

# SUR

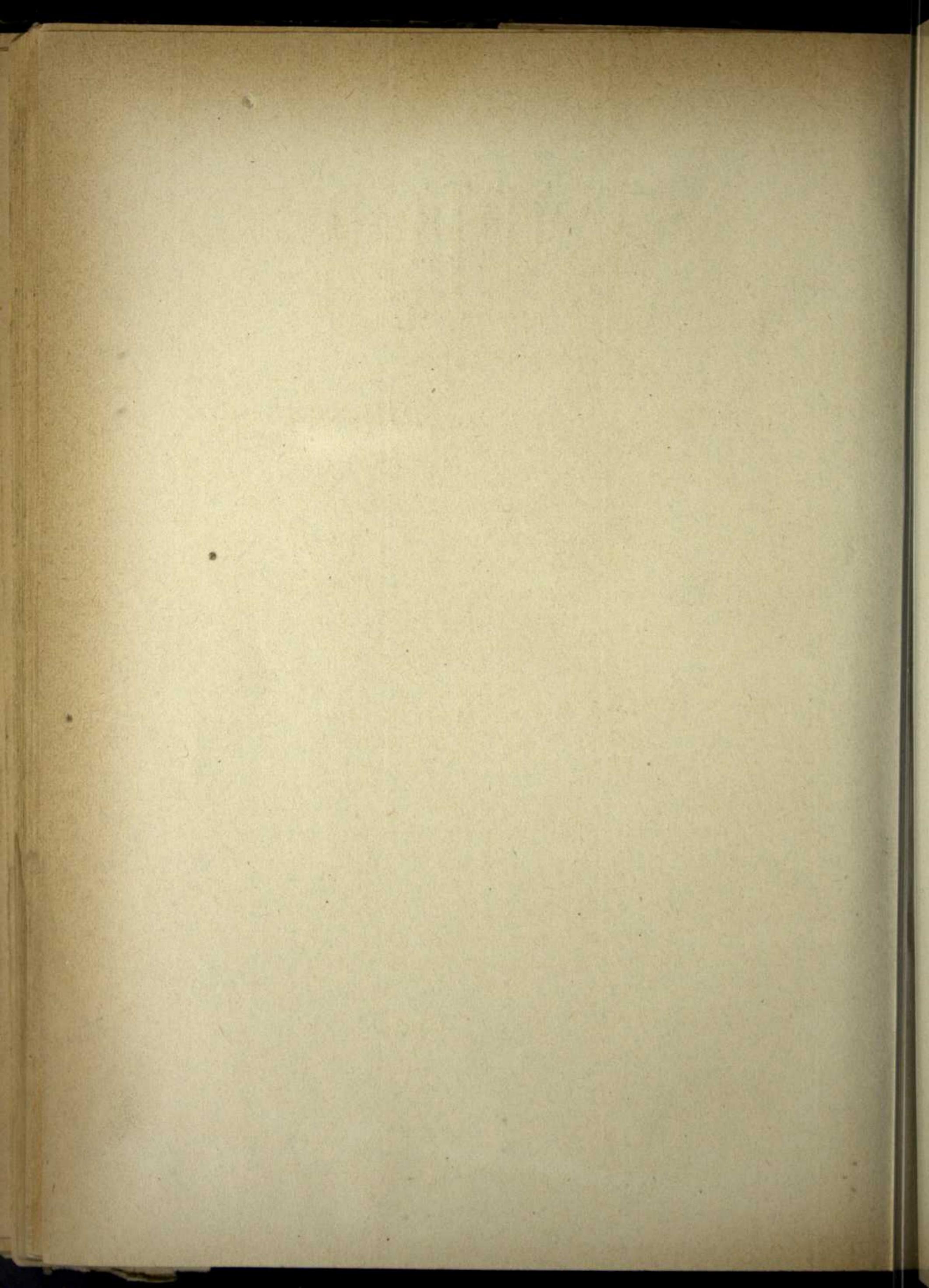
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE  
VICTORIA OCAMPO

MARZO DE 1945

AÑO XIV

BUENOS AIRES



# S U M A R I O

A L D O U S H U X L E Y  
*EL POSTULADO MÍNIMO*

ENRIQUE ANDERSON IMBERT  
*EL HIJO PRÓDIGO*

J E A N P R E V O S T  
*LA CREACIÓN EN STENDHAL. A  
PROPÓSITO DE "ROJO Y NEGRO"*

JUAN G. FERREYRA BASSO  
*PAISANO MUERTO EN EL RÍO*

E L I S A B E T H E H R L I C H  
*EL HOMBRE Y EL MIEDO*

C R Ó N I C A S  
G U I L L E R M O D E T O R R E  
*APOLLINAIRE Y LA SORPRESA*

E. L. R E V O L  
*LA CRISIS DE NUESTRA ÉPOCA Y LOS  
NUEVOS MUNDOS IMAGINARIOS*

N O T A S

LIBROS ☆ Los relatos de Jorge Luis Borges, por *Ernesto Sábato*

☆ Juan Gil-Albert: "Las Ilusiones", por *César Fernández*

*Moreno* ☆ El diario de Samuel Pepys, por *Eduardo*

*González Lanuza* ☆ Florencio Escardó: "Eduardo

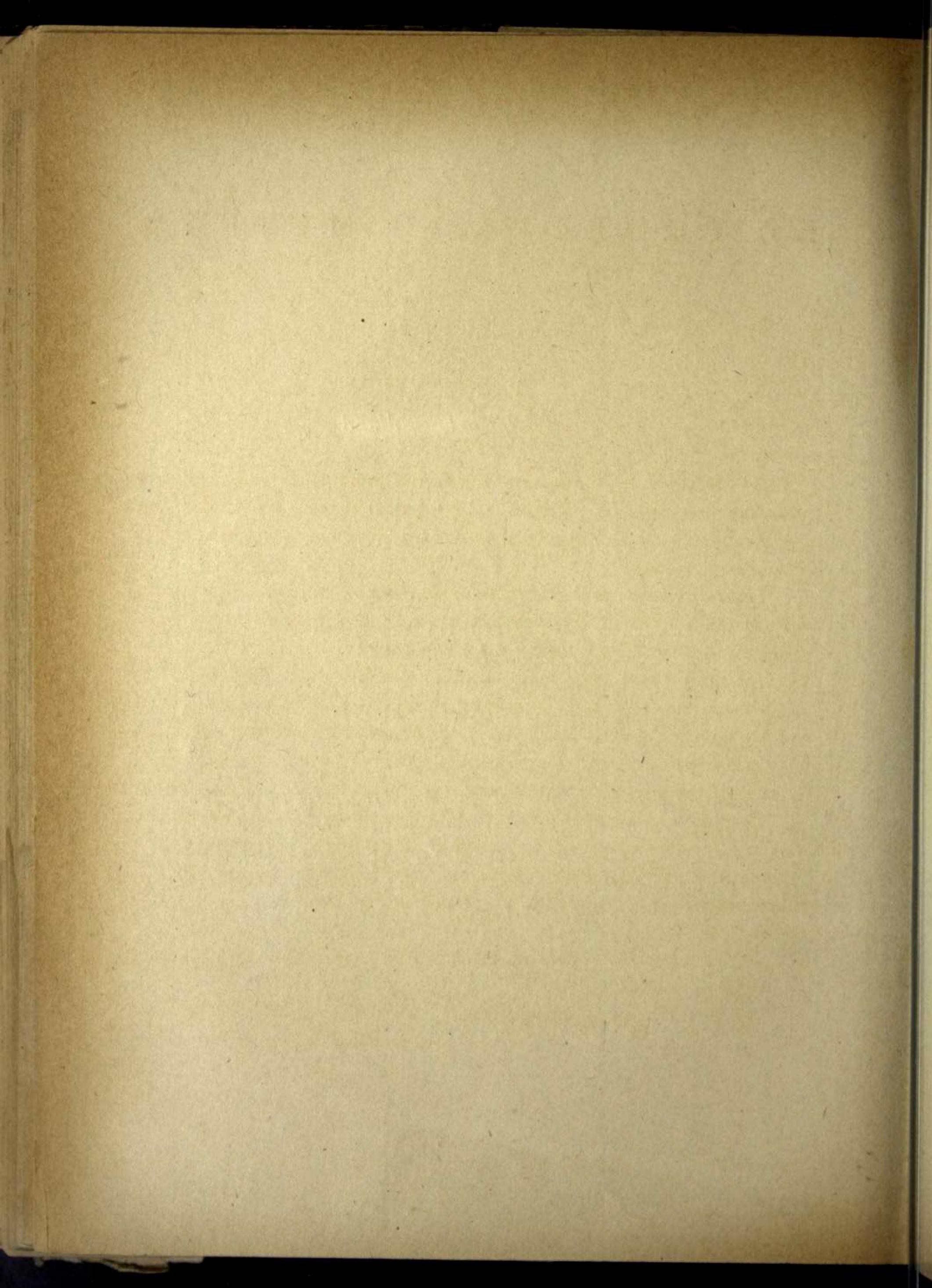
Wilde", por *Bernardo Canal Feijóo* ☆ S. Dalí:

"Vida secreta de Salvador Dalí"; E. Ludwig:

"La Mediterráneo", por *E. S.* ☆ Aldo Mieli:

"Lavoisier y la formación de la  
teoría química moderna", por

*Juan Adolfo Vázquez.*



## EL POSTULADO MÍNIMO

*Investigación de la experiencia sensorial motivada y guiada por un postulado que conduce, mediante la inferencia lógica, a formular una teoría explicativa y de la cual resulta una acción técnica apropiada. Eso es la ciencia natural.*

*Falta de postulado significa falta de motivos para investigar, falta de razón para hacer un experimento en vez de otro, falta de una manera de dar sentido u orden a los hechos observados.*

*Inversamente, un postulado excesivo significa encontrar tan sólo lo que ya sabe uno que hay, e ignorar el resto. El dogma convierte al hombre en un Procusto intelectual. Anda por ahí forzando las cosas para que se transformen en signos de sus moldes verbales, cuando debería adaptar sus moldes verbales para que fueran los signos de las cosas.*

*La religión, aunque no de manera exclusiva, es también investigación. Investigación en la experiencia no sensorial, no psíquica, sino puramente espiritual; investigación que conduce a teorías sobre esa experiencia puramente espiritual y a la acción realizada a la luz de dicha experiencia.*

*Para motivar y guiar esta investigación ¿qué clase de postulados necesitamos, y cuántos?*

*Ninguno, dicen los humanistas sentimentales; apenas un poco de Wordsworth, dicen los adoradores de la naturaleza. Resultado: carecen*

de motivos que los impulsen a realizar los experimentos más arduos; son incapaces de explicar los hechos no sensoriales que pueden encontrar en su camino; avanzan muy poco en la caridad.

En el otro extremo de la escala están los católicos, los judíos, los musulmanes —todos con religiones históricas, ciento por ciento reveladas—. Estas gentes tienen sus postulados sobre la realidad no sensorial, lo cual significa que tienen motivos para ocuparse de ella. Sin embargo, como sus postulados son demasiado elaborados y dogmáticos, la mayoría descubre tan sólo lo que inicialmente se le había enseñado a creer. Pero lo que cree es una mescolanza de bien, de menos bien y aun de mal. Los testimonios de las intuiciones infalibles de los grandes santos sobre la realidad espiritual más elevada, se mezclan con los testimonios de las intuiciones menos dignas de confianza e infinitamente menos valiosas de los psíquicos en los niveles inferiores de la realidad no sensorial, y a estos testimonios se añaden meras fantasías, razonamientos y sentimentalismos discursivos, proyectados en una especie de objetividad secundaria y venerados como hechos divinos. Pero en todos los tiempos, y a pesar de esta desventaja, unos pocos hombres perseverantes han continuado la investigación hasta el punto donde al cabo se encuentran a sí mismos mirando, a través de sus dogmas, la Clara Luz del Vacío que hay del otro lado.

Para los que no somos miembros congénitos de ninguna Iglesia organizada, para los que hemos descubierto que el humanismo y el culto de la naturaleza no bastan, y que no nos contentamos con permanecer en la oscuridad de la ignorancia, la escualidez del vicio y esa otra escualidez de la respetabilidad, el postulado mínimo parecería ser más o menos el siguiente:

Hay una Deidad, Causa, Braman, Luz Clara del Vacío, que es el principio no manifestado de todas las manifestaciones.

La Causa es a un tiempo transcendente e inmanente.

*Resulta posible a los seres humanos amar, conocer y transformarse de virtualmente en realmente idénticos a la Causa divina.*

*Lograr este conocimiento unitivo de la Deidad es el fin y el propósito últimos de la existencia humana.*

*Hay una Ley o Dharma que debe obedecerse, un Tao o Camino que debe seguirse, si los hombres han de alcanzar su fin último.*

*Cuanto más Yo, hay menos Deidad, y el Tao es, por lo tanto, un camino de humildad y de amor, el Dharma una ley viva de mortificación y de conocimiento que trasciende el yo. Esto, naturalmente, explica los hechos de la historia. A la gente le gusta su ego y no desea mortificarlo; se divierte más con la prepotencia y la auto-adulación que con la humildad y la compasión; está determinada a no entender por qué no ha de “hacer lo que le guste” y “pasarla bien”. Consigue “pasarla bien”, pero también, e inevitablemente, consigue guerras y sífilis y tiranía y alcoholismo y revolución y, a falta de una hipótesis religiosa adecuada, la elección entre alguna idolatría fanática, como el nacionalismo, y el sentido de la más completa futilidad y desesperación. ¡Misericordias inexpresables! Pero a través de la historia escrita la gran mayoría de los hombres y las mujeres han preferido el riesgo —no, la certeza positiva— de tales desastres a la tarea pesada y absorbente de buscar primero el reino de Dios. A la larga obtenemos exactamente lo que pedimos.*

**ALDOUS HUXLEY**

# E L H I J O P R Ó D I G O

*Un hombre tenía dos hijos; y el menor de ellos...*  
SAN LUCAS, 15.

*El ocaso es tan fulgurante que aun a los cerros —¡tan lejanos!— se les ve las duras costillas de la piedra. A un costado, la casa. Casa de rico, con tres pisos: en el superior, la cámara para servicios religiosos, con una ventana hacia el Templo de Jerusalem. Se oyen coros, palmadas, címbalos. Es la danza, al otro lado de la casa. Por el camino viene rápidamente Daniel, el hijo mayor. Se detiene frente a la cerca y llama al criado que en ese momento cruza el patio llevando a la espalda un pellejo de vino.*

DANIEL. — Oye... ¿qué ocurre?

CRIADO (*sin detenerse, con la boca llena de sonrisa, ufano de la noticia que tiene pero avaro en darla*). — ¡Ah! ¿No sabes?

DANIEL. — Mientras venía del campo el viento me llevaba sonos de fiesta. No pensé que fueran de mi propia casa... ¡Habla! ¿Por qué te ríes como un tonto?

CRIADO (*en una explosión de alegría*). — ¡Regresó tu hermano! (*Sigue hacia la casa, feliz. A punto de entrar agrega:*) ¡Y tu padre ha matado la vaquillona gorda! Está loco de contento de tenerlo a salvo. (*Entra*).

(Daniel, inmóvil, murmura algunas palabras. Al fin se vuelve. Va a retirarse. Sale el padre asombrado.)

PADRE. — ¿Y no entras, Daniel? ¡Sabes que ha venido tu hermano y no entras!

DANIEL. — Déjame, padre. No me comprenderías. (*Quiere alejarse.*)

PADRE. — ¡Cómo! ¿No te alegras? Ven, ven... Hace cinco años nos dejó José. Se llevó de la hacienda toda su parte. ¡Lo vieras cómo ha vuelto! Da lástima. Ha malgastado todo... Viene fracasado, enfermo...

DANIEL (*ansioso*). — ¿Enfermo?

(JOSÉ sale de la casa, da unos pasos hacia su padre y su hermano, pero al oír algunas palabras cambia de idea y se detiene a escuchar.)

PADRE. — Está muy cambiado. Da pena mirarlo. ¡Pero mi corazón lo reconoció en seguida! De lejos. Corrí hacia él, lo besé... “Ya no soy tu hijo”, murmuraba él. Entonces lo traje abrazado; y llamé a los criados; y ordené la fiesta; y lo vestí con el principal vestido; y le puse un anillo en su mano...

DANIEL (*pasándole el brazo por el hombro, cariñosamente*). — ¡Y mataste la vaquillona! A mí, que siempre te he obedecido, nunca me has dado ni un cabrito para gozarme con mis amigos; pero para él todos los halagos...

PADRE. — Hijo, tú siempre estás conmigo, y todas mis cosas son tuyas. ¡Pero tu pobre hermano! Estaba muerto y ha revivido: ¿no debemos hacerle fiesta, y holgarnos?

DANIEL. — Claro que sí. ¡Te lo decía en broma! Pero hay algo que tú no comprenderías, padre. Ahora no puedo entrar. No tengo

ánimos. Déjame vagar por ahí durante un rato. Después volveré, cuando estén todos dormidos. (*Intenta irse.*)

JOSÉ. — No te vayas todavía, Daniel.

(*DANIEL se sobresalta; luego va hacia su hermano, lo toma de los brazos, lo contempla largamente y lo abraza, emocionado.*)

DANIEL. — Perdóname.

JOSÉ (*sonriendo*). — Te comprendo, Daniel.

PADRE. — Así, así... Como siempre...

(*Permanecen un rato callados. El padre los abraza y quiere llevarse los a la casa.*)

JOSÉ. — Padre: déjanos solos un instante, te lo ruego... ¿Quieres, Daniel, que hagamos juntos el paseo que pensabas? (*Al padre*). Una vuelta y en seguida estaremos contigo.

(*El padre entra. Los dos hermanos caminan en silencio.*)

JOSÉ. — ¿Sabes, Daniel, por qué he regresado? No creas que por este hambre que traigo pintado en la cara.

DANIEL. — Ya sé que no. Eres orgulloso. No vendrías a pedir compasión.

JOSÉ. — Tú eres el orgulloso, Daniel. Todavía no me has perdonado.

DANIEL. — No tengo nada que perdonarte.

JOSÉ. — ¿Lo ves? Todavía no me has perdonado. Sí. Te ofendí. Eras el hermano mayor. Te sentías con todos los derechos. Te proponías pedir tu parte de la hacienda e irte de casa. Tu ambición

era viajar, gastar tu dinero como se gastan los finitos dones de un talisman.

DANIEL. — Me sentía ovillo de lana, hecho con manos de mujer y guardado en la alcoba. Quería desenvolverme, ver hasta dónde daba, cubrir más espacio, asomarme al vacío, allá muy lejos, con el alma en un hilo.

JOSÉ. — Querías enfrentarte con la vida, gozarla, desafiarla, libre como un rey, fuerte como un vagabundo. Me contabas estos proyectos tuyos. Y al contarlos se te ponía hermosa la boca.

DANIEL. — ¡Y tus ojos! ¡Cómo brillaban al oírme!

JOSÉ. — Pero uno de nosotros tenía que quedarse aquí.

DANIEL. — Ése era el pacto, ése era el supuesto de nuestras confidencias. Y un día me encontré atado a la casa como una mujer. Habías descargado sobre mí esa responsabilidad.

JOSÉ. — Esa fué mi pequeña traición. ¿Me la perdonas?

DANIEL. — No tengo nada que perdonarte. Tuviste más valor que yo. Te decidiste antes. Estabas en tu derecho. Mientras yo hablaba y hablaba como un dormido, tú juntaste tus cosas y antes del alba te marchastes. (*Sombriamente.*) Además, estaba de por medio Esther.

JOSÉ (*muy por lo bajo*). — Ah... Esther...

DANIEL (*con amargura*). — Fué muy generoso de tu parte. Ambos la queríamos. Te fuiste, me la dejaste. Fué casi un regalo.

JOSÉ. — No digas eso, Daniel. Éramos como tres hermanos.

DANIEL (*vivamente*). — No, tú sabes que no. Luego, ausente tú, todo fué muy fácil para mí. Negocié con su padre. Y una noche de fiesta me la llevé a casa, rodeada de vírgenes, de lámparas y de himnos. Yo era el que me quedaba en mi rincón, el que no se había atrevido a huir. ¡Para mí el tranquilo hogar, los redondos brazos de la esposa!

JOSÉ. — Estás resentido conmigo, Daniel...

DANIEL. — No. Te envidio. Esto es todo. Te envidio. Cuando me dijeron que tú habías vuelto, una gran lástima por mí mismo pudo

más que la alegría del reencuentro. No me sentí con fuerzas para verte. Rencor hacia ti por lo mucho que habrían cambiado tus ojos, de tanto mirar y mirar. Rencor, pero más todavía admiración; y más: vergüenza, vergüenza de mí mismo, aquí, pegado a las faldas de Esther. Tuve miedo de no resistir la envidia; de ser injusto contigo sólo por envidiarte...

JOSÉ. — ¿Aun sabiendo que volvía hambriento, desarrapado, enfermo?

DANIEL. — ¿Qué me importa eso? Te miro el cuerpo y me da envidia el pensar en todos los usos que le habrás dado. Lejos, siempre con algo nuevo... ¡Lo que habrás visto! ¿Crees que no me doy cuenta de que tú eres el realmente rico? Has vuelto enriquecido con aventuras.

JOSÉ. — Aventuras, sí... (*Caminan en silencio.*) Me siento cansado, Daniel: ¿quieres que nos tendamos aquí, sobre la hierba?

(*Anochece. La luz se retira tras los montes a paso de ave. Se levantan las plumas: azules, verdes... Y entre las primeras estrellas temblonas también hay un pájaro: un extático pájaro de oro. La tierra, modestamente, sólo ofrece al cielo una higuera y dos hombres tumbados.*)

JOSÉ. — Estoy enfermo, y ya apenas puedo andar. Pero tampoco es mi enfermedad lo que me trae. Ni el hambre ni la enfermedad. Dejemos que nuestro pobre viejo crea que es su ayuda, su perdón, lo que yo necesito. Tú podrás comprenderme. Rodando por el mundo gasté mi última moneda, pero no me afligí. Trabajé en muchos oficios. A veces, mientras apacentaba puercos ajenos, les envidiaba las algarrobas que comían. “¡Cuántos peones en casa de mi padre tienen abundancia de pan, y yo aquí perezco de hambre!”, me decía. Pero ¡adelante! No iba yo a volver por eso. Yo quería andar y andar en busca de lo desconocido, de lo que está siempre más allá. Y vagaba desarman-

do constantemente mi vida, llevándola a cuestras y levantándola siempre en sitio nuevo, como un tabernáculo. Yo sabía que de tanto andar ese tabernáculo de cuero y caña acabaría por deshacerse y caer por el camino; y que yo me encontraría como recién nacido en algún sitio enorme donde ya nada me fuera familiar. Un sitio enorme, enorme, nunca visto ni sospechado.

DANIEL (*estremecido*). — Un sitio enorme...

JOSÉ. — Y yo lo buscaba hundiéndome en pecados violentos y repugnantes o rezando durante días y días de ayuno e inmovilidad. Nunca retroceder, nunca dar la vuelta... Ésa era mi única pureza. Y me lanzaba al frente, golpeándome contra lo que me cerraba el paso, abriéndome un camino, metiéndome adentro, bien adentro, para luego seguir... ¿Y todo para qué? ¡Ay, Daniel! ¡Para qué, para qué! Ahora vengo deshecho, liso, aplastado. ¿Y sabes a qué vengo? Vengo a recobrar mi ilusión de ser un hombre, de llamarme José, de ser único, de haber nacido en algún sitio, de que me han de llorar cuando muera... Porque ya no me siento a mí mismo ¿sabes?, ya no me siento hombre sino apenas una sombra de sombras de sombra, y no puedo más, no puedo más soportar tanta locura...

DANIEL. — ¡José! ¿Qué te ocurre, José?

JOSÉ (*exaltado y en desvaríos*). — ¡Está todo tan mudo, tan estancado, tan confundido y muerto! También el hombre está muerto. Vive muerto. Camina muerto. Sueña muerto. Todo esto que ves es sólo una curva de la gran tumba en que estamos enterrados. Sólo Elohim anda vivo. Pero él no sabe nada de nosotros, y camina a grandes trancos de una estrella a otra. ¡Quién sabe si alguna vez el mismo Elohim no caerá también a esta tumba, y se podrirá junto con nosotros, y lo invadirá la misma maleza, y el mismo gusano, y la misma raíz, y luego la cal, hasta que al fin Él y nosotros seamos algo quieto e igual! ¡No puedo más, hermano! ¡Ayúdame! Quiero ser hombre otra vez.

No hombre: ¡niño! Necesito volver a la infancia, dejarme envolver otra vez por el hogar como por una túnica sensitiva. No dudar. Ser un niño grande, como tú.

DANIEL. — ¡Cómo yo!

JOSÉ. — Un niño grande, siempre en compañía, y tan mimado, tan atendido, que no puedes dudar ni un minuto de que tú eres realmente tú. ¿Verdad que tú, al despertar, encuentras a tu lado la misma mujer con la que te acostaste? Si sales al patio ¿no es verdad que en seguida se te acerca un perro, meneando la cola, y te reconoce amo? ¿Verdad que cuando miras a lo hondo del camino lo ves ya vencido y manso, y por allí vas y vienes, siempre igual? ¿Cómo vas a dudar de ti mismo, de que tú eres tú, de que tu tierra está separada de las demás, de que el mundo es firme y rico en miríadas y miríadas de objetos diferentes que nunca acabaríamos de contar? En el centro, tú, ¿no es verdad? ¡Claro! ¡Es tan natural que tú seas el centro! ¡Ah, Daniel!: es esta ilusión la que he venido a recuperar.

DANIEL. — ¡Pero el hombre es así! No veo por qué ser así es ser niño grande.

JOSÉ. — Porque en el niño se da con plenitud esa fe en sí mismo y en las cosas que tú conservas y yo he perdido. (*Pausa.*) Madre me llamaba "José" con tal acento que parecía que no hubiera otro José en ninguna parte. Y me daba regalos, que eran como dedos de luz que me señalaban desde lejos. Y fuí creciendo casi sin darme cuenta, junto al árbol, al hermano, a los desgastes de la casa... El hablar siempre con las mismas personas hacía tan fácil el entenderse que me sentía seguro. Yo existía a todo color, repleto, tenso, robusto, con el perfil duro de un mármol rosado. ¡Ah, si yo pudiera emborracharme de niñez! Este retorno mío, Daniel, quisiera retornar aún más atrás: un retorno a los años en que madre vivía, en que yo era yo, inconfundiblemente, y el mundo estaba hecho para mí.

DANIEL. — Eres más niño de lo que crees. Eres el niño de siempre, sin madurez. Mimoso, asustadizo. Ahora veo que tu viaje no te cambió. La vida te ha golpeado, eso es todo. Pareces un niño hinchado a golpes.

JOSÉ (*sale de un hondo silencio*). — ¿A qué llamas madurez?

DANIEL (*señalando una vieja higuera*). — A eso.

JOSÉ. — ¿Madurez? Veo la corteza, el tamaño... Sí... Es vieja, ancha, fecunda... Años, no madurez. Madurez es otra cosa. Yo he visto más allá de Shushan un bosque de higueras. ¡El aire se ponía verde y duro con tantas ramas! Sin embargo, todo aquel bosque redondo era en verdad una higuera única con una sola cabellera de raíces; y el higo más chiquito pertenecía, no a un árbol separado, sino a todos juntos. Yo llamaría maduro, no al hombre que se sintiera fuerte, lleno y definitivo dentro de su corteza, sino más bien a ese otro pobrecito, aterrado por el descubrimiento de que él no es él, de que todos los hombres son un hombre solo, así como aquel bosque de higueras se me mostró en una sola higuera.

DANIEL. — ¡Y quién no sabe eso! Somos una gran familia. Desde Adán el hombre engendra al hombre.

JOSÉ. — Oye bien: lo que yo digo es que somos algo más que una familia. Los hombres de ayer, de hoy, de mañana, todos, todos, somos un mismo hombre. ¿Me entiendes? Un hombre hecho de hombrecitos diseminados, un dibujo demasiado extendido para que lo abarquemos con el pequeño globo del ojo. ¿Has visto cómo un golpe de viento sopla un montón de tierra y cada grano de polvo flota un instante separado de los demás? ¿Has visto cómo se rompe una ola de mar y salpican por el aire las gotas libres? Así, tú, yo, todos, somos un grano de polvo, una gota de agua. Pertenece a algo mayor. Pero la gente no lo advierte. La gente cree en su piel como cree en su muerte. Les parecen límites. “Más allá —dicen— está el abismo.” “Entre un hombre y su prójimo —dicen— sólo hay espacio, aire.” ¡No! El aire está entre-

tejido de lazos invisibles, como en una gran conversación. No sé cómo, pero este dolor que nos está doliendo nos viene de alguna llaga muy antigua, abierta en un lugar de nuestro cuerpo que está demasiado lejos para que la podamos ver. Algún perfil tendrá este hombre único dentro del que sólo somos puntos. El perfil de la nube de polvo, de la ola de mar. Pero si lo tiene, nadie lo ha podido ver. Acaso cada hazaña que haga cada uno de nosotros sea un momento de ese perfil extremo del hombre único. La línea más alta de nuestras hazañas nos va trazando la piel que a todos nos envuelve. De esa piel no podemos salir. Somos un solo ejemplar de hombre, el último ejemplar de un descomunal dragón que se pasea a solas, afligido, levanta la cabeza de innumerables ojos y se asoma siempre al invariable cielo estrellado. Ése fué mi primer descubrimiento.

DANIEL. — ¡Ah, hubo otros!

JOSÉ. — Sí. Hubo otros, más terribles. Todos los hombres que han hablado desde los tiempos inmemoriales, todos los hombres que seguirán hablando en el futuro, hablan en verdad un soliloquio, un monólogo que va rebotando como el eco, pero sólo el hombre se lo oye a sí mismo. Todo es vanidad. ¿Qué quieres? ¿Dejar un buen recuerdo en los hombres que te sucedan? Es fácil. También la babosa se va consumiendo en una estela plateada. Si quieres gloria, grítate a ti mismo lo que quieras oír. Tú eres toda la humanidad, enroscada sobre sí misma, con una sola oreja pegada a su sola boca, escuchándose siempre la misma voz monstruosa. ¡Grita, grita lo que quieras oírte! Aun cuando todos los hombres, en un coro de una sola voz, nos pusiéramos a cantar: “¡Somos los preferidos de Elohim!”, eso no sería más que una vanidad. Sólo nos convenceremos a nosotros mismos.

DANIEL. — No te creo. Los hombres somos elegidos. De arcilla, sí, pero de arcilla elegida y soplada por Él. Por eso ya no cabemos en

nosotros mismos. Somos impulso, abundancia. Nos interesa todo, nos volcamos a todo.

JOSÉ. — ¿Crees que de veras nos interesan las cosas: ¡Bah! Jugamos con ellas como la niña con su muñeca de trapo, y siempre es la propia voz la que pregunta y responde. Nos alegramos desenterrando de tanto en tanto un tesoro... ¡Vaya la sorpresa! ¿Acaso no lo habíamos enterrado antes allí mismo? Pero la verdadera voz de cada cosa, el verdadero tesoro escondido tras las cosas ¡ah, eso no nos preocupa! Ni siquiera sospechamos de que quizá no hay voz ni tesoro, y el mundo es un desierto de sal, estéril y sin salidas.

DANIEL. — ¿Dónde tienes los ojos, José? ¿No vez que cada cosa es consistente y bella bajo el sol, y que somos reyes de un reino exterior a nosotros? Los racimos de la vid y los pechos de la amada; la mirra, la canela y el azafrán; los dulces ojos del antílope y los viajes de la cigüeña; el alfiler de marfil, la moneda de oro, la espada de plata y el bronce bruñido donde las mujeres se miran el rostro; el rubí, la amatista que nos defiende de la pesadilla; el olivo, el cedro y la palma; la lluvia y la llama; la púrpura, la miel, el melón y el nardo ¿no son reales, plenos y hermosos? Y aun la espina y la pulga y la polvareda y el chacal y el rayo y las plagas ¿no nos enseñan que nuestra vida no es un sueño interior sino un bien que gozamos a toda luz en un mundo peligroso que nos amenaza y nos desiste y luego nos da el gozo de la victoria difícil? ¿No te admira que cada objeto tenga su camino, y todo se mueva como un ejército, como una danza?

JOSÉ. — No me parece que las cosas se muevan tan armónicamente. Al contrario. Cada cosa tiene su camino propio y caprichoso. Sólo en apariencia esos caminos se entrecruzan, se acompañan. ¿Qué tiene que ver el camino secreto que desde la nada ha recorrido la abeja para ser abeja, con el camino secreto que desde la nada ha recorrido la flor para ser flor, aunque la abeja libe en la flor? Aun el hombre, que parece

saber tanto ¿qué sabe más de lo poco que recuerda? Y siempre recuerda lo mismo: un poquito del pasado, un poquito de lo que le rodea. En definitiva, su propio camino, diferente del camino de cada una de las cosas que ve. Y Elohim también tiene su propio camino, que nada tiene que ver con el nuestro.

DANIEL. — ¿Cómo lo sabes?

JOSÉ. — Fué otro de mis descubrimientos. (*Pausa.*) Más que el misterio del hombre me angustiaba el misterio de las cosas, no porque las supusiera animadas y quisiera escuchar sus voces, sino porque precisamente el saberlas inanimadas, el saberlas mudas, me encendía el deseo vano de despojarme de mi misma alma y quedarme a su lado, inerte, en una fraternidad de cascote a cascote. Yo sabía que lo que me encandilaba y me dejaba ciego para las cosas eran los destellos de mi alma. Me molestaba el alma, me pesaba. La llevaba dentro como un zafiro que me hubieran incrustado a la fuerza para desnaturalizar mi verdadero ser. De chico, hiciste eso con un grillo: le clavaste la flor del lino en la entraña y el animal se fué por el aire, lujoso, azul y herido. Yo, con el cristal clavado, sentía cómo me dolía y supuraba mi herida abierta. Y deseaba arrancarme el alma, quebrarla en añicos, aunque me muriera, para librarme de ese zafiro donde se copiaba todo el azul del cielo.

DANIEL. — ¡Tú estás enfermo!

JOSÉ. — ¿Loco? Sí. Es lo que decían todos. Uno nunca sabe. A eso se le llama enfermedad. Quizá gracias a la enfermedad podemos ver. Y yo vi, cuando vino la noche terrible.

DANIEL. — ¿La noche terrible?

JOSÉ. — La noche en que rompí mi alma y se me apagó todo y fui una cosa, una pobre cosa, hasta la madrugada. Fué en medio del desierto, y la brasa redonda del sol —tan presente que era asombroso no verla al cerrar los ojos— parecía hundirse por última vez en un polvo-riente y manso fin de mundo. Yo estaba casi rendido, y me tendí sobre

una duna. Aquello era inmenso, desolado y silencioso, pero había en sus ondulaciones, por vastas que a mí me parecieran, algo leve y efímero, como un juego a medio hacer. Y de improviso me sentí anonadado, despreciable, porque se me hizo patente la vecindad de Elohim, que todo lo empequeñece. De todo el aire sin color, que se estaba allá arriba sin movimiento como una gran estupidez aletargada encima del desierto, yo sólo aspiraba, temerosamente, mi pequeña parte. “¡Elohim sí que podría respirárselo todo de una sola vez!”, me dije. “Quizá los mundos entren y salgan de Él como en una tranquila respiración.” Y sollocé, presintiendo que Elohim pasaba a mi lado sin compadecerme porque no me veía. Lo mío ¡qué burdo y repulsivo remedo de su divinidad! Sí, algún brillo tenemos los hombres: el brillo de la charca en la noche, de una charca conmovida por reflejos casuales de un cielo indiferente. ¡Eso es todo! Pero ¡qué vanidosos somos! Nos creemos tocados por Él, nos creemos parecidos a Él... En aquel anochecer, al sospechar que Elohim se iba por las tinieblas como un tremendo pez apático, lleno de sí mismo y sin curiosidad, comprendí el desamparo del hombre. “¡Qué poquita cosa soy!”, murmuré. Tuve ganas de despojarme de mis vestiduras hechas con piel de otros animales porque me avergoncé de disimular mi desnudez de animal. Y aun mi carne de animal me pareció algo así como el bulto de una cicatriz nunca curada; como si mis ojos fueran una herida y mi cuerpo su supuración y su cicatriz. “¿Qué soy, qué soy?”, decía. “Nada. Apenas un hueco ansioso de durar, un puro hueco que se me va llenando de luz, de rumor. Soy una invención de este aire que respiro, una invención del agua que bebo. Soy como un sueño de esta naturaleza que no puede soñar sino mediante la fragilidad del hombre; soy como si esta naturaleza se hubiera dado a sí misma un nervio largo, ondulante y casi suelto, con un ojo movedizo en la punta. ¿Y para ver qué? Para ver que más allá, por encima de todos los seres, está Elohim, que nos ignora como nosotros al insecto que vive bajo la

piedra.” Y mientras Elohim se iba de allí, sin verme, por su propio camino, me sentí descarnado y flotante como una emanación de la arena. Fué entonces cuando ocurrió. No esperes que pueda describírtelo. Describirte aquello con palabras sería como imitar el silencio a trompetazos. No podría. Sólo puedo decirte que todo el caracol humano de que yo era un punto se replegó violentamente sobre sí y se encerró; y yo me desprendí como una diminuta escama y caí fuera, dejé de ser hombre. Fué la parálisis. Conservo el recuerdo de esa noche como quizá el alma en pena del suicida recuerde todavía el gusto del veneno; o como quizá nuestro padre Adán recordara el barro al palparse las carnes... Pero créeme: con sólo esa vaga reminiscencia yo he aprendido que el hombre único de que todos formamos parte tampoco existe separado de lo demás. Está revuelto, empastado en una masa donde nada se distingue de nada. Mientras somos hombres no podemos ver esa nulidad de nuestro ser; pero aquella vez, al caer al foso negro, empujé no sé qué para abrir una brecha y vivir, y reparé en que eso que yo empujaba era también yo mismo. Estaba aquí y allá ¿comprendes? Despedazado, disuelto... ¡No, no puedes comprenderme! Todo ocurrió fuera de la cosa humana, dentro de otra cosa diferente para la que no hay lenguaje. Era como el descomunal vientre de una bestia que me hubiera engullido; pero yo era también víscera de la bestia, yo era la bestia y su alimento, y era el mar donde nada, y el cielo al que arroja su chorro de agua, y la costa que ve a la distancia. Y yo estaba inmóvil porque había algo que me impedía mover, y ese algo era yo mismo. ¡No sé, no sé! No podría decírtelo nunca. Fué una inmersión en mí mismo, tan profunda, que llegué a ese fondo común a todas las cosas. Las cosas, desde arriba, desde fuera, desde el lado de las puntas, se muestran recortadas, cada una con su matiz; pero vistas desde el fondo todas las cosas son la misma cosa, todas las cosas están fundidas en la tiniebla de una única bola

donde también están los hombres pero ya sin ser hombres. El hombre es hombre sólo para sus propios ojos.

(*JOSÉ se pone de pie, tomándose la cabeza entre las manos como si en su último horizonte se estuviera levantando la locura como un sol negro, y se pasea agitado. Su silueta se recorta durante un momento contra la media luz. Después se arroja otra vez sobre la hierba y permanece en silencio. También calla DANIEL. Ni al campo se lo oye. Al fin, otra vez la voz de JOSÉ, ahora cansada, tranquila.*)

JOSÉ. — Fué mi último descubrimiento. En la madrugada recobré el sentido, pero yo sabía que eso contra lo que yo había luchado toda la noche no era Elohim. Era algo más grande que él, algo puro, desordenado, arbitrario, indistinto, acabado, paralítico y estúpido... Elohim es como nosotros, una criatura, sólo que una criatura mayor, la mayor de todas. Como nosotros, está encerrado en sí mismo pero queriéndose salir, poderoso pero desamparado, santo pero impuro, como un ciego a tientas, con sus furioso bastón, siempre en busca de un lazarillo que no lo abandone. Debemos adorarle, pero con lástima. También Él está desvalido.

(*Silencio. La noche ya se ha cerrado.*)

DANIEL (*al cabo de un rato murmura*). — ¡Qué pobre vienes, hermano!

(*Otra pausa larga. Después, de la casa viene ESTHER, buscándolos con una lámpara. Sólo se le ven los pies iluminados. Se adivina por su voz que su rostro ha de ser apasionado.*)

ESTHER. — ¡Daniel! Estábamos preocupados, ya. (*Los alumbró: DANIEL, todavía sentado; JOSÉ, tendido al cielo, con los brazos abiertos.*)

DANIEL. — ¡Se ha quedado dormido!

ESTHER. — Está tan cansado... Ahora parece un niño...

DANIEL. — Un niño hinchado a golpes.

ESTHER. — ¿No podríamos llevarlo así, sin despertarlo?

DANIEL. — ¡Claro! ¡Si no pesa nada! (*Lo carga como a un niño.*)

ESTHER (*maternalmente*). — ¡Con cuidado!

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

## LA CREACIÓN EN STENDHAL A PROPÓSITO DE "ROJO Y NEGRO"

La novela epistolar, o la novela en forma de memorias, o la novela contada por un testigo, resuelven de una vez por todas, mediante las leyes propias del género, el problema de saber "quién narra" y por qué ojos ve los hechos el lector.

En la novela francesa se ha establecido poco a poco la costumbre de observar un hecho desde varios puntos de vista. En la novela epistolar (como sucede en el teatro, con las confidencias del primer acto) cada corresponsal tiene su manera de presentar los acontecimientos. El autor, a quien suponemos testigo y que narra como un testigo, muestra esos acontecimientos a través del pensamiento de su héroe, pero lo corrige de tanto en tanto con sus propios juicios. Hasta en las Memorias verdaderas o ficticias necesitamos que el autor —instruído por las consecuencias de sus actos, por la prosecución de su vida, y con la serenidad que tiene (suponemos) quien habla de acontecimientos más o menos lejanos— modifique de tanto en tanto sus antiguos juicios, oponga su sabiduría a su locura. San Agustín, en las *Confesiones*, emplea de manera constante y patética este desdoblamiento del autor. En Francia, el autor utiliza frecuentemente el humorismo para desdoblarse y ofrecernos dos visiones distintas de su propia historia. Así como los objetos sólo adquieren relieve por la visión de los dos ojos, o las montañas ahondan sus perspectivas cuando el viajero las contempla desde varios puntos diferentes, el relato, para retener el interés del lector y no parecer inconsistente, necesita que el autor, en cada ocasión grave, nos presente la escena

y el héroe desde dos o más perspectivas. En eso la novela difiere del cuento. El cuento es tuerto. Un admirador de Balzac y de Stendhal se asombrará de ver que Flaubert, por ejemplo, no interviene casi nunca, no presenta los hechos sino a través de las reacciones ocasionales de sus personajes. Por eso da al espíritu el cansancio, la turbación, la comprensión imperfecta que los objetos vistos desde muy cerca dan a los ojos. *Salammbô*, la obra maestra del flaubertismo, sino de Flaubert, es un cuento.

Pero no es fácil, a la vez, presentar varios juicios sobre un mismo hecho. Se corre el peligro de extenderse demasiado, de repetirse. Se corre el peligro, sobre todo, de que dos puntos de vista opuestos sobre un mismo hecho no puedan conciliarse en el espíritu del lector.

En esta parte tan poco estudiada y tan importante del arte de narrar, *Rojo y negro* es una obra maestra que no ha sido superada.

Cuando Julien Sorel está en escena, vemos los hechos por sus ojos; desde el interior del héroe seguimos sus pensamientos.

Los monólogos directos son muy cortos. La transición entre los monólogos y el resto del relato se lleva a cabo por breves discursos indirectos. El discurso indirecto sirve también para conducirnos del pensamiento de Julien al del autor. Son transiciones tan rápidas y tan bien preparadas que el lector no advierte el cambio, no tiene que hacer ese esfuerzo de acomodación necesario en una novela epistolar para pasar de una carta a otra.

La nitidez de *Rojo y negro* es absoluta. Nunca confundimos el punto de vista de Stendhal con el de Julien Sorel. Sabemos si es el autor o Julien Sorel quien hace mofas o críticas. Cuando Stendhal aprueba, una forma particular que adopta el estilo de *Rojo y negro* (y natural, sin embargo) nos levanta en una línea muy por encima del relato hasta el nivel del juicio objetivo.

Pero también nos sucede seguir tal o cual escena desde el fuero

íntimo de Mme. de Rênal o de M. de Rênal. En la segunda parte del libro, mucho más audaz que la primera, Stendhal logrará mostrarnos en un diálogo los pensamientos íntimos de Julien y los de Mathilde (bien diferentes de sus mismas palabras).

En fin, advertiremos que sólo algunos personajes secundarios nos muestran, por instantes, el fondo de su pensamiento: el abate Pirard, a veces M. de la Mole, en algún momento el príncipe Korasoff; son paréntesis, apartes de comedia, o breves resúmenes que no nos dan tiempo de simpatizar con el personaje; vemos a través de él, pero no simpatizamos con él. Son personajes únicamente importantes, en tal o cual momento, “por el lugar” que ocupan. Y desde ese lugar lanzamos una mirada sobre ellos y sobre la acción.

Stendhal nos estimula a simpatizar exclusivamente con Julien Sorel. Aquellos personajes cuya intimidad no vemos nunca —un Valenod, por ejemplo, o un Croisenois— no tienen intimidad que mostrarnos. En suma: sólo vemos los hechos por ojos de Julien y el autor nos acuerda el extraño poder de colocarnos por encima del mismo Julien —cuando necesitamos ver las cosas desde más arriba— y mirar a los demás personajes como si fueran transparentes. La intriga de la novela, fértil en sorpresas, no contiene nunca enigmas. Se nos invita incesantemente a comprender; el lector está en todas partes y todo lo ve, como un Dios.

Esta fiesta de la inteligencia, servida por una técnica a tal punto nueva, era profundamente contraria a la tradición, a la moda románticas. ¿No era ya la novela, pues, un misterio aclarado al final? ¿Cómo distinguir de la simpatía moral esta simpatía intelectual que Stendhal nos obliga a sentir por Julien Sorel, al mostrarnos la novela por sus ojos? Los héroes de Mérimée (a quien le parecía demasiado áspero *Rojo y negro*) eran más sombríos que Julien, pero el autor los mantenía a distancia: no invitaba al lector a ver el mundo por sus ojos.

Ya sentada esta condición esencial de la novela, surge lo que llamaríamos el “contrapunto” de Aldous Huxley: la sucesión rítmica de capítulos de intriga y de cuadros de observación satírica.

La sátira es el más cómodo medio de creación que se ofrece a los espíritus críticos. Es un numen que anima la realidad, que la simplifica y estiliza con más rapidez que cualquier otro procedimiento. El Pascal de las *Provinciales*, Swift, el Voltaire de *Candide*, han encontrado en la sátira el medio de dar a luz criaturas menos reales, sin duda, que las de Molière o Balzac, pero vivientes. No hubieran encontrado este poder en otra forma. Demasiado alejados por su naturaleza, sus costumbres y sus preocupaciones del hombre común, estos grandes hombres no saben “mimarlos”, reproducir los sentimientos, las vulgaridades, las minucias de la mayoría. La burla, la antipatía, hacen en ellos las veces de simpatía. Los que no pueden amar a sus semejantes, pueden animar a sus contrarios. Esta misma clase de sátira anima las escenas de *Rojo y Negro*.

En una novela de Balzac la sátira no armonizaría con el conjunto del relato. Si Julien Sorel fuese feliz, y por consecuencia benévolo, las sátiras mismas del autor detonarían en el libro. Pero estas páginas acerbas suceden a los pensamientos de un feroz enemigo de la sociedad. La elección del personaje salva una fórmula artística limitada y peligrosa.

Todo relato un poco extenso ha de obedecer a dos leyes que parecen excluirse: “progresión del efecto y variedad”.

Cuando la intriga con Mme. de Rênal, o la aplicación de Julien en el seminario, o su desgracia, o su felicidad junto a Mathilde, no puede ya originar efectos más intensos, el autor recurre a un artificio: cambia de medio; este recurso tan lógico dispensa al autor de “maquinar” su intriga, de prolongarla mediante enigmas a resolver o misterios. Recurso peligroso en un autor descriptivo o en una novela sometida al mundo exterior. Pero Stendhal se sirve únicamente del mundo exterior para obtener, sin monotonía, que la atención de los lectores permanezca fija en el alma de su héroe.

En el seno de la intriga misma sucede que autor y lector necesiten quietarse, reposar. Es menester, entonces, de páginas ligeras que hagan resaltar la intensidad de otras escenas. El episodio de Géronimo, el fragmento tragi-cómico de Besançon, donde Julien se disputa con un Don Juan de café, la procesión de Corpus, donde el candoroso maquiavelismo de Julien intenta vanamente adivinar los profundos designios que oculta un viejo suave y necio; el breve momento en que el sastre toma a Julien —recién llegado a París— las medidas, los episodios del caballero Beauvoisis o del príncipe Korasoff (este último, el más forzado de todos) tienen por objeto descansar al lector y hacer posible una nueva sorpresa, una nueva tensión en los capítulos venideros.

Esta necesidad de reposo no es privativa de *Rojo y negro* ni de Stendhal. Desde que la novela existe, desde la *Odisea* misma, el narrador y su público han necesitado este género de distracción. Pero lo que puede distraer y divertir cambia según las costumbres de la época, y a menudo más que el relato mismo. Los largos cuentos que Cervantes, Mme. de Lafayette y sus contemporáneos introducen en sus novelas nos parecen demasiado compuestos, demasiado extensos y difíciles de seguir, y más cansadores que apaciguadores. Las conversaciones, los diálogos con el lector o las intervenciones del autor, que son las formas de reposo a la moda en el siglo XVIII y en la época romántica, aminoran en exceso el curso del relato, inclusive en el gran *Tom Jones*.

Stendhal es el primero que hace surgir la diversión del relato mismo; más aún: es necesario que parezca ser útil al relato; Géronimo servirá, dentro del relato, como "cobayo" para el láudano destinado a Julien, durante la misión secreta de este último; el caballero de Beauvoisis ayudará a Julien a introducirse en la sociedad parisiense en un pie de igualdad; el abate Chas-Bernard facilitará el progreso de Julien en el seminario. En estos episodios reposadores sólo hay un cambio de tono. Es el humorismo mezclado al relato —que sirve para reposar

al lector de novelas inglesas—, y aquí se ejercita sobre los mismos héroes. El humorismo de Stendhal comporta la entrada de un personaje nuevo, de una atmósfera nueva; a la vez que nos divierte, produce en nosotros el efecto refrescante de una puerta abierta.

Entre los episodios cortos de *Rojo y negro* hay algunos que apenas se citan y que, sin embargo, atestiguan un método original.

Stendhal describe poco. De un solo rasgo, y con increíble seguridad, evoca vastos paisajes. Pero no tiene esa minuciosidad necesaria para pintar “interiores”; no siente por este género de evocación el interés de un Balzac. Más tarde lamentará no haber “ayudado al lector, suficientemente, a figurar”.

Casi siempre, sin embargo, conocemos con anterioridad los lugares en que van a desarrollarse las grandes escenas. Casi siempre “una pequeña escena” ha ocurrido en el mismo sitio y en circunstancias análogas. El final del capítulo VIII prepara la escena en que Julien Sorel, bajo el tilo, toma de la mano a Mme. de Rênal; la acción se anuncia al mismo tiempo que el autor nos presenta, con una palabra, el lugar; de igual modo, los arreglos para la procesión de Corpus con el abate Chas-Bernard preparan la entrevista inopinada de Julien Sorel con Mme. de Rênal. Pero las escenas en la biblioteca del palacio de la Mole, por ejemplo, no tienen ningún vínculo directo con las tempestades que más tarde ocurrirán en esa biblioteca entre Julien y Mathilde; también se prepara el jardín del palacio mediante conversaciones —las de Julien con el académico, por ejemplo. La iglesia de Verrières se nos muestra al comenzar el libro bajo un aspecto trágico: lejana preparación de la tentativa de homicidio. El lector, habituado a esos lugares que el autor no le ha “descrito”, no se encuentra en suelo extraño ni tiene la impresión de una decoración artificial. Más aún: su atención no se desplaza del alma de los personajes por lo pintoresco o por la largura de una descripción. Y el autor mismo tiene su espíritu enteramente libre para las grandes acciones y los más altos momentos.

El transcurso del tiempo es uno de los problemas técnicos más delicados de la novela. El autor, sin duda, puede decir siempre, al comenzar un capítulo, que ha pasado una semana o un mes desde el capítulo anterior. Transforma así su relato en una serie de escenas, como si fuera una obra dramática. Ya sólo le queda, para aplicar por completo esta fórmula, hacer la novela íntegramente dialogada, como solía ocurrir hacia fines del siglo XVIII. Pero no presentar a los lectores la continuidad de una evolución que se prolonga, significa privarse de uno de los grandes recursos de la novela.

No se trata, por supuesto, de dar a la novela un ritmo uniforme. Cuando el autor habla en nombre propio, puede abreviar. Así, por ejemplo, el relato de la niñez de Julien (única vuelta atrás del libro) o las líneas que nos muestran a Julien en el regimiento.

Durante el amor de Julien Sorel por Mme. de Rênal, o durante su lucha con Mathilde, cada capítulo abarca preferentemente un día; entre los días importantes, o que señalan algunos cambios en la intriga, suelen evocarse más brevemente los días parecidos entre sí. Esta simplificación no perjudica la impresión de continuidad si reproduce con exactitud la elección espontánea, la rapidez y la "fusión" de elementos análogos en nuestro recuerdo.

En ocasiones, la acción toma un ritmo muy veloz; por ejemplo, los actos y pensamientos de Julien en sus diversas etapas sociales. En el diálogo, naturalmente, la velocidad de la acción es exactamente igual que en el relato. Por eso es menester que los aledaños del diálogo continúen más o menos con el mismo ritmo.

Suele decirse, a veces, que *Rojo y negro* es una novela de análisis: es dar de ella una idea muy falsa a quienes no la hayan leído. El análisis rompe el ritmo del tiempo: para explicar las cosas, va más lentamente

que las cosas; para comentar los diálogos, va más lentamente que los diálogos. En esa forma, ciertas páginas de Proust estiran un hecho muy corto. *Ulysses*, de Joyce, que transcurre en veinticuatro horas, no puede leerse en veinticuatro horas. Pero en *Rojo y negro* todo sucede como si Stendhal se hubiera impuesto la regla de que el relato de la acción no dure nunca más que la acción. Conocemos los sueños, los proyectos del héroe, todo lo que puede preparar nuestros espíritus cuando la acción comienza (Julien es un hombre normal más bien que el héroe de una novela de análisis, en el sentido de que la acción lo simplifica). En esos momentos, el autor exige y obtiene de sí mismo una fulminante rapidez de trazo, y su relato alcanza siempre el movimiento del brazo o el ímpetu más repentino de su héroe. Ninguna deformación es tan perjudicial como la lentitud en describir un movimiento del espíritu; poco nos importa que el autor abrevie: nuestros propios recuerdos abrevian sin cesar. Pero un exceso de lentitud torna incomprendible una sucesión de pensamientos o una emoción. Quizá sea menester de genio para andar siempre con tanta rapidez como el espíritu.

Gracias a esta rapidez, todos los capítulos de *Rojo y negro* tienen el ritmo de "algo presente"; refuerzan esta impresión la falta de intriga mecánica, la invención por el héroe de sus propias acciones imprevistas. Un escritor semejante puede eximirse casi del empleo del presente de narración, medio demasiado simple y demasiado mecánico para bastarse a sí mismo. Pero tal movimiento tiene sus condiciones, aun sus restricciones:

1) En *Rojo y negro* avanzamos siempre y, salvo la breve página sobre la infancia de Julien Sorel, no volvemos nunca atrás: es una "crónica", como se subtitula el libro.

2) No hay simultaneidad en *Rojo y negro*. Uno es el tiempo del libro: tan pronto lo ocupa el héroe, tan pronto cualquier otro personaje. Apenas lo advertimos, puesto que vemos los hechos esenciales por ojos de Julien Sorel. Sin embargo, cuando el abate Pirard llega a París, a casa de M. de la Mole, y éste decide tomar a Julien de secretario, y el

mensaje se dirige indirectamente a Julien, Julien mismo desaparece. Más aún que la claridad exigida por el lector, es el ímpetu del autor lo que no le permite los “durante ese tiempo” y las vuelta atrás.

Sin embargo, en dos casos Stendhal no regula el ritmo de su historia por el movimiento de los hechos ni por el pensamiento del héroe. A veces, después de un movimiento de emoción intensa, quiere prolongar esta emoción en nosotros, “hacerla vibrar”, como decía en sus ensayos de juventud. Había obtenido ya esos efectos de vibración al describir la *Santa Cena*, pero era en la descripción de una pintura, donde todo el ímpetu proviene del escritor. En *R rojo y negro*, cuando Julien, desde la montaña, mira el águila planear en el cielo y sueña con Napoleón, el estilo directo no ofrecería esa lentitud progresiva, ese vuelo por encima del héroe mismo; ayudado por algunas palabras abstractas y por el nombre “Napoleón”, Stendhal obtiene en pocas líneas, al final del capítulo, un efecto de inmensidad y de lejanía, y prueba que la amplitud no necesita de largos períodos.

El efecto contrario es la rapidez. Por un exceso de instantaneidad y mientras enuncia un hecho, Stendhal nos sustrae el dolor físico que tal hecho provoca en nosotros. La ejecución de Julien, después de las escenas patéticas de felicidad y de ensueño en la prisión, se introduce en una línea entre pensamientos completamente ajenos al patíbulo. Esta soberana rapidez, esta especie de euthanasia literaria era más fácil en *Armanche*; reaparece, oculta por escenas de piedad y de felicidad, al final de *La Chartreuse*: efecto que sólo aparece en las grandes novelas y para los personajes con los cuales el autor se identifica: las *Chroniques italiennes* muestran que también sabía describir la muerte lentamente y cruelmente.

Cabe preguntar si Stendhal ha reducido demasiado los monólogos de sus héroes. Ocupan pocas líneas. Los monólogos interiores de los

novelistas contemporáneos se prolongan durante páginas y páginas. Por otro lado, bien sabe el lector que sus pensamientos duran varios minutos, a veces horas. Sin embargo ¿por qué los monólogos de *Rojo y negro* tienen esa perfecta naturalidad? ¿Por qué parecen más plausibles que los extensos monólogos de nuestros contemporáneos?

Porque el monólogo interior, el proyecto, la reflexión verdadera de cada uno de nosotros, es una larga repetición, articulada a medias, de ciertas palabras, de embriones de ideas; de tiempo en tiempo, a fuerza de repetirse a sí mismo, el pensamiento da un salto adelante, encuentra una fórmula que le parece nueva y que orienta la continuación del ensueño. Si de un ensueño o de una discusión consigo mismo guarda uno tan sólo esos momentos (los únicos que conserva el recuerdo, aunque se lo escriba en seguida) obtendrá la brevedad, el ritmo de los monólogos de *Rojo y negro*. Stendhal ha escogido de manera simple y acertada. Todo ensueño más amplio, y sin repetición incesante de los mismos términos, sólo puede hacerse pluma en mano. Y la vida, las sugerencias de un ensueño, necesitan de una extremada condensación para transmitirse de hombre a hombre.

Únicamente los diálogos recuerdan, en *Rojo y Negro*, hasta qué punto a Stendhal lo preocupaba el arte dramático. Los diálogos entre los protagonistas están siempre preparados con anticipación para surgir en el momento decisivo. Se resume, de entrada, el estado de ánimo del héroe para tal o cual época, para tal o cual día, o ante tal o cual situación nueva; sus intenciones aparecen en un breve monólogo interior, la actitud y la intención se dibujan en una línea. Así, aclarado de antemano, el diálogo corre a lo esencial.

Los diálogos novelescos pecan, por lo común, de que el autor se preocupa demasiado en presentar los caracteres de sus personajes, y cada personaje —tratando de afirmarse incesantemente— apenas se preocupa de lo que dicen los otros. En Stendhal, por lo contrario, no hay preocupaciones de esta clase. Toda frase que asombra en boca de un interlocutor es contestada por otro como sucede en la vida. A menudo,

cuando conversan un personaje importante y una comparsa, las palabras del personaje importante se resumen en estilo indirecto y el comparsa se expresa de viva voz. Por ejemplo: se resume la negativa de Julien a casarse con Elisa, pero nos son dadas directamente las severas réplicas del abate Chélan; Julien pide autorización para alejarse con el objeto de huir de su amor: no conocemos sus propias palabras, pero escuchamos a M. de la Mole responderle, etc.

No sólo se prepara el diálogo sino que también se lo comenta. Las indicaciones de actitud, de gesto, de tono, están siempre impregnadas de indicaciones morales. En esos breves comentarios encontramos la educación que Stendhal había adquirido como autor dramático y asimismo la que había intentado darse como actor. (Otros escritores, que carecen de este recuerdo, obligan a sus personajes a explicarse demasiado, y les asignan largas frases: insistencia en sí mismos o confesiones que la conversación no comporta; el mismo Balzac ha caído, a veces, en el defecto del diálogo ostensible.) Pero las indicaciones del autor, al margen del diálogo, deben ser tan breves que no basten al grueso público. Su discreción, la parte mínima que parecen robar a la acción, la justeza del trazo, son más fáciles de advertir en aquellos capítulos en que la acción no avanza y la conversación desempeña el principal papel. Así, los dos capítulos de la segunda parte, “Cuál es la condecoración que distingue más” y “El baile”, contienen las indicaciones de actitud, de ritmo y de tono más felices del libro. De igual modo, la conversación entre Julien Sorel, Altamira y el grave español don Diego Bustos.

La creación de personajes vistos desde adentro y el arte de iluminar un diálogo desde el margen, permiten a Stendhal una especie de efecto nuevo que podría llamarse “el efecto negativo”.

A veces se consigue tal efecto abandonando todos los medios que tienden a obtenerlo. La antigüedad daba un ejemplo de ese género de logros en el dominio de las Bellas Artes: el pintor, que había elegido

como tema el sacrificio de Ifigenia, pintaba a Agamenón cubriéndose la cabeza con el manto, ya que no podía expresar más intensamente el dolor en ese personaje que en los otros. Más sencillo es el artificio de los cantantes que habiendo llegado a la nota más alta o a la más sostenida, permanecen con la boca abierta sin emitir ningún sonido para dar a los espectadores la impresión de un efecto que sobrepasaría los medios humanos. Y a veces el pintor, al prolongar ciertas líneas en un profundo claroscuro, produce un efecto de lejanía y de misterio que un color o un dibujo nítido no podría dar.

En una novela como *Rojo y negro* ese género de efectos corresponden a una verdad humana: “Las pasiones, llegadas a su punto culminante, invierten sus afectos”; mientras más agitan al ser, más inmóvil nos parece; más atormentado se encuentra, más indiferente lo notamos. Los clásicos conocían esta verdad pero no conocían el medio de manifestarla. Decían de un personaje: “quedó como estúpido”. Pero un actor teatral no puede mostrarse paralizado, mudo. Haría creer, tan sólo, que ha olvidado su papel. Y en aquellos cuentos en que todo lo que sabemos de los personajes proviene del diálogo ¿cómo explicar ese mutismo, ese vacío interior?

El lector de *Rojo y negro* se identifica con Julien o con Mme. de Rênal, pero Stendhal interrumpe de golpe ese contacto y hace pasar el espíritu del héroe, bruscamente, de la plena luz a una zona oscura. Mientras tanto, su relato evoca actitudes poco afortunadas, que contradicen vanamente el pensamiento del lector, o actos misteriosos. El rápido comentario —en donde Stendhal triunfa— acentúa todavía más ese contraste entre las acciones y las palabras.

Tres escenas, sobre todo, muestran este arte de los efectos negativos. La despedida entre Mme. de Rênal y Julien. El lector queda molesto y desconcertado por ese adiós perfectamente frío e indiferente de Mme. Rênal, por sus palabras insignificantes. Es necesario que un fragmento lírico se compadezca de nosotros, nos alivie y, a la vez, resuelva el enigma: “los besos sin calor de ese cadáver viviente...” Ha-

cían falta estas líneas, quizá las más bellas de Stendhal, para compensar el cruel momento en que entramos en la sombra.

Las réplicas de Julien cuando empieza a triunfar sobre Mathilde, en el momento en que tiene éxito su stratagemma, oponen su frialdad e insignificancia a la violencia de su pasión, que a cada instante se expresa en paréntesis secretos. El efecto negativo de la “voz apenas formada” se compensa siempre con el canto de triunfo interior.

Por último Julien Sorel, que hasta entonces se presenta a nuestro espíritu con absoluta claridad, desde que comete el crimen entra en una sombra completa. Ya es sólo una forma que se agita; y hasta parecería que, en el interior del héroe, nada quedara. La verdad psicológica o más bien patológica de este oscurecimiento de la conciencia está atestiguada por los médicos del espíritu (y en cada uno de nosotros, por el recuerdo de nuestros furiosos). El efecto de esta breve locura asusta al lector. Sin embargo, la crítica ha objetado esta parte de la novela. La crítica estaba acostumbrada a las tragedias de cinco actos. Por lo demás, en la época de Stendhal, la historia del seminarista Berthet hacía prever la conducta de Julien Sorel. Para el lector moderno, esa ciega cabalgata parece hecha adrede, es demasiado cómoda, es una sencilla pendiente que resbala hasta el desenlace. Y nos ahorra las explicaciones que declamaría, en lugar de Julien, un héroe de tragedia.

Es posible que la resistencia que ha opuesto la crítica a ese capítulo todavía se base en razones más generales. Como casi todas las obras de Stendhal, *Rojo y negro* termina dos veces. No hay duda de que Julien Sorel dice, cuando ha llegado a la cúspide de sus ambiciones: “Mi novela ha terminado”. Desde ese momento el lector, que seguía paso a paso al autor, lo ve tomar el galope: ya sólo encuentra un seco resumen de la vida del héroe. Stendhal se ha creado grandes dificultades al colocar a Julien en un regimiento y darle un nuevo oficio: se habría necesitado, por cuarta vez, describir un nuevo medio y un nuevo grupo de comparsas que no tomarían parte alguna en la acción.

En ese momento, Julien Sorel —sueño y criatura de Stendhal— se

adelanta a Antoine Berthet. Stendhal, determinado a seguir a grandes rasgos la acción, tal como la habían encontrado en “La Gazette des Tribunaux”, no se equivoca al conservar esta conclusión trágica; sin duda, el éxito de Julien Sorel habría envilecido la novela. Pero André Berthet, de improviso, arrastra a Julien Sorel; ese momento de ausencia moral del asesino, que es una verdadera historia clínica, facilita la transición y el crimen. Berthet había relatado, como pudo, el estado de ausencia moral y de extravío en que se encontraba cuando corrió a cometer el asesinato de Brangues. Esta verdad presta los mismos servicios que un cómodo subterfugio. Y el autor, sin duda alguna, no se ha preocupado bastante de hacer el crimen verosímil “porque el crimen era verdadero”.

Es éste el peligro de lo verdadero en una novela: el novelista no se ocupa de fundamentarlo, y la verdad estética no es la verdad judicial.

Por esos rápidos medios, el autor corría hacia las últimas cimas de su obra. Tan sólo en la cárcel vemos a Julien Sorel por encima de la ambición, hasta por encima de su amor ambicioso hacia Mathilde, y al nivel de Mme. de Rênal. Ya no lo preocupa el porvenir. Stendhal puede al fin prestarle esa libertad de ensueño y de juicio, esa parte noble de su propio carácter, formada de acuerdo con las normas de 1815, y que hasta entonces faltaba a Julien Sorel.

Julien Sorel, asesino, es un ser más digno que en la época de su grandeza; por su vecindad con la muerte, “adquiere la edad de Stendhal”, pues entra en la edad en que se libra uno a sus propios recuerdos. Gracias al placer que siente Stendhal al mezclarse por última vez con su héroe, íntimamente, y al juzgarlo desde adentro, los últimos capítulos de la novela se reaniman y prolongan.

Durante sus años de aprendizaje, y merced a las necesidades de sus comienzos, Stendhal va formando poco a poco su estilo. La influencia de los más bellos pasajes del *Mémorial de Saint-Hélène*, al cual Julien

Sorel era tan sensible, también se hace sentir en su historiador. El movimiento con que su estilo avanza añade una fuerza nueva a las cualidades ya adquiridas. Todos los nuevos recursos de que dispone para aclarar la vida interior de los personajes, para animar esos diálogos con gestos y pensamientos, para enriquecer de sentido a los silencios mismos, necesitan una cualidad dominante: la concisión en el movimiento.

Cierta concisión está al alcance de todo espíritu crítico. La Rochefoucauld, La Bruyère y Vauvenargues suministran ejemplos excelentes. Esta cualidad se reduce al arte de corregirse, suprimiendo en una frase escrita todo lo que no es esencial. Pero una frase así encogida pierde naturalidad: sentimos que el pensamiento no se ha formado de tal manera. Y con la naturalidad, el movimiento desaparece.

Después de muchos años de diario trabajo, en que ejercita el arte de pensar nuevamente lo que otros han escrito y lo que ha escrito él mismo, Stendhal consigue ser breve inventando. Juzga, hace actuar en tres palabras que deja caer de improviso, y que deben parte de su fuerza a lo imprevisto de la fórmula. En ellas reconocemos a quien, analizando a Corneille, encontraba que los versos hermosos, una vez traducidos, debían dar necesariamente “una prosa viciosa por el exceso de elipses”.

No hay en sus frases divisiones interiores, simetrías que las equilibren en el medio. La frase esencial está al final: “Todo buen razonamiento ofende”. Cuando hay que contar paso a paso un hecho o expresar un pensamiento, la fórmula breve, la chispa, que al mismo tiempo aclara el pensamiento y el rasgo de humor, cae al terminar el párrafo o el capítulo, y todo lo precedente adquiere extremada intensidad.

Julien Sorel, a quien le parece una locura subir a los aposentos de Mathilde, se resume a sí mismo: “Quedaré muy bien sobre mi escala”. O cuando desespera: “¿Por qué yo soy yo?”

Conocemos la célebre frase de Beaumarchais, que acusa al universo: “¿Por qué estas cosas y no otras?” Stendhal vuelve la idea contra sí

mismo: suprime la segunda parte de la frase y el pensamiento conserva la misma sustancia y la misma fuerza.

¿Es necesario defender el estilo de Stendhal contra ciertas incorrecciones que le han reprochado? Prueban, al menos, que a veces inventa una palabra nueva para expresar un matiz nuevo. Por ejemplo: se ha querido ver en la palabra "Antisimpatía" un lapsus por "antipatía". La antisimpatía es una réplica hostil a una simpatía que trata de expresarse.

El lenguaje de Stendhal es de una seguridad casi infalible en los sustantivos y los verbos. Los adjetivos, más comunes, son los habituales en la conversación. Se ha notado, por ejemplo, la frecuencia de la palabra "horrible". Los epítetos sólo adquieren relieve cuando están en lugar del atributo, al final de la frase. (A menudo establece una relación según el giro más usual: "Había... entre... y..." que es una forma idiomática de geómetra y de legista.) Pero ¿no es siempre el adjetivo, acaso, la prueba de una busca de estilo que se obtiene después de expresado el pensamiento? Mejor elegidos y más numerosos, los epítetos desviarían al lector de lo que hay de esencial en la frase, y perjudicarían el movimiento del estilo.

Repitámoslo: esta improvisación sin charlatanería es el fruto de veinticinco años de esfuerzos. Para cada página de Stendhal podría citarse la frase de Whistler sobre uno de sus cuadros: "Lo he hecho en un cuarto de hora con la experiencia de toda mi vida".

Las correcciones que el autor introduce más tarde carecen de toda importancia para el estudio de su estilo: son correcciones de detalle. Así, la carta del abate Pirard a Julien no debe contener una "hoja de árbol" que caiga a los pies de Julien, porque el espía del gabinete negro podía advertir la señal; en esa carta debe haber "un borrón de tinta en la palabra décimotercera". Otras correcciones, casi puramente materiales, se refieren a una palabra repetida, etc., y son de aquellas que puede hacer un secretario o un gramático cualquiera —de aquellas

que Stendhal, en vida, dejaba que hicieran Crozet o de Mareste y que encargó que, después de su muerte, hiciera Colomb.

Es singular que Stendhal haya considerado, más tarde, que el estilo de *Rojo y negro* era demasiado crispado. Se veía a sí mismo, sin duda, más tierno y más cercano de la música de lo que había sido cuando pintó la figura de Julien Sorel. Y las opiniones de sus amigos, cuya injusticia nos parece irritante, tal vez lo hicieran lamentar el haber seguido su fórmula al pie de la letra. Nos parece, sin embargo, que cuando juzga sus propios libros, cada vez que no sufre una influencia extraña o que no piensa en sus obras futuras, se aprueba en lo que tiene de más personal: "Very well, séminaire". En él dejó huellas el recuerdo de *Rojo y negro*. Esta obra lo transformó como escritor —y quizá le guarde, en ocasiones, rencor por ello—. Era más grande para crear que para arrepentirse.

JEAN PREVOST

## PAISANO MUERTO EN EL RÍO

*(Ya le llenó la boca la tierra que pedía.  
Ya la cruz —desde arriba— se habituó a su cabeza.)*

Si te miro las manos lloro sobre una espiga.  
La lengua que te escucho es una rosa abierta.  
Si sigo un brazo de agua me llevará a tu pecho  
o se irá por el cielo siguiéndote las huellas.

Yo sé que si descansas o corres por el viento  
o vienes a mirar lo tierno de la hierba,  
cuando estás en el aire o vuelas por mis ojos  
me muestras tu color para que yo te vea.

Luciérnaga en la noche o luna alucinada,  
en el rocío esperas la luz que te amanezca.  
Ya te despiertas ala, ya te pierdes de vista  
o te vuelves cordero pidiendo que te quieran.

*(Ya olvidó su batalla musical y aterida,  
su corazón final, su pálida madera...)*

Desordenas mi sangre de fuego temeroso  
cuando el verano llega cantando por las venas,  
cuando la tarde llena mis sienes de cigarras  
y la llanura afiebra sus cándidas parejas.

Pasas, y el espejismo juega su juego de aguas  
entre sauces dormidos en tan verde evidencia  
que acaso seas tú mismo tendiéndome las ramas  
pidiéndome el caballo que florece a tu vera.

Te puedes ir, si quieres, más allá de mi frente  
que sabe que te apoyas en trinos y libélulas.  
Mis ojos y el delirio te sueñan y adivinan  
jinete entre las nubes, desmontado en la tierra.

*(...la sal enloquecida que le quemó los ojos  
cuando el caballo, muerto, le quitaba las riendas.)*

Niños y golondrinas y nubes con sus muertes...  
¿Qué importa lo perdido ni el mar que se lo lleva?  
Tú sacudes las hojas, llueves porfiadamente,  
caminas por un lento perfume de violetas.

¿Qué importa que a tu pecho lo haya cruzado un río  
ni que de tus oídos salieran las abejas?

Tú cantas y tus alas baten un dulce olvido,  
tañen una guitarra de adiós y madre selvas.

Puedes oír el trébol a través de tus hombros  
y el mineral que ordena su pausada corteza.  
¿Qué importa una paloma ni un siglo de palomas?  
Tú miras para arriba y el cielo las renueva.

*(Cabalga con cien años de trigos y vidalas,  
florido en sus veinte años mortales y sin mengua.)*

Pasas y los colores te dibujan la fuga  
como a la mariposa el aire en que navega.  
La luz es un gozoso festejo, es la glicina  
que aguarda entre sus hojas la miel que la florezca.

Si no me ves pregunta por un hombre llorando,  
pregunta por el hombre con un niño en la lengua.  
Me conocen las aguas, las penas, los ganados,  
el olor de la vida. No dejes que me pierda.

Si levanto las manos, ven a escuchar qué digo.  
Si enciendo una amapola serás la primavera,

serás un joven muerto con las flores azules,  
serás un pie de zambas con celestes espuelas.

*(En mitad de la patria galopa su apellido,  
en alazán fogoso su terrestre marea.*

*No empieza ni termina su corazón de trébol.*

*Un ángel y un caballo vigilan sus fronteras.)*

JUAN G. FERREYRA BASSO

## EL HOMBRE Y EL MIEDO

Estaban sentados juntos en la barca, el hombre y el miedo. El hombre dejó caer los remos al agua y escuchó: “¡Vuelve a tierra y escribe tu drama! ¡El tuyo! ¿Me entiendes? El tuyo, que sólo te importa a ti, que sólo te afecta a ti. El tuyo, que sólo abarca y significa tu vida, que no se puede relacionar con nada más que contigo mismo. ¡Vé y escribe y dí la desgracia que acaba de aquejarte en este instante!”

El hombre no contestó. Sumido en su meditación, miró en derredor. ¡Qué maravilloso, qué indescriptiblemente maravilloso era este mundo! ¡Cómo encerrar en palabras el aire, las formas, los colores! Aspiró hondamente la suave brisa del lago, extendió los brazos y volvió a coger los remos. Entonces le dijo al miedo:

—Quiero intentarlo una vez más. Quiero remar todo lo que pueda. En realidad puedo hacerlo, y mi brazo izquierdo, más sano aún que el derecho, no siente el menor cansancio. Luego, cuando vea que ya no puedo más, te contestaré con calma.

—Como quieras. Yo no estoy atado por el espacio ni por el tiempo. Ya que así lo deseas, intentémoslo de nuevo.

Y el hombre y el miedo abrieron profundos surcos en el lago verde y claro.

El rey de las montañas vecinas había extendido los confines de su reino glacial hasta el más puro celeste. Su brillante capa de nieves caía en pliegues severos, que despedían fulgores verdes y azulados. Los ojos del hombre no podían apartarse de tal magnificencia.

—Parece como si quisieras hundirte en ese resplandor —oyó que le decía el miedo.

—Sí, así es. Lo has reconocido. Quisiera hundirme en él como quisiera hundirme en todo lo grande y excelso, en todo lo raro, hermoso, inmenso. Sí, y aun en todo lo que para mí es inalcanzable.

—¡Hombre sin medida! ¡Hombre sin medida y sin conciencia de ti mismo! Y si la enfermedad, que acabas de presentir estremecido, se apoderara de ti, ¿qué harías?

—Te contestaré. Mira este mundo y deja reposar los remos. ¿Ves allá lejos aquella selva muerta? La mató el fuego. Y más allá, donde nace el lago, ¿no hemos pasado junto a bosques condenados a morir por la obra lenta y continuada de un parásito? ¡Y qué hermosos eran aún los árboles vivos, que llevaban ya suspendidos, como dorados cabellos de ángeles, las vestiduras mortuorias! El que vive la vida no debe temer la muerte. El que ama la vida debe tener, cada segundo, con toda dignidad, la conciencia de que la vida ha de extinguirse. La enfermedad y el fuego han puesto término a la vida de los bosques. Y así también los dolores de mi brazo ponen un término a mi anhelo de belleza, de salud, de fuerza.

—Es un drama la vida vuestra, la de los hombres, la de la naturaleza.

—¡Oh, no, no hay drama! Sólo tú, la zozobra, el orgullo, el honor y la vanidad, la ambición y la cobardía, sólo vosotros habéis traído el drama a la vida.

—Como quiera que sea, ¿vas a curar con tu conciencia tu brazo enfermo? Piensa que es tu brazo derecho, el de tu trabajo. Toda tu capacidad de acción se concentra en él, y él transforma tu querer más íntimo y tu voluntad de creación en la forma que tú anhelas. ¿Qué será de ti cuando los dolores y la debilidad te impidan utilizarlo?

—De mí sólo puede ser lo que yo soy. La conciencia de mí mismo me absuelve de toda cuestión sobre mi destino personal. Porque yo me determino a mí mismo.

—¿Y si nunca más puedes remar sobre los lagos y ver los bosques y las selvas? ¿Y si debes renunciar a la alegría del juego y del deporte? ¿Y si lo que te procuró dicha y júbilo se quiebra ante los sufrimientos de tu cuerpo?

—No me conoces. Un hombre que quiere y puede sumirse en la verdad y en el milagro de la creación jamás se sumirá en ti, en el miedo. A veces, es verdad, me tomas con tus manos, a veces estás conmigo, pero mi compañero no serás nunca. Mi compañero es la libertad.

—¿La libertad? ¿Qué libertad? ¿La libertad de qué?

—La libertad frente a lo irracional.

—¿Cómo quieres desprenderte de lo irracional, que es el sufrimiento mismo de la humanidad? Y aún más, ¿qué es lo irracional?

—Lo irracional es dejarse esclavizar por pasiones como la ambición, la arrogancia, la codicia, la envidia y el odio, de las que se desprenden la zozobra, la aflicción, la desesperación y el arrepentimiento. Lo irracional es una suma de pasiones que arrancan al hombre su libertad. La fuerza de la razón, en cambio, lo libera de esa naturaleza irracional y lo conduce a la libertad humana. Y esta libertad es lo que yo llamo también la verdad de la vida.

—¿Y este lago que tienes ante ti, y esas montañas que lo guarnecen? ¿Y esa ansia tuya por verlo y vivirlo todo? ¿Y esa fe tuya de que la fuerza y la alegría provienen de este espectáculo? Tu corazón de artista ¿no muestra con ello su anhelo apasionado y sus apetitos? ¿Y no dices tú que la falta de libertad del hombre está ya determinada por su deseo y su aversión? ¿Podrás contestarme?

—Te puedo contestar porque mi corazón de artista, en esta belleza excelsa, sólo puede ver lo que es: el vaso magnífico y perecedero que encierra las creaciones imperecederas de la imaginación. El vaso puede desaparecer, puede destrozarse, puede cambiar de formas. Como todo lo que vive, como todo lo que pensamos, sentimos o queremos, puede pasar de un movimiento a otro. Lo que tú llamas mi corazón de artista, eso que quisieras poner en contradicción con mi razón, es lo que me dis-

tingue de ti. Yo vivo esa libertad que tú ignoras. Yo vivo la libertad de lo eterno en medio de sus manifestaciones perecederas. Una de esas manifestaciones eres tú. Tú eres la falsedad, la mentira y lo irracional a la vez. Todo hombre que te haya dejado penetrar en sus sentidos es un esclavo encadenado. Porque tú, el miedo, eres uno de los mayores males del mundo. Contigo cuentan los instintos más bajos y criminales del hombre, y tú alimentas todas las imperfecciones que impulsan al hombre a una vida sin sentido.

—¿Sabes tú, acaso, lo que tiene o no tiene sentido en esta vida? A esta vieja pregunta del hombre, ¿le has encontrado respuesta?

—En cuanto me ha sido posible, he tratado de encontrarla para mi propia vida.

—¿Y con qué resultado?

—Siempre con el mismo, siempre con el que ya te he indicado.

—Dilo aún.

—Con el resultado de ver el sentido de la vida en un acuerdo con todo lo que es el ser. De reconocer su unidad con todo lo que ocurre en la naturaleza. ¿Comprendes?

—¡No! ¿Has dicho: “en un acuerdo con todo lo que es el ser?”

—Sí.

—¿También con tus dolores, con tus deseos no satisfechos, con tus guerras, con tu carencia de dicha y amor?

—Sí, aún con todo eso.

—Explícate.

—Te lo explicaré con mi amor inalterable al ser.

—¡Bien! No te oigo hablar más que de ti y de tu amor. Pero ¿cómo te imaginas la vida de aquellos que sólo conocen las privaciones y la miseria, que temen la vida porque para ellos es despiadada? ¿Para qué sirve tu canción si los corazones petrificados de los ricos han matado su resonancia en la conciencia de los pobres, de los torturados, de los llagados? ¿Te imaginas las conmociones del alma y del cuerpo en las víctimas de esta guerra? Cómo te lo imaginas, dímelo? ¿Quién

puede ver el fondo de sus almas cuando una vez más, antes de la batalla decisiva, se congregan alrededor del sacerdote para la plegaria común? ¿Quién, dime, quién puede medir lo que pasa en cada uno en el instante en que da el salto desde el mar a tierra firme? ¿Quién ha meditado sobre las torturas ejercidas durante años en oscuros calabozos y cuevas que llevan el nombre de campos de concentración? Y luego, después de salir lisiados o ciegos de las batallas o de los infiernos del sadismo, dime, ¿qué puede mantenerlos apegados a la vida? ¿Qué puede quedarles por amar después de eso, por amar como puedes hacerlo tú a pesar del dolor, de la desdicha, de la desesperación? ¿En qué podría apoyarse aquél a quien han arrancado los dos brazos del cuerpo? Dime, ¿en qué?

—Quizá en el colmo de su dolor haya exclamado: “¡Viva la patria!” Sin embargo, este amor a la patria no puede abarcar todas las manifestaciones de la vida. No me refiero a él cuando hablo de amor. En muchos hombres el entusiasmo patriótico es una especie de embriaguez, que, una vez desvanecida, está condenada a pasar de la conciencia al olvido, como si ya no valiera la pena ocuparse de ella.

—¡Bien! Pero si tú no crees en la ilusión del amor a la patria, ¿en qué quieres que crean los mutilados de la guerra para poder sobrellevar su drama personal? ¿Quizá en “las creaciones imperecederas de la imaginación”, que se encierran esta vez, no en un vaso magnífico, sino en uno resquebrajado, estropeado?

—¡Calla por instante! Quiero explicarte mi actitud ante el amor a la patria. Para mí no es en absoluto una ilusión. Para mí es una necesidad. Amo a mi patria porque me ha enseñado el amor y el respeto por el espíritu de investigación, y la admiración por lo bello y lo excelso. La amo porque en su pensamiento y en sus creaciones no participa sólo la nación propia, sino la humanidad entera. La amo por sus ciudades y aldeas, por sus valles, bosques y montañas, cuya belleza me consuela cuando me siento demasiado débil para ayudarme a mí mismo. La amo por sus pensadores y poetas, que me han preparado para la vida, para esta vida tan material y mercantil de hoy que requiere imperiosamente

una educación espiritual. Porque la dignidad de la persona es tanto más alta cuanto mayor sea su capacidad de alejarse de las consideraciones mezquinas de la vida diaria. Mi patria me ha ayudado a alcanzar esta dignidad, me ha convertido cada día en un hombre mejor, porque sus obras han despertado mi admiración, y cuando el hombre admira, se vuelve más noble, más perfecto.

—Si así es, ¿por qué has comparado el grito de “¡Viva la patria!” del herido con un estado de embriaguez?

—Porque no todas las naciones muestran a sus súbditos el camino claro de la razón. Porque no todas pueden dirigir el corazón de sus pueblos hacia el amor a la vida. Hay naciones de inteligencia tan grande, y a la vez tan fría y estéril, que en ellas se hiela la verdad, el conocimiento de la vida.

—¿Quién crees tú que conoce la verdad?

—Aquél que vive y ama la vida y la creación con veneración profunda.

—¿Y crees que pueden lograrlo los que en esta guerra han visto que les arrancaban las dos piernas del cuerpo? ¿O aquellos otros que se han desvanecido, ensangrentados, en el potro del tormento, o han sentido laceradas sus carnes por horrendas quemaduras? ¿Cómo pueden los dolores extremos, el hambre y las privaciones mantener tu “imperio de la razón” frente a la jauría irracional de criminales sádicos? El que ha pasado por estos martirios no se acordará más de la nobleza, de la belleza, del amor. No se sentirá tentado de preguntarse qué es la verdad. La actividad del mundo le parecerá insensatez, y todo el ajetreo humano un girar en torno de la nada, como si las vidas de los hombres fueran juguetes en manos de piratas de los negocios y piratas de las guerras.

—Una parte de los hombres sí, pero de ninguna manera todos. De ninguna manera los que siempre se han esforzado por regir su vida según la razón, los que han vivido con la conciencia de su responsabilidad espiritual, los que han tenido la sed insaciable del conocimiento de la natu-

raleza, una sed cuya satisfacción comporta un acto moral. Pero esta sed, ¡piénsalo bien!, debe nacer del amor y del respeto a la vida. Debe nacer de la responsabilidad hacia todo lo que vive. Si en épocas de guerras, hambre, miseria, enfermedades y cámaras de tortura hay hombres que no alteran su conciencia de la vida, es porque tienen el alma llena de amor a la vida, a pesar del mundo y del sentido del mundo. O llena de verdad. Porque verdad y amor son una sola y misma cosa. No hablo de la verdad científica y de la eterna investigación de la verdad, que es la servidora humilde de la verdad espiritual. Y no sólo servidora humilde, sino también necesaria, indispensable. Hablo de la verdad que es amor y que piensa y obra por todo lo vivo en nombre de la voluntad de vivir. Y mientras el amor al hermano, a los padres, a la mujer, puedan, por nuestra capacidad de milagro, abrazar, con grandeza de alma, todas las contradicciones y oposiciones de la vida; mientras los elegidos por las miserias de la guerra y de las otras catástrofes no vean en su cruel y terrible destino ninguna contradicción con lo que les ha enseñado el conocimiento del hombre y de la naturaleza; mientras eso suceda, no habrá en sus vidas ningún lugar para ti. Ningún lugar para tus tinieblas, por las que rondan desatados el miedo, la zozobra, la desesperación, la traición.

—¿Crees, entonces, que a mi paso por los hospitales de guerra, por los campamentos de prisioneros y los campos de concentración, por los cuartos de las viudas y de los huérfanos encontraré tu “amor inalterable al ser”? ¡Me haces reír! Lo que encuentro siempre es mi propia imagen, y nada más, porque tienen miedo a cada día nuevo, tienen hambre y dolor, están enfermos y débiles, sólo se sienten a sí mismos, a sus propios cuerpos y quieren vivir y volver a vivir, quieren amar y ser amados. ¡Intenta explicar tus ideas a esas vidas aniquiladas!

—Ya sé que sus ojos ciegos no volverán a ver la luz, pero quizá sí puedan alcanzar la luz interior del anhelo de verdadera vida. Ya sé que los rostros desfigurados no atraen los tiernos labios de mujer, pero un rostro desfigurado puede elevarse quizá por primera vez al sentimien-

to de responsabilidad hacia todo lo vivo y comenzar, a costa de sus penalidades y privaciones, a crear el hombre futuro. Ya sé que mi verdad no les devolverá los miembros amputados, pero quizá les permita penetrar por primera vez en el secreto de la naturaleza y del espíritu. Entonces reconocerán que sus vidas sólo están destruídas en apariencia, que ellos no son más que una célula en el conjunto de la vida, y entonces querrán unirse con otras fuerzas para crear una vida mejor y educar a la humanidad para que no sienta que su destino depende de un ser exterior o superior a ella, sino de ella misma, de que sólo el hombre, y nada más que él, es responsable de su destino. De que por lo tanto tenemos el deber de educar a los hombres en el amor a sí mismos hasta que lleguen a tal fe en sí mismos que los desligue de todos los sentimientos, pensamientos y actos irracionales, que los conduzca al servicio consciente de la vida y de todo lo que vive, y que haga a todos responsables por todo. Que de la consideración de todo lo finito, de todo lo cotidiano que la vida lleva consigo, conduzca al reconocimiento de que ella se determina a sí misma. De este reconocimiento sólo puede surgir el amor a los hombres y el amor a la vida, sin los cuales pierden sentido los elementos del ser y del suceder.

—¿Crees, entonces, que hay naturalezas humanas muy superiores a la generalidad de los hombres?

—No lo creo sino que lo sé. Yo sé que los hombres pueden elevar su existencia a una esfera más elevada, y que tú, miedo, estás excluído de esa esfera.

—¿Y crees tú también que entre las víctimas de tu época habrá siempre campeones conscientes de tu Uno eterno, y esperas además despertar la conciencia en los que hasta ahora han sido insensibles?

—Así es. Yo quisiera, en la humanidad desesperada de una gran parte de la tierra, inculcar el pensamiento de lo que siempre es. El milagro de la creación se manifiesta a los hombres en una multiplicidad inimaginable. No le importa la razón o la sin razón, la felicidad o la desgracia, lo bueno o lo malo, lo sano o lo enfermo. Ante él, como

ante la muerte, todas las vidas son iguales. Nadie sabe del secreto de la vida, como nadie sabe del secreto de la muerte. Yo quiero que cada hombre doliente aprenda a no considerar el mundo sólo por él. Que tienda hacia un ideal cada vez más alto, que se familiarice con el poder de la razón, que le hará amar la vida, hasta que llegue al conocimiento de la creación misma o de la naturaleza misma. De esta manera cada hecho será, para la duración de su vida, sólo una parte de la verdad, que nosotros no podemos conocer en su conjunto, pero que sabemos que se manifiesta en todo lo vivo desde el nacimiento hasta la muerte. Tú, miedo, no podrás apoderarte nunca más del hombre si llega a conformar su existencia, con conocimiento racional, a las leyes de la naturaleza.

—¿Y cómo se llama el camino hacia ese ideal?

—Se llama conocimiento de la naturaleza y dominio de la naturaleza; se llama conocimiento de sí mismo y dominio de sí mismo. Cumplir estos cuatro mandamientos, eso es para mí el punto culminante de toda sabiduría y de toda felicidad. Por ellos me parece que vale la pena amar la vida que me ha sido impuesta, y aún, si es preciso, sufrir. La vida puede privarle al hombre de todo: amor, amistad, salud, bienestar. ¿Qué debe quedarle a uno para que la considere digna de ser vivida? Debe quedarle siempre la conciencia de ser, en la ínfima porción de un segundo de tiempo, el portador de un mundo que subsiste por su propia fuerza interior y por su existencia misma. De un mundo que es a la vez Dios. Que es la vida misma, y que no pregunta por jerarquía, aspecto, apariencia. Que es en todas las formas de la existencia, y que por sí sola realza la dignidad y la responsabilidad frente al ser. En mi vida, entre la cuna y el sepulcro, llego a alcanzar las estrellas, recorro sus órbitas y regreso con el ferviente anhelo de dejar obrar sistemáticamente, en la vida de los hombres, las leyes que he reconocido en el movimiento de los astros. Así les enseñaré a los hombres la alegría de vivir y les proporcionaré la fuerza para vivir; la vida sin razón es sólo miseria; una humanidad sin razón tiene que caer en tus brazos, tiene que hundirse en el miedo a la vida. En cambio, en un hombre noble la naturaleza se

reconoce a sí misma, se ama en él y le hace sentir en este amor la felicidad suprema. Y en este amor logra el hombre superar su miseria. Por mi parte, sé que este amor me proporciona la conciencia de todo lo que concierne al hombre y a los hombres. Continúa, pues, en la barca, que yo quiero ir a tierra, quiero ir hacia los hombres a quienes tú has abrumado, para librarlos de ti. ¿Ves allá delante la ribera, en que se balancean, mecidas por la brisa, como finos hilos de seda, las amapolas rojas y rosadas, que el viento levanta y abate, y vuelve a levantar y abatir? También ellas son un milagro de la inmensa unidad universal, que fluye, eterna e inabarcable, a través de las manifestaciones efímeras de la vida.

*ELISABETH EHRLICH*

# C R Ó N I C A S

## APOLLINAIRE Y LA SORPRESA

Parecería que la misión de defender e ilustrar un estilo artístico como el cubismo sólo hubiera estado reservado a un espíritu de características tan singulares cual Apollinaire. ¿Por qué? El autor de las *Méditations esthétiques* era un innato revolucionario estético, un antitradicionalista, un buscador audaz, porque no era francés. Tenía sangre de otras fuentes, más bullidora, menos respetuosa de lo histórico. Aquello que para un francés de solera son no solamente cualidades ingénitas, sino virtudes indeclinables —el famoso “sens de la mesure”, el buen gusto, verbi gratia— para él apenas existían. ¿Qué otra explicación, si no tiene su rebelión contra el buen gusto? Éste, en sí mismo, como norma abstracta no merece ninguna irrespetuosidad. Pero sí cuando se convierte en un estorbo, en algo tabú, que impide ir más allá por el simple miedo de violar sus convencionales límites. “Lo más revolucionario que se puede hacer en España es tener buen gusto”, recordemos que repetía allí, como uno de sus más pertinaces aforismos, Eugenio d’Ors. Pues bien, sin dar más que un valor relativo a la frase, bien podría vertérsela, al francés escribiendo: “Lo más revolucionario que puede hacerse en Francia —o en cualquier otro país de conceptos literarios y estéticos muy sedimentados e incommovibles— es tener mal gusto.” Lo hemos visto, después de Apollinaire, en el caso de otro forastero, Dalí; en su cruzada, más amplia y subversiva, contra el “buen gusto”, a la que respondía, por ejemplo, su exaltación —con aire caprichoso, pero intención sistemática— del *art nouveau* o *modern style* finisecular, de la rocalla ornamental, de las arquitecturas de Gaudí. Pero las últimas consecuencias de esta actitud son el nihilismo y la mofa gratuita, más el riesgo de desorientar al ya harto desorientado lector o espectador

medio de todas las latitudes. Porque lamentablemente —según ya puntalicé al criticar la autobiografía de Dalí— la fealdad es la fobia menos compartida y los pocos que sentimos el mal gusto como una injuria personal no podemos aceptar que se juegue impunemente con estos conceptos.

Ahora bien, Apollinaire no iba tan lejos como Dalí. Su enemiga contra el “buen gusto” no tendía a destruir la armonía estética o a apologizar porque sí lo feo, sino a vulnerar lo que ese concepto tiene de convencional y excluyente. Atacaba lo que éste implica de adhesión y supeditación a ciertas convenciones y prejuicios que impiden el brote de lo espontáneo y lo antiacadémico. Por eso se ufanaba de exhibir en su escritorio —desconcertando a los visitantes— un horrible y monumental tintero de bronce; por eso en su manifiesto *L'antitradition futuriste*, y entre una lista de execraciones, incluía ciudades, figuras y temas adorados por el pseudoesteticismo de anteguerra.

En este sentido, y con relación a las letras de Francia, Apollinaire fué uno de los bárbaros que reclamaba el puro y medido Charles Louis Philippe (“Et maintenant il nous faut des barbares!”) Fué más claramente aún el antecesor indubitable de la liquidación absoluta, de la tablarrasa de valores, del vuelta a empezar desde cero, practicado por el dadaísmo muy poco después de su muerte. Pero según anticipé, Apollinaire no llevó a las últimas consecuencias su postura. Mejor dicho, el complejo de extranjería, que siempre habitó su espíritu, hubo de inclinarse en los últimos tiempo, a modo de reacción defensiva, para disfrazarse, a sobrestimar lo francés, incurriendo en hipérboles nacionalistas. Así lo muestran algunos párrafos de su segundo manifiesto y ciertos versos sueltos de sus poemas de guerra. En *L'esprit nouveau et les poètes* identifica la tendencia “que tiene la ambición de marcar el espíritu universal” con lo francés. La pretensión, descomedida ya entonces, aún en la época de hegemonía intelectual francesa en que se escribió, resultó a poco sin base. Ese mismo criterio le lleva a pretender eliminar el fermento revolucionario o destructor que posee lo nuevo, para incorporar este último elemento a la tradición francesa. “El espíritu nuevo invoca, ante todo, el orden y el deber que son las grandes cualidades del espíritu francés, añadiéndoles la libertad.” Tal maridaje, mirado superficialmente, parecería sólo una amable fórmula de armisticio, al estilo de las “componendas” políticas, pero cuando se examina más despacio adviértese que en su fondo yace el cogollo del drama polémico vivido por Apollinaire. Es una nueva expresión del litigio eterno que tan plásticamente resumió en su poema, “La jolie rousse”, que cierra *Calli-*

*grammes*, y en aquellas estrofas donde dramatiza la pugna eterna entre tradición e invención. Ya en otro lugar he parafraseado y prolongado con escolios propios ese tema. Sin embargo, he aquí otros versos del mismo poema donde Apollinaire reafirma su actitud conciliadora y aun suplicante frente a los enemigos:

*Nous voulons explorer la bonté contrée énorme où tout se tait  
Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire revenir  
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières  
De l'illimité et de l'avenir  
Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés.*

*Voici qui vient l'été la saison violente  
Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps  
O soleil c'est le temps de la Raison ardente*

Sí, Apollinaire sentía llegar el tiempo de la razón ardiente, es decir, de la razón que no es vejez ni caquexia, sino fruto de madurez; y situado en aquel punto de extremo riesgo donde se confunden las fronteras de lo ilimitado y del porvenir, solicitaba patéticamente piedad — esto es, comprensión. Pero muchas otras veces había no predicado la compostura, ni los cánones, ni el regreso. Antes que la razón ardiente le visitara había predicado la revuelta, la perdición, el extravío, el olvido de lo anterior, como único medio para intentar redescubrir la fragancia del mundo. No olvidemos estos versos con que se abre su poema “Zone” en *Alcools*:

*A la fin tu es las de ce monde ancien  
Bergère o tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin  
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque ou romaine*

Y estos otros de “Toujours”, en el mismo libro:

*Qui donc saura nous faire oublier telle ou telle partie du monde  
Où est le Christophe Colomb à qui l'on devra l'oubli d'un continent  
Perdre  
Mais perdre vraiment*

*Pour laisser place à la trouvaille*  
*Perdre*  
*La vie pour trouver la victoire*

Descartemos, podemos violentamente estos dos últimos versos —agregados, sin duda, como una concesión sentimental y circunstancial, propia solamente de los días de guerra en que se escribieron— y tendremos en la estrofa anterior el lema más certero, el credo más felizmente expresado de la estética apollinariana — y por ende, de la estética de su tiempo. Perder —perderse uno más bien— verdaderamente para dar paso al hallazgo.

La fórmula tiene su complemento y ratificación en otra que espigamos en el manifiesto tantas veces citado: “El espíritu nuevo reside en la sorpresa, la sorpresa es el mayor resorte.” ¿No escribió Baudelaire, otro gran precursor, algo parecido?: “La irregularidad, es decir, lo inesperado, *la sorpresa*, el asombro son una parte esencial y característica de la belleza” (*Œuvres posthumes*). Su desenvolvimiento último, su aplicación extrema está en la interpretación de la poesía de vanguardia dada por Jean Epstein, un día famosa: “La búsqueda de lo nuevo: he ahí el resorte de toda estética.”<sup>1</sup> Quizá la doctrina del clasicismo no alcance a encontrar nunca una fórmula afirmativa satisfactoria, pero, en cambio, si deseáramos extraer la fórmula más exacta de lo anticlásico deberíamos hacer hincapié en este elemento tan denostado: la sorpresa. Porque si el clasicismo, no el determinado de ninguna literatura, sino lo que se estima como el ideal clásico general e intemporal, se apoya en algún pilar éste ha de ser el de la costumbre, lo conocido, lo tradicional. Así, la obra clásica por excelencia sería todo lo contrario de la sorpresa: ofrecerá el rostro de lo cotidiano, de lo heredado, de aquello ya previsto. En cambio, lo anticlásico, llámese romanticismo o cualquiera de los otros múltiples nombres posteriores con que se ha presentado, se basa en la sorpresa, en lo imprevisto. Algo semejante preveía ya Stendhal cuando en 1823 (*Racine et Shakespeare*) se anticipaba a definir el romanticismo como “el arte de presentar a los pueblos las obras literarias que en el estado actual de sus costumbres y creencias son susceptibles de darles el mayor placer posible”, mientras que contrariamente definía el clasicismo como “la literatura que daba el mayor placer posible a los tatarabuelos”. Claro que esto

<sup>1</sup> *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence.* (La Sirène, París, 1921.)

supone identificar los conceptos de placer y de sorpresa, representando esta última en la novedad del fondo y de las formas, — quizá todavía mejor en lo primero que en lo último. La contraposición entre las dos estéticas se torna así más evidente, pues ya es notorio que para el artista clásico el tema cuenta poco; mejor dicho, prefiere tomar uno ya elaborado por el tiempo e ilustrado por obras famosas. No de otra forma se explica, en última instancia, la perduración a través de los tiempos de ciertos héroes clásicos, reales o míticos: Ulises, el *Cid*, Fausto, Don Juan...

Quede, pues, bien sentado que el valor sorpresa es el eje de las estéticas movidas por un espíritu radicalmente innovador. Y ello deberá tenerse muy en cuenta para comprender cabalmente tanto la génesis como el alcance del cubismo. Pero la sorpresa deberá entenderse no en el sentido reflejo de provocar deliberadamente un pasmo en el espectador, no como un propósito de "épater le bourgeois", lo que no pasa de ser una triquiñuela fácil y elemental, —perteneciente a los arrabales de la técnica publicitaria, sin relación alguna con los fundamentos estéticos— ya que la capacidad permanente del "burgués" eterno para ser "asombrado" carece de límites. Deberá entenderse, contrariamente, en el sentido directo: sorpresa del propio creador, ansia de gozar fragancias, afán de descubrir tierras incógnitas. A primera vista, y por poco contagiados que estemos del vulgar escepticismo, ese propósito de avistar tales territorios parecerá utopía. Sin embargo, como cualquier originalidad, aun la que se presenta con más ínfulas de tal, es relativa, la meta de lo sorprendente, al perder su carácter de absoluto, deja de ser inalcanzable. Imaginando una configuración de redondez, pareja a la del mundo físico, para el mundo de lo mental, tendremos que cuanto más próximo sea el punto de partida más ilusoriamente remoto puede ser el de llegada. En una palabra: la sorpresa más profunda puede yacer escondida en el seno de lo cotidiano. Además, como los extremos se tocan, lo primitivo linda con lo descubierto esta mañana. Y es fácil ejemplificarlo al recordar la influencia que las esculturas negra y polinésica tuvieron en las estructuras del cubismo.

GUILLERMO DE TORRE

## LA CRISIS DE NUESTRA ÉPOCA Y LOS NUEVOS MUNDOS IMAGINARIOS

En medida tan variable cuanto incalculable, el escritor depende de su época, y la obra de una generación traduce sus males y bienes. Cabría, por esto, decir que el “mal del siglo” no es una prerrogativa del romanticismo, y que todas las direcciones y escuelas literarias revelan el del suyo, aun de manera inconsciente.

Así, quienes se preocupen por situar artísticamente una literatura —en este caso, la de nuestra época— no pueden ni deben desdeñar una labor previa que ilumina aspectos sobre los cuales el análisis escueto de un texto poco o nada puede decir. Esta tarea es la de colocarla en el marco de la época, es decir, el análisis de los secretos psíquicos de una generación, para usar los propios términos de C. G. Jung.

De esta manera, gran parte de los equívocos que suscita la literatura actual, como el tan vulgarizado argumento de su “ininteligibilidad”, dejarían de ser tenidos en consideración, pues se vería, más allá del puro capricho individual, del snobismo y de la neurastenia, la suma de problemas que —fuera de rigurosos límites cronológicos— constituye el ambiente formador de una generación. Sin duda, incluido en su tiempo, dificultada la observación por infinidad de detalles cuya importancia le ha de ser necesariamente desconocida, tal crítico sólo logrará una visión siempre incompleta y apenas satisfactoria en este o aquel aspecto. Pero habrá logrado un conocimiento más cabal de las raíces de obras tales como *Ulysses* de Joyce, verdadero enigma para quienes han tratado de prescindir de esa tarea.

Paul Valéry, quizás mejor que ningún otro observador del presente, ha visto la verdadera naturaleza del conflicto que caracteriza nuestra época, definiéndolo como “un conflit sans issue entre des choses qui ne savent pas mourir et des choses qui ne peuvent pas vivre”.

Es decir, un conflicto entre ilusiones ya demasiado viejas pero aún caras a sectores enteros del pensamiento contemporáneo, que ven en ellas los últimos vestigios de los pasados años de seguridad; y, también, ilusiones muy nuevas que prometen realizar todo lo que aquéllas prometieron y no lograron, aunque ya se puede ver el fracaso de estas panaceas que sólo opone fes débiles de hombres cansados de creer a las aún fuertes —pero no fértiles— de hombres fascinados por sus creencias.

He aquí, en líneas generales, el ambiente espiritual del hombre contemporáneo, de este "hombre en crisis", para usar el término más ajustado a toda la vida actual.

La crisis es, en efecto, el carácter más evidente del mundo entre las dos guerras. Un juicioso sociólogo, Alfred Weber, quien ha emprendido su propia aventura de apreciación histórica, la define al señalar la característica del pensamiento contemporáneo, "repleto de pronósticos sobre la cultura, pero sin creencias, sin fe".

Un fenómeno semejante al que provocó el advenimiento del racionalismo conmueve hoy al pensamiento occidental; como aquél determinó la crisis de las creencias religiosas, hoy asistimos a la crisis de las ideas directoras y de los teóricos<sup>1</sup>.

El hombre del siglo XIX dejó de medir en términos religiosos las acciones humanas y de situar el momento que le tocaba vivir; como sustituto —bien débil, hoy se tiene la certidumbre— contaba con nuevas ideas que reemplazaban las viejas creencias.

La idea del "progreso" fué, sin duda, la de mayor arraigo; pero una de las notas más características del pensamiento actual es la pérdida de fe en el progreso.

Entre tantos hechos de diversa índole, el descubrimiento y la investigación científica del "lado nocturno" de la vida humana se destaca como una de las causas principales de la pérdida de esta fe. Pero, sobre todo, fué la primera guerra mundial y las violencias que la siguieron, con la resurrección organizada (y por muchos, bendecida) de ese "lado nocturno", lo que echó por tierra la creencia candorosa en el progreso.

Y ésta fué la señal indicadora del fin de todo un período de la historia de las ideas, porque con entera justicia puede colocarse bajo el signo de la fe en el progreso toda una época del pensamiento occidental cuyas diversas manifestaciones estuvieron sostenidas por la idea de la infinita perfectibilidad del hombre.

Ésta era la consecuencia inevitable de toda la concepción del mundo que la ciencia del siglo XIX había elaborado y que se venía gestando desde los albores del racionalismo con Descartes y Espinoza. La física presentaba un panorama

<sup>1</sup> Recuérdese lo que dice J. Huizinga en su estudio "Entre las sombras del mañana": "la razón, que antaño combatió a la fe y creyó haberla derrotado, tiene ahora que acogerse a esa misma fe para salvarse del derrumbamiento".

del universo en el cual no quedaba lugar para el secreto: átomos sólidos e impenetrables lo soportaban; la biología, desde el triunfo del darwinismo, ofrecía una imagen bien comprensible del desarrollo de la vida; las ciencias del espíritu, en pleno auge del historicismo, mostraban la cada vez más rápida evolución del hombre, desde los trogloditas hasta el industrialismo.

Brevemente, era ésa la imagen del universo y de él mismo que la ciencia ofrecía al hombre en el siglo pasado. Imagen ambiciosa, sin duda, y que si bien prosperó rápidamente, en un lapso aún más corto se agotó<sup>1</sup>.

Con los fenómenos de carácter social que determinan nuestra época, la ciencia ha coincidido en abolir la antigua imagen del universo físico y espiritual, reemplazándola por otra que sitúa la inseguridad, la indeterminación, lo desconocido donde aquélla postulaba la seguridad, la determinación, el conocimiento.

Al presente se ha derrumbado el mundo estable de la física clásica, elaborado en torno a las concepciones de Galileo, Descartes y, sobre todo, de Newton. En su lugar, la ciencia actual coloca concepciones que, rebasando en mucho el antiguo panorama, no dan el sentimiento de seguridad que aquéllas comunicaban.

La teoría de la relatividad y la de los cuantos, el principio de la indeterminación de Heisenberg, la investigación de la estructura del átomo, son, entre tantos hechos y concepciones de la nueva física, bien expresivos del enorme cambio que se ha realizado en los límites de este siglo<sup>2</sup>.

Pero un abismo aún más grande separa las visiones del hombre que han tendido a imperar en los últimos cien años.

En las postrimerías del siglo pasado, la filosofía de Nietzsche surgió como el primer ataque directo a las ideas en boga, y, cualesquiera que sean las críticas que pueda hacersele como construcción sistemática, tiene el valor primordial de haber opuesto a la muy estrecha imagen materialista del hombre, otra en la que éste —quizás atrofiado aquí, quizás hipertrofiado allá— asume un rango más digno, más doloroso.

Junto a Nietzsche, la figura de Dostoievski se destaca como la de otro precursor directo del pensamiento de hoy, como el otro gran luchador en la busca

<sup>1</sup> Cfr. J. HUIZINGA, *op. cit.*, cap. VI: "La ciencia en los límites de la capacidad intelectual."

<sup>2</sup> Otro tanto puede decirse que ha acontecido en el estudio de la vida, donde las clásicas explicaciones mecanicistas de su naturaleza y evolución encuentran una resistencia cada vez mayor.

del sentido espiritual y profundo de lo humano, en el acto de catarsis que exige la aproximación a lo que existe en el hombre de específicamente humano, tema central de todo el pensamiento contemporáneo.

Dostoievski ha enfrentado su hombre subterráneo —ese hombre que ya ha superado toda limitación biológica porque viene de ver la muerte— con el autó-mata divulgado por los racionalismos, sobre todo por el materialismo de los discípulos de Hegel y de los continuadores de Comte.

El hombre de Dostoievski descreo de la ciencia, rehusa todos los sistemas y, lo que es de máxima importancia cuando se lo relaciona con la novela actual, comienza por conceder importancia a lo que era considerado fútil y por despreciar los “hechos fundamentales”. Es, en resumen, un hombre que necesita conocerse y no conocer los datos espectrales de la Historia.

Con Nietzsche y Dostoievski, la reacción contra el historicismo comienza a desarrollarse, mientras la imagen científicista del hombre cede su lugar a la única digna de atención: la que su misma vida, sus mismos dolores y júbilos le dictan.

Pronto se vió el fracaso de las filosofías progresistas. La primera guerra mundial fué el golpe más cruel que se haya dado a los ilusos de la infinita perfectibilidad del hombre; y los años de post-guerra reflejaron el dolor de este golpe en el pensamiento escéptico que lo substituyó, tan fielmente reflejado, por ejemplo, en las primeras novelas de Aldous Huxley, él mismo síntoma revelador de la crisis que atravesaba entonces la conciencia europea.

Pero en cuanto a la multitud, a esa inmensidad de seres que se ha convenido abstraer en el “hombre-masa”, ¿hubo en ella un cambio análogo al operado entre los intelectuales?

Por el contrario, el hombre-masa continuó fiel a las ideas directrices, conservando las viejas o adhiriéndose a otras nuevas, semejantes siempre.

Las innovaciones técnicas, cada vez más numerosas, vinieron a cimentar su ideología —porque, en el fondo, sólo se puede hablar aquí de *una* ideología—, sometiéndole más y más al imperio de las ideas fabricadas en serie.

Se cumplió, así, un alejamiento cada vez más inconsciente por una parte, cada vez más consciente por la otra, entre el hombre-masa y el intelectual.

Aquél, temeroso de perder la seguridad que le infundía la comunidad de creencias; tratando inconscientemente de salvar, por los míseros medios a su alcance, los restos de las ideologías del siglo XIX; todavía ilusionado por panaceas cada vez más inútiles.

El intelectual, en cambio, buscando en la soledad y el conocimiento de sí mismo los fundamentos para una reconstrucción del hombre, para el salvamento de lo específicamente humano.

Frente a la masa, cada vez más adaptada a un número reducido de “grandes” ideas y pobres ideales, se sitúa la inteligencia cada vez más consciente de sí misma, pero también cada vez más crítica, tratando de expresar toda la complejidad del individuo.

Y una oposición, al presente irreductible, impide la alianza de los dos espíritus. Cuantos intentos de “literatura de masas” y, en general, de “arte de masas” se han realizado, estaban destinados a la eternidad y al fracaso, pues partían de puntos de vista evidentemente equivocados.

Las recientes muestras de la literatura y de la plástica soviéticas prueban de manera irrefutable lo acertado de este juicio.

La literatura del siglo XIX (piénsese, por ejemplo, en Balzac y Dickens) contaba con una serie de elementos de los que hoy carece o trata de prescindir el escritor.

A menudo se habla de lo “agradable” y “fácil” que eran aquellas lecturas, oponiéndolo a lo insoportable y difícil que es la lectura de las mayores obras de la literatura actual. Pero es necesario observar el cambio producido en el panorama del novelista.

La gran aventura del siglo XIX fué la aventura urbana, la del industrialismo en formación. Era evidente, pues, que la novela tradujera esa parte, todavía tan atractiva, de la vida social.

La ciudad —esa “cristalización del caos”, como la ha llamado uno de sus grandes estudiosos— presentaba, todavía en desorden, los distintos tipos sociales —desde el banquero hasta la prostituta—, y situarse en alguno de ellos todavía tenía algo, si no mucho, de aventura.

Al muchacho recién llegado de provincias —piénsese en Stendhal o Balzac— ¡cuánto debía deslumbrar este monstruo del triunfo y la miseria, del placer y el vicio!

Poco a poco los elementos urbanos fueron disponiéndose con estabilidad en el marco de la ciudad, estabilizándose ésta misma. Ya no hubo lugar para la gran aventura: nuevas leyes se encargaron de dificultarla, y un panorama mucho más sencillo y comprensible —aunque, quizás, no tanto como algunos doctrinarios lo han pretendido— sucedió a aquel que nutrió a una gran época de la novela,

representada, sobre todo, por Balzac y Dickens, de la que Stendhal fué su precursor, y que alcanzó su mayor cima —desde la que ya se veía claramente el abismo abierto ante el hombre contemporáneo— en Dostoievski.

Al novelista de hoy sólo le queda un personaje digno de consideración: él mismo. Siente la soledad y es su aventura y su riesgo. Para expresarla, para escapar a la angustia con que ésta lo penetra, comunicándola a sus semejantes, el novelista ha comenzado por recurrir a subterfugios técnicos que —consciente o inconscientemente, lo más probable es que de los dos modos al mismo tiempo— le han llevado a una especie de hermetismo contra el cual protestan —elevando como estandartes a los novelistas del pasado y cerrando sus ojos a la situación presente—, no sólo quienes no pueden entenderlos, sino aquellos que, como críticos, están obligados a entenderlos.

Y esta falta de comprensión, debida al desconocimiento de los problemas que hoy afronta el novelista, ha llevado a pensar que en su obra sólo se plantean problemas técnicos.

La técnica es, tanto en la novela como en todas las manifestaciones humanas, una simple expresión de necesidades profundas que la han hecho necesaria. De aquí que no signifique ninguna solución decir que la novela actual es puramente técnica de la novela.

El novelista de hoy trabaja en la solución de dos problemas que estructurarán su obra como arte limpio de todo préstamo. El tiempo y la palabra, que la novela del siglo XIX resolvía con soluciones ajenas, son hoy la meta del novelista.

A medida que el espacio ha sido vencido, el tiempo ha ido ocupando su lugar en la consideración de todo hombre. Ya no se trata de distancias que se puedan medir matemáticamente, ni de lapsos que el reloj materialice; se trata de ese "tiempo del alma", que tanto preocupaba a Virginia Woolf.

El problema del tiempo, central en las obras de Joyce, Proust y Kafka, es asimismo uno de los que más preocupan a todo el pensamiento contemporáneo: en la ciencia, en la filosofía y en el arte.

En la novela se ha planteado como reacción contra el historicismo cada vez más acusado que la iba invadiendo. La simple sucesión cronológica de los acontecimientos, salpicada de anécdotas escogidas por su "importancia histórica", bastaban al novelista.

En este sentido, su tarea se reducía a seleccionar arbitrariamente (y de más está decir que la capacidad del novelista dependía en buena parte de tal selección)

los hechos en su sucesión temporal. Pero, como ha observado Virginia Woolf, existe un desacuerdo —que ella calificaba de “maravilloso”— entre el tiempo del reloj, al cual se ajustan los hombres reflejados como autómatas, y el tiempo del alma, para el cual ningún instante tiene el mismo valor que otro.

Cada gesto, cada objeto, asumen valores diferentes en el transcurso del tiempo; y esto, que sólo se exterioriza en largos períodos históricos, lo experimenta todo individuo en cada momento de su vida.

Estos cambios, que el reloj no puede medir ni describir la ciencia, son uno de los problemas centrales planteados al novelista de hoy, a James Joyce, sobre todo.

Y Joyce, quizás el mayor revolucionario de la técnica literaria, ha atraído la atención sobre otro punto que la novela del siglo XIX descontaba o ignoraba: el problema de la palabra. Eugène Jolas ha dicho que “el verdadero problema metafísico de hoy es la palabra”<sup>1</sup> y, si se piensa sólo en el interés que ha despertado en los filósofos y los hombres de ciencia (sobre todo, en la llamada escuela de Viena), se puede medir la exactitud de este juicio.

En el terreno de la literatura de ficción, este problema ya preocupaba sobremedida a Proust, quien decía que “cada palabra tiene sobre nuestra imaginación una potencia de evocación tan grande, al menos, como su potencia de estricta significación”.

Y nadie ignora, por otra parte, el papel que esta potencia de evocación juega en la obra del novelista francés, pudiendo decirse que es la raíz misma de donde nace toda *À la Recherche du Temps Perdu*.

Pero es en Joyce donde el problema de la palabra llega a plantearse en términos tales que importa una total renovación literaria.

Si Joyce —en *Ulysses* (1922) y *Finnegans Wake* (1939)— recurre a un lenguaje de incomparable riqueza es porque ha descubierto en él el único lazo que lo une al mundo circundante y quiere llegar a éste en toda su complejidad, sin pasar por el tamiz de las convenciones lingüísticas.

Y si se ha propuesto en *Ulysses*, como uno de sus mejores conocedores lo dice<sup>2</sup>, reconstruir la historia de la humanidad en un día de Dublin, debe situarse en una posición extraña a todas las que el escritor ha asumido antes de él —es decir, como el mismo James Joyce— y mirar a sus criaturas desde un nuevo ángulo, lo que le permitirá percibir aspectos inusitados de la realidad.

<sup>1</sup> E. JOLAS: *The Revolution of Language and James Joyce*, pág. 79.

<sup>2</sup> STUART GILBERT: *James Joyce's Ulysses. A Study*.

Y es evidente que, para la expresión de éstos, Joyce debía recurrir a un lenguaje mucho más amplio y libre que todos los usados antes de él; un lenguaje, por otra parte, que sólo se sometiera a una regla, pero la más difícil de satisfacer: que fuera el instrumento adecuado a los estados espirituales del escritor.

Si se compara el estilo y la concepción de *Dubliners*, su primera obra, con los de *The Portrait of the Artist*, con los de *Ulysses*, hasta llegar a su última y tanto tiempo trabajada creación de *Finnegans Wake*, se podrá tener una idea clara de los problemas que se han ido presentando a Joyce, de las variadas influencias que sobre él han actuado y del constante empeño por expresar a su ciudad natal.

El héroe no se ha mecanizado, como pretende Weidlé<sup>1</sup>, queriendo significar con esto que ha perdido las dotes vitales que lo animaban en la novela del siglo XIX; por el contrario, el héroe se ha aproximado mucho más al hombre de la realidad.

De los personajes de Dostoievski (y se trata de una opinión controvertible) dice Weidlé que “viven más” que los de la realidad, y respecto a los de Dickens, T. S. Eliot —sin duda, no tan escéptico como aquél en cuanto a los valores de la novela actual— anota que “tienen mayor intensidad” que los vivientes.

Quizás sea esta “vida intensa” la nota que distingue más claramente la novela actual de la del pasado. Mientras ésta se propuso realizar personajes —permítase el término— super-vivientes, la nueva novela sólo trata de lograr personajes vivientes, como el mismo autor o su próximo lector.

La creación caprichosa, donde se unen los elementos más dispares entre los cuales no puede existir realmente equilibrio, y estos mismos elementos observados por medio de espejos, han transformado a los personajes de los grandes novelistas del pasado en puros autómatas, en vidas imposibles.

Pero también la realidad actual nos proporciona, si no el autómata, al menos el individuo que no vive del todo: el hombre-masa.

En las obras de Dos Passos, por ejemplo, los personajes se mueven mediante hilos hábilmente manejados y producen la impresión de verdaderos monigotes. Pero no es otra la intención perseguida, pues se trata de destacar, por encima del individuo, a las masas y a la vida contemporánea que las sujeta.

E. L. REVOL

<sup>1</sup> *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes* (Emecé, Buenos Aires, 1943.)

# NOTAS

## Libros

### LOS RELATOS DE JORGE LUIS BORGES

#### ARQUEOLOGÍA

Las obras sucesivas de un escritor son como las ciudades que se construyen sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, prolongan cierta inmortalidad, asegurada por leyendas antiguas, por hombres de la misma raza, por las mismas puestas de sol, por pasiones semejantes, por ojos y rostros que retornan.

Ahora, a propósito de *Ficciones, 1935-1944* (SUR, Buenos Aires), sería bueno hacer arqueología para ver cómo los viejos mitos laten en el fondo de las nuevas vidas. Cuando se hace una excavación en la obra de Jorge Luis Borges, aparecen fósiles dispares: manuscritos de heresiarcas, naipes de truco, Quevedo y Stevenson, letras de tango, demostraciones matemáticas, Lewis Carroll, aporías eleáticas, Franz Kafka, laberintos cretenses, arrabales porteños, Stuart Mill, de Quincey y guapos de chambergo requintado. La mezcla es aparente: son siempre las mismas ocupaciones metafísicas, con diferente ropaje: un partido de truco puede ser la inmortalidad, una biblioteca puede ser el eterno retorno, un compadrito de Fray Bentos justifica a Hume. A Borges le gusta confundir al lector: uno cree estar leyendo un relato policial y de pronto se encuentra con Dios o el falso Basílides. Las causas eficientes de la obra borgiana son, desde el comienzo, las mismas. Parece que en los relatos que forman este volumen, la materia ha alcanzado su forma perfecta y lo potencial se ha hecho actual. La influencia que Borges ha ido teniendo sobre Borges parece insuperable. ¿Estará condenado, de ahora en adelante, a plagiarse a sí mismo?

#### SOBRE "PIERRE MENARD"

En el prólogo a la edición española de la *Estética* de Croce, Miguel de Unamuno señala la continuidad de la creación cuando dice: "Una obra de arte

sigue viviendo después de producida y acrece su valor según con los años van gozándola nuevas generaciones de contempladores, ya que cada uno de éstos va poniendo algo de su espíritu en ella.”

Quizá sea más inobjetable decir, en vez de *acrece*, simplemente, *cambia su valor*. Una catástrofe que sumiera la humanidad en la miseria y en la ignorancia trasmutaría el valor de todas las obras de arte, aniquilaría las riquezas de alma de Leonardo, de los diálogos platónicos, las sutilezas de Berkeley: nadie puede ver en una novela, en un cuadro, en un sistema de filosofía, más inteligencia, más matices de espíritu que los que él mismo tiene.

Pero aun sin catástrofes, la humanidad cambia constantemente y, con ella, las creaciones del pasado y los personajes históricos: *el futuro engendra el pasado*; el Cervantes que escribió el Quijote no es el mismo que el Cervantes de hoy; aquél era aventurero, lleno de vida y despreocupado humor; el de hoy es académico, envejecido, escolar, antológico. Lo mismo pasa con Don Quijote, oscilando entre la ridiculez y la sublimidad, según la época, la edad de los lectores, su talento.

No hay tal abismo entre la realidad y la ficción. Hoy es tan real —o tan ficticio— Cervantes como Don Quijote. Al fin de cuentas, nosotros no hemos conocido a ninguno de los dos y no nos consta su existencia o inexistencia efectiva, de carne y hueso. Y también podemos decir que conocemos a los dos; de ambos tenemos una noticia literaria, llena de creencias y suposiciones. En rigor, Don Quijote es menos ficticio, porque su historia está relatada en un libro, en una forma coherente, lo que no sucede con la historia de Cervantes.

#### BORGES Y LA NOVELA DE AVENTURAS

En el prólogo a *La Invención de Morel*, Borges se queja de que en las novelas llamadas psicológicas, la libertad se convierta en absoluta arbitrariedad: asesinos que matan por piedad, enamorados que se separan por amor; y arguye que sólo en las novelas llamadas de aventuras existe el rigor. Creo que esto es cierto, pero no puede ser aceptado como una crítica: a lo más, es una definición. Sólo en ciertas novelas de aventuras —preferentemente en las policiales, inauguradas por Poe— existe ese rigor que se puede lograr mediante un sistema de convenciones simples, como en una geometría o una dinámica; pero ese rigor implica

la supresión de los caracteres verdaderamente humanos. Si en la realidad humana hay una Trama o Ley, debe de ser infinitamente compleja para que pueda ser aparente.

La necesidad y el rigor son atributos de la lógica y de la matemática. Pero ¿cómo ha de ser posible aplicarlos a la psicología si ni siquiera son aptos para aprehender la realidad física? Como dice Russell, la física es matemática no porque sepamos mucho del mundo exterior sino porque sabemos muy poco.

Si se comparan alguno de los laberintos de *Ficciones* con los de Kafka, se ve esta diferencia: los de Borges son de tipo geométrico o ajedrecístico y producen una angustia intelectual, como los problemas de Zenón, que nace de una absoluta lucidez de los elementos puestos en juego; los de Kafka, en cambio, son corredores oscuros, sin fondo, inescrutables, y la angustia es una angustia de pesadilla, nacida de un absoluto desconocimiento de las fuerzas en juego. En los primeros, hay elementos a-humanos mientras que en los segundos los elementos son —quizá— simplemente humanos. El detective Erik Lönnrot no es un ser de carne y hueso: es un títere simbólico que obedece ciegamente —o lúcida-mente, es lo mismo— a una Ley Matemática; no se resiste, como la hipotenusa no puede resistirse a que se demuestre con ella el teorema de Pitágoras; su belleza reside, justamente, en que no puede resistir. En Kafka hay también una Ley inexorable pero infinitamente ignorada; sus personajes se angustian porque sospechan la existencia de algo, se resisten como se resiste uno en las pesadillas nocturnas, luchan contra el Destino; su belleza está, justamente, en esa resistencia, que es vana.

#### GEOMETRIZACIÓN

En “La muerte y la brújula” pueden chocar los nombres fantásticos; la ciudad conocida, pero irreal; la inverosímil frialdad de las actitudes. Pero son todas cualidades, no defectos, si se piensa que es la geometría del sistema lo que interesa a Borges, no sus elementos inevitables pero indiferentes. En la demostración de un teorema es inesencial el nombre de los puntos o segmentos, las letras latinas o griegas que los designan: no se demuestra una verdad para un triángulo particular sino para triángulos generales; ni siquiera es necesario que esté bien dibujado y casi es mejor que no lo esté, para evitar la falacia de que el resultado correcto se deba a una figura correcta; por el contrario, la geometría

se caracteriza por sacar conclusiones correctas de figuras falsas. Claro que, de todos modos, una figura es necesaria, y también los crímenes de Red Scharlach deben ser cometidos en alguna parte. Pero induciría a error dar a esa figura real demasiada justeza, como si el valor de los resultados dependiese de esa clase de corrección. Por lo tanto, se necesita una ciudad un poco genérica, concreta y a la vez abstracta, con nombres cualesquiera, internacionales: es un Buenos Aires donde todo ha sido generalizado lo suficiente como para ser geometría, no mera geografía e historia. El cuento podía haber comenzado con las palabras: *Sea una ciudad X cualquiera.*

También se podría decir que Borges hace álgebra, no aritmética (como pasa con el *Teste* o el *Leonardo* de Valéry). El memorioso de Fray Bentos podía ser también de Calcuta o de Dinamarca. Induce a error la necesidad —inevitable, por convención literaria— de dar nombres precisos a los personajes y lugares. Se ve que Borges siente esta limitación como una falla. No pudiendo llamar *alfa*, *ene* o *kappa* a sus personajes, los hace lo menos locales posible: prefiere remotos húngaros y, este último tiempo, abundantes escandinavos.

## LEIBNIZ

La novela policial estricta, que Borges practica, es la reducción al absurdo de un gran problema: el de la racionalidad de la realidad. La novela común parece ser el reino de la contingencia y de las *vérités de fait*, en tanto que la novela policial sería por excelencia el reino de la necesidad y de las *vérités de raison*. El detective que convierte una multitud de hechos incoherentes en un riguroso esquema matemático-lógico realiza el ideal leibniziano del conocimiento verdadero. Lo único que falta saber es si nuestro universo ha sido hecho por un Autor con mentalidad parecida a la de Poe.

## SOBRE LA INMORTALIDAD

En "Tlön, Ugbar, Orbis Tertius", Borges vuelve sobre el tema de la inmortalidad: "Todos los hombres, en el poderoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, *son* William Shakespeare."

Ya en "El Truco", hace veinte años, decía hermosamente:

*Los jugadores en fervor presente  
copian remotas bazas:  
hecho que inmortaliza un poco,  
apenas,  
a los compañeros muertos que callan.*

Propongo a Borges la siguiente posibilidad: "adentro hay otro país". La repetición de remotas bazas significa, allí donde moran los reyes y las sotas, que viejas aventuras se repiten: alguna espada vuelve a matar en las mismas circunstancias al mismo rey. Dentro del universo del naípe, todo se repite.

También nosotros podemos ser barajas que Alguien juega. Y también las bazas de que formamos parte quizá se repitan.

#### LOS JUEGOS METAFÍSICOS

La escuela de Viena asegura que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Esta afirmación pone de mal humor a los metafísicos y de excelente ánimo a Borges: los juegos metafísicos abundan en su libro. En rigor, creo que todo lo ve Borges bajo especie metafísica: ha hecho la ontología del truco y la teología del crimen orillero; las hipóstasis de su Realidad suelen ser una Biblioteca, un Laberinto, una Lotería, un Sueño, una Novela Policial; la historia y la geografía son meras degradaciones espacio-temporales de algún *topus uranos*, de alguna eternidad regida por algún Gran Bibliotecario.

#### LOS JUEGOS TEOLÓGICOS

En "Tres versiones de Judas", Borges nos dice —y le creemos— que para Nils Runeberg, su interpretación de Judas fué la clave que descifra un misterio central de la teología, fué motivo de soberbia, de júbilo y de terror: justificó y desbarató su vida. Podemos agregar: también por ella, quizá, habría aceptado la hoguera.

Para Borges, en cambio, esas tesis son "ligeros ejercicios inútiles de la negligencia o de la blasfemia". Con la misma alegría —o con la misma tristeza, que da la falta de cualquier fe—, Borges enunciará la tesis de Runeberg y la contraria, la defenderá o la refutará y, naturalmente, no aceptará la hoguera ni por una

ni por otra. Borges admira al hombre capaz de *todas* las opiniones, lo que equivale a cierta especie de monismo. Alguna vez planeó un cuento en que un teólogo lucha toda su vida contra un heresiarca, lo refuta y finalmente lo hace quemar: después de muerto, vió que el heresiarca y él formaban una sola persona. También Judas, de alguna manera refleja a Jesús.

Pero tampoco se dejaría quemar Borges por este monismo, según creo. Porque también es dualista y pluralista.

La teología de Borges es el juego de un descreído y es motivo de una hermosa literatura. ¿Cómo explicar, entonces, su admiración por León Bloy? ¿No admirará en él, nostálgicamente, la fe y la fuerza? Siempre me ha llamado la atención, asimismo, que Borges admire a compadres y a guapos de facón en la cintura.

FE

¿Le falta una fe a Borges?

¿No estarán condenados a algún Infierno los que descreen?

¿No será Borges ese Infierno?

BORGISMO

Jorge Luis Borges ha creado, en nuestro idioma, un paradigma de precisión lingüística, de economía, de elegancia, de majestad y estatutaria.

Como todos los descubridores de nuevos continentes, Borges está condenado a ser seguido e imitado. Esto quiere decir lo siguiente: imitarán sus tics, incurrirán en sus errores, reproducirán y afearán sus defectos.

NACIONALIDAD DE BORGES

Lástima que Borges no sea checo o algo por el estilo. ¡Cuántos admiradores tendría en la Argentina! ¡Y cuántos exégetas!

Pensándolo bien, también es una suerte.

FINAL DE ESTA DIVAGACIÓN

A usted, Borges, heresiarca del arrabal porteño, latinista del lunfardo, suma de infinitos bibliotecarios hipostáticos, mezcla rara de Asia Menor y Palermo, de Chesterton y Carriego, de Kafka y Martín Fierro.

A usted, Borges, ante todo, lo veo como un Gran Poeta.

Y luego: arbitrario, genial, tierno, relojero, débil, grande, triunfante, arriesgado, temeroso, fracasado, magnífico, infeliz, limitado, infantil, inmortal.

ERNESTO SÁBATO

JUAN GIL-ALBERT: *Las Ilusiones*, con los poemas de *El Convaleciente* (Ediciones Imán, Buenos Aires, 1944). —

El sentido de *Las ilusiones*, título genérico de este libro —atrevido título, a fe mía—, se explica frecuentemente en versos como éstos:

Recuerdo que en la vida,  
esa breve ilusión...

(pág. 74).

Os recuerdo, apariencias de otros tiempos,  
halagadoras formas de la vida...

(pág. 14).

Se trata de lo que Luis Cernuda, con otras palabras, tituló *La realidad y el deseo*, libro que traigo a colación porque tiene muchos puntos de contacto con este que comento. Oíd a Gil-Albert:

... sombra muda que se interpone *entre mi deseo*  
*y la verdad que busco.*

(pág. 44).

He aquí, pues, la idea fundamental de esta sección y del libro entero, enteramente romántica en su raíz, pero expresada con un empaque —ya que no en una forma— muy clásico; empaque que perdurará en toda la obra y dará lugar al interesante fenómeno de ver reaparecer en un libro de poesías publicado en 1944 expresiones como “en el fugaz delirio de mi mente”, adjetivos como “purpú-

reas alas” y otros renacimientos que hubieran aterrorizado a los revolucionarios poéticos de la postguerra, tornándolos a su vez en conservadores.

Llevado por este hilo el poeta enumera con gran pompa lírica diversos nombres de tales ilusiones: el ocio, los viñedos, el mar, las estrellas... y la poesía, que, a pesar de estar incluida en esta sección, es tal vez lo único que existe, y por ello no entra en la categoría de ilusión, ya que el autor la ensalza con verdadera pasión, como se verá en *Los oráculos*, tercera sección del libro. Estas cosas son abordadas con decisión y con acierto; el lirismo del poeta sabe distribuirse y rodar sobre la superficie de los objetos como la lluvia sobre las hojas de los árboles; sin perjuicio de desplazar oportunamente a las tales cosas mediante un golpe de “yo”, ubicado con frecuencia al final del poema. A menudo, y como es previsible, se ataca el tema mediante la prosopopeya, desarrollada con abundancia de sutiles recursos y de don imaginífero; así en el poema “A mis manos”:

Formas infatigables de mi alma,  
blancos rayos de luz sobre las cosas,  
terrenal soplo abierto, alas mías...

(pág. 15).

Y términase por el procedimiento antes indicado, como en “La lluvia”:

Demonio eres hermoso, hermosa lluvia,  
sordo latir con alas inmortales,  
agua de Dios semejante, *mientras veo*  
*cuán solo, entre tus luces, gime el hombre.*

(pág. 34).

Otras veces, el avance hacia el tema es más indirecto; indolente, casi desdenoso, aunque siempre amorosamente poético, como sus apuntes “Sobre unos lirios”, tan certeros por momentos en su intrascendencia que yo calificaría, como Gil-Albert la de las nubes, de “agotadora”.

En esta serie de poemas hay dos o tres que es preciso destacar: *A mis manos*, *Los viñedos* (muy hermoso), *Himno a las nubes*, *La lluvia*. Y, en ellos, a su vez, algunos versos deslumbrantes, verdaderos impactos poéticos.

...impetuosa torre demolida (la lluvia)  
...víctimas ostentosas de la tarde (las nubes).

Recomiendo también la lectura del *Himno a la mujer*, que, en conjunción con el que, dedicado a la castidad, cierra el libro, resulta muy revelador para su comprensión cabal.

Y apunto, al pasar, en este libro tan clásico (clásico por griego y romano, por cultural, por confesado amor a la forma pagana, escultórica y verbal) una inesperada conexión con nuestro *Marín Fierro*. Dice Gil-Albert, hablando de las nubes:

Vedlas cuán vagabundas, estas hijas  
del abismo y la luz, antes fallecen  
que las rosas o *el canto de la tierra*.  
(pág. 60)

El significado un tanto vago de este *canto de la tierra* también se lo preguntó nuestro gaucho al moreno de la famosa payada, quien le contestó:

Y le daré una respuesta  
según mis pocos alcances—  
Forman un canto en la tierra  
el dolor de tanta madre,  
el gemir de los que mueren  
y el llorar de los que nacen.

Pasamos así al segundo libro: *El convaleciente*. La convalecencia es como otra infancia con más conciencia, es nacer y crecer sabiéndose. Por eso ha fascinado y fascina a los poetas: recuerdo, entre nosotros, la finísima "Convalecencia en primavera" de Ferreyra Basso. *El convaleciente*, de Juan Gil-Albert, se adelanta hacia el sol y le dice:

Nada puede engañarme, amigo mío,  
ni siquiera el esplendor de tus mejores días de abril,  
no soy alguien a quien se miente con fortuna  
sino el desencanto mismo que sonrío voluntariamente.  
(pág. 87)

Volvemos a recordar a Cernuda, a raíz de este poema, por su discreto si que amargo tono, por su contenido rasguño. Ambas amarguras están teñidas de un ligero matiz de aceptación, de resignación a esta efímera adherencia a los fantasmas que se nos presentan. Por dentro, corre la desolación. No puedo dejar de citar aquí, ya que reafirma lo dicho, las atrozmente amargas palabras de Cernuda en la *Antología* de Gerardo Diego, sólo vertidas cuando la oportunidad le permitió expresarse en prosa y sin intención poética: "No valía la pena de ir poco a poco olvidando la realidad para que ahora fuese a recordarla, y ante qué gente. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país. No sé nada, no quiero nada, no espero nada."

Por lo demás, mézclanse en *El convaleciente* diversos temas, algunos de ellos inficionados de actualidad, si bien vertidos a la marmórea apostura de la poesía de Gil-Albert. Destaco "El nacimiento del poeta" y "Los caballos".

*Los oráculos*, tercer y último compartimento de este libro, vuelve sobre un tema ya esbozado antes: la sagrada, profética misión del poeta sobre la tierra; rasgo éste común a la mayoría de los buenos poetas de nuestro tiempo. Más breve que las otras dos, esta sección comparte con la segunda su carácter de no diferenciarse de la primera.

Éste es un libro que no me entusiasma, me digo. Es que no debe entusiasmar, me replico: esta poesía se propone, precisamente, no entusiasmar. Podría hacerlo: le sobra al autor inspiración (hay que llamar a las cosas por su nombre); le sobra poder de concentración poética en líneas, en palabras, como lo demostraron aludidos ejemplos. Pero prefiere ordenar ese fuego en dibujadas tibiezas; y templar con una reflexión muy intelectual (toda su poesía lo es), o con un verso cortado bruscamente, o con una palabra de menor jerarquía poética que las demás, ese fogoso empuje inicial. Todo esto nos gusta menos cuando el poeta se viste con un ropaje pagano y deliberadamente clásico, donde sólo su auténtica cepa poética consigue salvarlo de lo definitivamente artificioso. Y nos gusta más cuando da un poco de rienda suelta a su ímpetu, y canta las cosas, ilusiones o no; o bien ilusiones que es menester del poeta realizar en la poesía.

CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO

*El diario de Samuel Pepys* (Lautaro, Buenos Aires, 1944).—

Puede que nunca sea prudente hacer confidencias demasiado íntimas, y menos aún, aprovechándose de una nota bibliográfica; pero el hecho cierto es que quiero confesar que yo hablo solo. En especial cuando paseo sin más compañía que la propia. En realidad, decir que “hablo” puede dar una impresión errónea, porque mi conversación es silenciosa, pero el caso es que ininterrumpidamente me cuento cosas. Perdonadme el titubeo, pero es que las confidencias son realmente difíciles: “me cuento cosas” no es una expresión muy feliz al respecto. “Me vivo cosas” sería lo correcto, pues según recorro un camino desgastado por su propia memoria, empiezo a proyectar hacia dentro otras circunstancias, a imaginar personajes, situaciones, incidencias. A veces, esas incidencias imaginarias tienen por escenario al camino real, y como sucede que jamás tuve veleidades de novelista, y la creación de personajes de carne y hueso se me ocurre tan arriesgada y enojosa en la fantasía como en la realidad, recurro a esta última para que me preste los seres que ella empleó alguna vez.

Uno de los temas que elijo, o que se me impone para esos momentáneos destinos, es la compañía de algún personaje ilustre, que suele ser Quevedo, o Shakespeare, resucitado de pronto con sus ideas y problemas, y por supuesto revestido con el traje propio de su época. Suele suceder esto a raíz del cruce de algún avión, o de algún automóvil. Mi acompañante me interroga, atónito, y yo debo explicarle los enigmas que contempla, calmar su asombro, atemperar su entusiasmo, desvanecer finalmente sus ilusiones.

Con el tiempo he terminado por enterarme de que esas conversaciones mías con tan ilustres huéspedes de mi imaginación son el resultado de un complejo de inferioridad evidente: me satisface aparecer en un plano de superioridad frente a la fatal ignorancia de espíritus superiores al mío.

Pero hubo un hombre, en la Inglaterra de los años 1660, que imaginó un deporte muy semejante al mío, y sin que ningún complejo de inferioridad —aún no descubierto por entonces— lo incitara a ello. Se llamaba Samuel Pepys y no pensó conversar con antepasados ilustres sino con hombres vulgares de la posteridad, como yo, por ejemplo, para relatarles cómo era su época, y no con ese sentido de “nuevo rico”, que aun despreciando sus relumbrones se divierte apabullando un poco con ellos a los ilustres recién llegados de hace siglos, sino con la simplicidad del diario acaecer apuntado objetivamente, sin aderezos literarios, mostrán-

dose con una desnudez libre de todo cinismo, de todo exhibicionismo indecoroso, pero, al mismo tiempo, de toda hipocresía.

Samuel Pepys empleaba, para redactar su diario, un sistema taquigráfico ideado por Shelton. Cualquier aprendiz de taquígrafo sabe por propia experiencia que lo difícil de su arte no está en la escritura, sino en la lectura de lo que ha escrito. Con los borradores de Pepys se cumplió tan cabalmente este principio, que sólo fueron descifrados en 1825 por el reverendo John Smith tras arduos trabajos. El reverendo Smith, repitiendo el milagro de Lázaro, hizo surgir vivientes los años que mediaron entre 1660 y 1669 de la vida del súbdito de su majestad Carlos II, Samuel Pepys, con sus esperanzas, sus temores y sus concupiscencias. Samuel Pepys es un hombre de no muy esclarecida inteligencia, a quien le aburre mi habitual contertulio Shakespeare, y le entretiene cualquier definitivo difunto contemporáneo que fió más de sus obras que de sus días en materia de inmortalidad. Samuel Pepys recuenta amorosamente sus monedas de oro y las entierra en los momentos de apuro, anota los aniversarios de su operación a la vejiga, sus purgas, sus periódicas infidelidades conyugales, sus trajes nuevos, con la misma minuciosidad de las crecientes cifras de una peste —que se me ocurre nos estremece más de horror a sus lectores que al propio espectador— y con igual cantidad de líneas que las que dedica a la descripción del incendio de Londres que destruyó todo el centro de la City. Los pequeños chismes de su oficina —Pepys era burócrata— tienen para él una importancia primordial, y la amenaza de invasión a Inglaterra por parte de los holandeses o franceses le preocupa más por las posibles derivaciones oficinescas —trabajaba en una oficina del departamento de Marina— que por patriotismo.

Samuel Pepys —¿para qué negarlo si él mismo se encargó de mostrárnoslo en su diario íntimo?— era un hombre irremediabilmente vulgar, lleno de pequeñas vanidades, de pequeños vicios, de mezquinas virtudes. Y sin embargo, debo confesar que la lectura de su diario, en el que sería empresa inútil buscar una frase venturosa, un atisbo de genio, me ha producido casi tanta felicidad como mis conversaciones peripatéticas con los más ilustres huéspedes de mis paseos. Esto me hace suponer que no era tan sólo el famoso complejo de inferioridad el que los evocaba, sino, en el fondo, el deseo de confrontación de dos épocas; porque yo descuento el comentario sagaz y aun la pregunta incontestable por su agudeza de mis acompañantes, que me pondrán en aprietos precisamente por provenir de otro ángulo del tiempo, que es su época. Samuel Pepys nos puede hablar de los mosquitos

que le picaron la noche anterior, de las calles que recorrió ese día para ir a la Bolsa, o agravar lo impenetrable de su expresión, valiéndose de un misterio dentro del misterio que consiste en usar un galimatías compuesto de palabras de diversos idiomas para confiarnos sus experiencias con Betty Lane, mercera, o con la esposa del pobre Bagwell. Nos podrá referir su íntima satisfacción por el éxito social de su canción "Belleza, retírate", o de su único discurso ante los Comunes: todo ese acontecer, cuya sustancia es eterna dentro de la envidia humana, está como traspasado por la luz de una época, que descubre, como si se tratara de rayos equis, las intimidades más recónditas. Una corte pervertida, en la que el rey se dirigía a son de trompetas a la alcoba de sus favoritas —y en el Londres inmediatamente posterior al puritanismo de Cronwell—, una inestabilidad social cuyo símbolo podría ser el factor decisivo que el veleidoso soplo de los vientos podía desempeñar en la suerte de una batalla naval o en un plan de invasión, y al mismo tiempo un refinamiento de costumbres que no excluía la brutalidad: todo esto se trasparenta de manera inequívoca a través de las páginas de este diario de Samuel Pepys, por ser el diario de un hombre cualquiera, capaz de asumir la representación, no ya del "lector común", sino del "común escritor", entendiendo por tal no al que interpreta una época, sino al que le sirve de testigo en el imparcial registro de sus páginas diarias.

De aquí deriva el encanto de este libro, lleno de sinceridad y de vida. Lástima que la traducción nos depare renglones intransitables u olvide de traducir, por ejemplo, el nombre de la orden de la Garter, a la que el desprevenido lector debe identificar con la de la Jarretera. Pero no es prudente que los traductores confíen demasiado en los posibles buenos oficios del lector, multiplicando los riesgos que ya corre el autor entre sus manos.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

FLORENCIO ESCARDÓ: *Eduardo Wilde* (Lautaro, Buenos Aires, 1943). —

Cuando hace algún tiempo se corrió la voz de que el Dr. Florencio Escardó se disponía a publicar un libro sobre Eduardo Wilde, se produjo un movimiento de expectativa general que parecía lógico. Todo el mundo pensaba que estaba muy bien que un médico, que es también humorista (o un humorista que es tam-

bien médico), se ocupara de otro médico que también había sido humorista (o de otro humorista que también había sido médico). El enfrentamiento parecía ofrecer el máximo de idoneidades; todo el mundo quiere que, lo mismo que en el orden jurídico, en el orden de la crítica intelectual cada uno sea juzgado por sus pares e iguales, sin duda con el deseo de introducir en el campo de la crítica el mismo saludable principio de imposibilidad que rige en la esfera jurídica.

Y ya está aquí, ante nuestros ojos, el esperado libro del médico humorista sobre el dúplice homólogo. Claro está que no podía haber resultado la obra que se esperaba, si algo se esperaba concretamente; un auténtico humorista nunca hace lo que se espera: está obligado a rendir lo inesperado siempre. La especie resultante se subnomina ahora "ensayo sobre Eduardo Wilde".

Surcado de un extremo a otro de impromptu, de desenfado, de impacto, de suscitación, de aforística, de gratitud, de fulminación, —de todo eso que define el gesto específico del espíritu humorista—, los valores de este ensayo son tan múltiples como singulares y residen tanto en las virtudes detallistas de agudeza o gracia de pensamiento y de forma como en cierta condición global de espécimen crítico.

Guste por sus propias papilas, obviamente, el lector aquellas virtudes; yo voy a referirme aquí a esta condición. No sea necesario aclarar que, si bien los rasgos más notorios de la obra traducen los módulos específicos del espíritu humorista, ella está muy lejos de constituir una obra humorística. Se trata de un ensayo centrado más bien en compromisos de problematicidad casi en cierto modo dramáticos. Al acercarse Escardó, médico y humorista, a pedirle a Eduardo Wilde, médico y humorista, su cifra espiritual intrínseca, presente sin duda el riesgo de una autodefinición: ni el pudor específico del médico ni el específico pudor del humorista podrían desearla, pues sabido es que ambos sobreviven de un desdibujo mágico de sus secretos individuales (en las sociedades primitivas el médico es decididamente "el mago"; en las superiores, el médico es el hombre que a veces cuenta con la connivencia divina; el humorista, por su parte, tiene siempre algo que ver con el demonio, o al menos con el duende). Podría descubrirse, en efecto, que todo el ensayo del Dr. Escardó está dedicado, en el fondo, a buscar y a evitar a la vez la síntesis milagrosa del médico-humorista. Por momentos diríase que fuera, en esta desencontrada busca, a alcanzar conclusiones tan problemáticas como éstas: el humorismo es la catarsis necesaria de la pasión médica; —el humorista es un médico transfigurado—; o un médico

perfecto no podría ser otra cosa que un humorista puesto al servicio de la salud del prójimo, etcétera. Pero cualquiera observa que hay médicos que viven y mueren en su estado de larva profesional, y humoristas tan desprovistos de vocación médica que profesan la teoría de la euthanasia y aun la más satánica de la cirugía en nombre de la inútil estética; o simplemente la cirugía sin anestésico. Así, pues, el Dr. Escardó, con típica astucia de humorista, necesita evitar el hallazgo de la síntesis que por otro lado busca, y apela a una notable táctica sofisticada de fuego cruzado. Médico y humorista él, al enfocar a Eduardo Wilde, médico y humorista, cuida, quizá subconscientemente, de que sea el “médico-Escardó” el que enfoque al “humorista-Eduardo Wilde” y “Escardó-humorista” a “Eduardo Wilde-médico”. El resultado es nerviosamente dramático, y figura la doble paradoja de un médico que ataca la medicina en nombre del humorismo, y de un humorista que defiende el humorismo en nombre de la medicina. De todos modos un humorista que se pone serio. Con lo que al fin la alta figura de Eduardo Wilde se salva en cierta prócer integridad.

Otro problema agudamente insinuado por el autor, es el de las relaciones posibles entre el humorismo de Eduardo Wilde y su postizo o adoptivo porteñismo. La cuestión no parece fácil de resolver. “El porteñismo es un localismo con actitudes de universal”, define Escardó. En el casuismo de la ejemplificación la filosófica fórmula admite ideas como las que implican las dogmáticas palabras “satisfecho”, “soñador”, “superficial”, etcétera. En el ensayo no resulta claro el proceso que sufren estas funciones para alcanzar sublimación tan plausible como el humorismo de Eduardo Wilde. Acaso ha sido necesario no olvidar que, de todos modos, bajo su distinguido porteñismo, Eduardo Wilde no era un porteño, no dejaba de ser un provinciano, o era simplemente un porteño que sufría el fatal accidente de haber nacido (por casualidad) en otra parte (nada menos que en Bolivia).

BERNARDO CANAL FEIJÓO

S. DALÍ: *Vida secreta de Salvador Dalí* (Poseidón, Buenos Aires, 1944). —

Como la superficie de August Ferdinand Möbius, la vida de Dalí tiene una sola cara: es cuestión de gusto calificarla de pública o privada; aunque quizá, si somos respetuosos de la semántica, convendría pronunciarse por la

primera variante. El pintor catalán ha vivido siempre en una vidriera que da a una calle de mucho tránsito, y su mujer Galla —*celle qui avance*— ha sido su jefe de publicidad. Esta palabra es, probablemente, la que mejor caracteriza a Dalí; él diría exhibicionismo o narcisismo; pero es lo mismo: la publicidad es el complejo narcisista y exhibicionista de una casa de negocios.

Se discute sobre si Dalí es auténtico o farsante. Desde luego, es auténtico. ¿Tiene algún sentido decir que alguien se ha pasado la vida haciendo una farsa? ¿Por qué no suponer, al revés, que esa continua farsa es su autenticidad? Un *behaviourist* sostendría que se debe juzgar a un hombre por su conducta. La expresión es, en definitiva, un género de sinceridad.

E. LUDWIG: *La Méditerranée* (La Maison Française, Nueva York, 1944). —

Libro plagados de errores.

El señor Emil Ludwig está preocupado, desde hace mucho tiempo, con la siguiente cuestión: *¿Qué hacer con los alemanes?* Respuesta: tranquilícese, señor; los rusos se encargarán del asunto.

En cambio, parece más urgente este otro problema: *¿Qué hacer con Emil Ludwig?*

E. S.

#### SOBRE HISTORIA DE LA IDEAS

ALDO MIELI: *Lavoisier y la formación de la teoría química moderna* (Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1944). —

Cuando se habla de sentido filosófico no siempre se sabe si la alusión apunta a la capacidad dialéctica de escalar puras ideas y a la consiguiente manía de combinar los pensamientos en sistemas simétricos, o a la vigilante actitud espiritual abierta a toda experiencia, más preocupada en extremar el rigor del planteamiento problemático y la múltiple implicación de cada tema que en hallar una solución definitiva. Algo similar ocurre con el llamado "sentido histórico". ¿En qué consiste este olfato o agudeza del alma para percibir adecuadamente el pasado? En quienes suelen usar la expresión "mero valor histórico" parece que

este sentido sólo sirve para reconocer una antigualla y darle situación ordinal en una tabla cronológica. La dimensión espacial y la posibilidad de cuantificación son esenciales al pensamiento organizado por la moderna ciencia de la naturaleza y la filosofía coetánea, que en su mejor hora fué crítica de la razón física. La razón historiográfica, si bien depende de una matriz cronológica como el río de su cauce, no se agota en ella. La razón histórica es imaginación, y la nota esencial de su objeto, la temporalidad. Sentido histórico sería, ahora, la aptitud para comprender lo humano concreto en su tiempo, para reconstruir el alma ajena, imaginar el pensamiento, la voz, el gesto de los que pasaron y volverlos a la vida en rara actitud de piedad y saber estricto. Del sentido histórico nace la actitud necesaria para captar la significación de un vaso ático de figuras rojas, de un conjuro de magia neoplatónica, de una teoría biológica, falsa o verdadera, del siglo XVIII.

No es fácil desentrañar en qué medida se integran la amorosa comprensión de la vida pasada y el riguroso planteamiento intelectual de cada cuestión en el modo de espíritu necesario para reconstruir temporalmente el pensamiento. Esta difícil aventura, apenas ensayada, necesita de la actitud historiográfica para captar cada instante de la marcha teórica en el contexto de vida personal y social que le otorga propia significación, y de la actitud filosófica para distinguir los momentos afortunados del espíritu en que aparece la idea grávida de consecuencias, la ocurrencia que resulta genial insinuación para quien ha meditado el problema. La calidad historiográfica permite empapar el espíritu en imágenes de vida, penetrar en los sutiles lazos de pasión, intelecto y carácter que forman la trama personal de una existencia, y desde ellos intentar la hazaña, siempre tentadora e imposible, de reanimar el pasado, de penetrar en la seductora intimidad ajena, de trascender la propia existencia en busca de un tiempo no perdido. La calidad filosófica cristaliza los elementos intelectuales suspendidos en esta gozosa contemplación.

Es natural que en la figura del ideal historiador de las ideas no pueda distinguirse prolijamente entre la actitud filosófica y la actitud histórica. Al plantearse el problema del estilo de una época, de la vinculación de un individuo con la totalidad de la cultura, de la paideia de un hombre, de una nación o de un período, el buen sentido histórico debe fundirse con la óptica del filósofo para intuir las vinculaciones entre pensamiento y vida, esenciales en su comprensión del pasado. A su vez, al proponerse un problema de significaciones o de

estimaciones, el buen sentido filosófico —descreído de la antigua soberbia metafísica mil veces humillada, desconfiado de la pretendida verdad de una filosofía de la historia *a priori*— busca situar la cuestión en su debido mundo temporal: si es para comprender a Platón, en Atenas del siglo IV, si para arriesgarse en una nueva salida sistemática, en su Buenos Aires, su Londres, su Berlín presentes. El filósofo seguirá una vez más a la razón del venerable lema —acaso no siempre comprendido— *veritas filia temporis*; y el historiador, para comprender el tiempo de su estudio, se encomendará a la filosofía como diciendo: *tempus filius veritatis*.

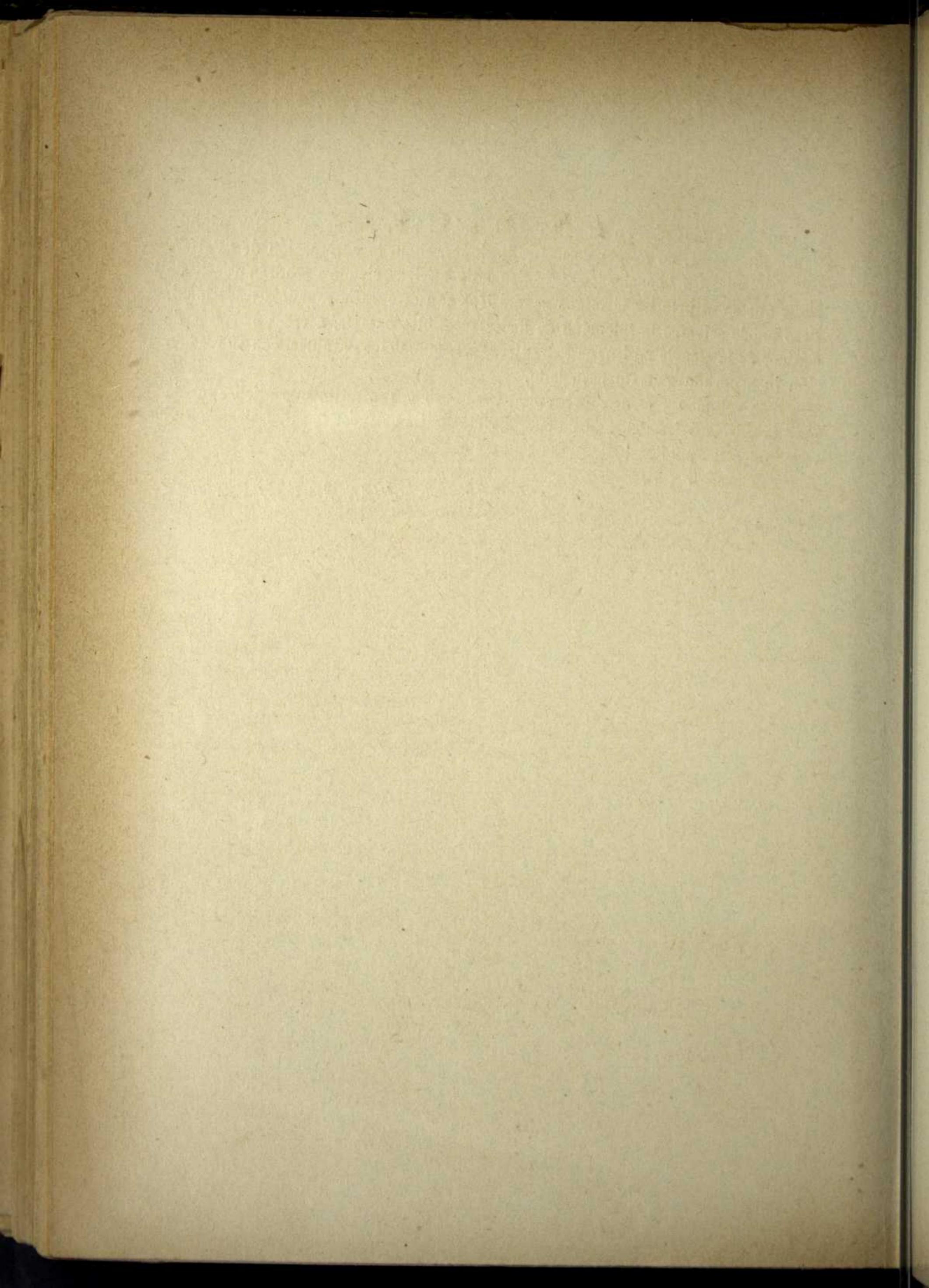
Pero es insólito que sentido histórico y sentido filosófico, de suyo infrecuentes, se combinen en la apropiada síntesis que caracteriza el temple espiritual del historiador de las ideas. En tanto que las historiografías parciales han tenido frecuente expresión en todo momento y sólo en el siglo XIX constituyen cabalmente su metodología y preceptiva, asistimos a una época en que la meditación sobre la historiografía universal de la cultura, de la filosofía y de las ciencias ha establecido con prolijidad los requisitos de una ideal historia de las ideas que aún aguarda realización.

La lectura de *Lavoisier y la formación de la teoría química moderna* ha desatado esta cadena de reflexiones. En numerosos breves capítulos Aldo Mieli desarrolla un plan historiográfico que le permite introducir consideraciones sobre trabajos químicos del siglo XVIII con Lavoisier por *leit-motiv*. Lavoisier se nos escapa, sin embargo, como persona. Sus ocupaciones científicas y extracientíficas, sus experimentos, sus escritos, su genio para la organización y la síntesis, su sed de gloria y mala fe, no logran juntar la cabeza al cuerpo del guillotinado y devolverlo a la vida histórica. Pero esto no es una objeción, pues sin duda Mieli no se propuso escribir un capítulo de *Geistesgeschichte*. En cambio asistimos a los afanes de Rey, Mayow, Black, Stahl, Bayen, Priestley, Scheele, Cavendish, y, en general, a todas las teorías y experiencias químicas importantes de la época. Sobre cada uno de ellos, y en especial en los capítulos dedicados a Lavoisier, Mieli ha sido generoso en extractos de las obras, que ha dejado en su idioma original cuando se trata de textos en francés o italiano —con versión en nota al pie— y ha traducido directamente en otros casos. Su arbitrio es particularmente útil al estudioso debido a la escasez de ediciones de obras científicas clásicas; sólo debe lamentarse que el procedimiento no se haya generalizado a todas las citas. Sin embargo, con estas interpolaciones, los títulos, cargos

y nombres de ciudades en su idioma original, el libro asume en ciertas páginas figura pintoresca, no exenta de contradicciones, como la acentuación de "París". Naturalmente, los "beocios" —eufemismo de Mieli— siempre tendrán razón de pedir que se respete los términos geográficos con ortografía española tradicional. Pero puede salvarse la intención de hacer accesibles pasajes, a veces extensos, de clásicos de la ciencia en lengua extranjera, presentándolos en notas, con su traducción incorporada al texto castellano.

Este volumen y otros sobre Volta, Canizzaro y Teofrasto, que Mieli anuncia para la misma colección, han de cumplir una misión educativa cuyo alcance está vedado a otras publicaciones. Convendría cuidarlos.

*JUAN ADOLFO VÁZQUEZ*





ESTE CIENTO VEINTICINCO NÚMERO DE  
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA  
PRIMERO DE MARZO DE MIL NOVE-  
CIENTOS CUARENTA Y CINCO EN  
LA IMPRENTA LÓPEZ,  
PERÚ 666, BUENOS AIRES,  
REP. ARGENTINA.