

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE
VICTORIA OCAMPO

MARZO DE 1949

AÑO XVII

BUENOS AIRES

STUR

MANITSA MOUNTAIN

PHOTOGRAPHED BY THE

NATIONAL GEOGRAPHIC

STUR

S U M A R I O

DENIS DE ROUGEMONT
PROTOTIPO T. E. L.

PAUL BÉNICHOU
MALLARMÉ Y EL PÚBLICO

CÉSAR ROSALES
EL EXILADO

H. A. MURENA
PASO DE AGAMENÓN

F. TENNYSON JESSE
*EN SU MUERTE FUERON
SEPARADAS*

CRÓNICAS

Mario A. Lancelotti: Camus y la inteligencia ☆ *Arturo Serrano
Plaja: Kafka y la segunda consulta al Doctor Negro* ☆ NOTAS
DE LIBROS ☆ *Héctor Eduardo Ciocchini: Henri Bremond:
"Plegaria y poesía"* ☆ *Adolfo P. Carpio: Augusto Rodríguez
Larreta: "Páginas"* ☆ *G. Dorival: Jorge Larco: "La pintu-
ra en España. Siglos XIX y XX"* ☆ *Delmore Schwartz:
¿Existe aún el Existencialismo?* ☆ CALENDARIO

P R O T O T I P O T. E. L.

Rodeado de cuidados extravagantes, sometido a pruebas excepcionales, estudiado en el menor detalle de su comportamiento a menudo imprevisible, el prototipo puede revelarse impropio para la fabricación en serie; más aún: es lo que comprobamos de ordinario. Su interés no disminuye por ello, pues nos da un nuevo conocimiento de ciertos *límites* de rapidez, de resistencia, de manuableidad. ¿Qué ocurre cuando los alcanzamos? ¿Hasta dónde podemos extenderlos? ¿Y a qué precio? Todo esto servirá al fin para mejor construir aparatos útiles. Me propongo aquí considerar a Lawrence como prototipo de una raza de escritores de la cual nos ha dado ya el siglo muchos ejemplos, con frecuencia menos puros o menos perfectos.

Lawrence, se dirá, sólo fué escritor por accidente. Pero ese accidente hizo su gloria y es lo único que nos da la posibilidad y el deseo de hablar de él. Muchos otros han vivido aventuras semejantes, pero él "*sabía* lo que estaba haciendo, mientras que los otros trabajaban por instinto"¹. *Los siete pilares de la sabiduría*, *The Mint* y todas sus cartas testimonian una voluntad de conciencia y de expresión que justifica el acercamiento intentado.

¹ *Cartas*, pág. 384 (Ed. SUR).

Advertimos claramente que para distinguir la *singularidad ejemplar* del caso de Lawrence no es al análisis de la obra en sí a lo que debemos recurrir. Procuremos más bien situar a su autor con relación a la sociedad.

El escritor del siglo XVII nos parece naturalmente integrado en la sociedad de su tiempo. El escritor del siglo XVIII no lo está menos, aunque ponga en tela de juicio y ridiculice agresivamente, desde el interior en que está instalado, los principios del orden existente. (Rousseau es casi el único que no se solidariza con ellos.) Después de Napoleón todo cambia. Aparece la nueva raza de los desterrados en la propia patria —Kierkegaard, Baudelaire y Nietzsche son sus tipos—: desterrados en la negación de un orden que los cerca sin integrarlos, desterrados en el nihilismo, desterrados en la trascendencia. Ya no hay medida común entre el que piensa y los que actúan; ya no hay, pues, comunidad real. Por ello habrá de plantearse el problema del lenguaje. También por ello el siglo XX verá tantos nómades y desterrados verdaderos. Unos viajan en busca de climas o costumbres en que el aislamiento social, sin estar superado, parezca al menos compensado por algún sentimiento de participación escogida. (Rilke a través de Europa; Gide en África; D. H. Lawrence en Italia, en Australia y entre los indios de México; Bernanos en el Brasil, en Marruecos; Joyce en Trieste, en Suiza, en Francia; y casi todos los escritores norteamericanos.) Otros se destierran en un oficio de errabundos (Conrad, Claudel y St. John Perse). Y muchos se han visto desterrados por el partido que había confiscado su patria (alemanes e italianos, rusos, franceses bajo el régimen de Vichy). Algunos, en fin, parten en busca de una comunidad a la cual puedan unirse o que puedan recrear en la acción, pues sólo en ella podrán las palabras recobrar un sentido, y el lenguaje un poder auténtico. Pero éstos piensan ante todo en la

acción y, ya en la acción, en realizarse, en medir el poder de un hombre contra el mundo y sobre sí mismo. ¿Continúa siendo una compensación? El despecho amoroso puede volvernos castos o libertinos. En ambos casos repudiamos el amor. Del mismo modo, el despecho comunitario puede provocar un individualismo exasperado o la necesidad quizá masoquista de servir sin flaquezas una causa cuyo valor importa menos que sus exigencias concretas.

Estamos ya muy próximos de Lawrence y de una clase de escritores típicos del siglo.

Son héroes pero no por su obra, cuya eficacia particular resulta de la acción que testimonia. Pues la acción sirve de *prenda* a las palabras, y en este sentido técnico estos hombres están comprometidos: *han pagado con su persona el precio de un significado*.

Y estos héroes son nómades: acabamos de ver la razón general. La mayor parte de ellos corre su aventura fuera de su patria, sordamente incómodos o irritados porque se sienten extranjeros en su pueblo. Expatriarse se vuelve un ajustamiento, una traducción espacial de la íntima desavenencia que existe entre sus gustos y la insipidez de la vida descompuesta de su ciudad. (Algunos han hallado en el ejército, y sobre todo en la aviación, el medio de expatriarse sin pasar las fronteras de su país. El aviador está siempre en trance de partir y eso lo separa de la existencia cotidiana: *First we are not earth-bound* escribe Lawrence a propósito de la R. A. F.)

Corren su aventura fuera de su patria, como conquistadores y a la vez como revolucionarios. Este rasgo merece especial atención. Pocos son partidarios incondicionales, y quizá muchos de entre ellos se

habrían resignado en su país al estado político existente. Byron, en este sentido, sería el ejemplo extremo: muere por la liberación de los griegos, pero nada habría hecho contra los derechos de los lores o los capitalistas de Inglaterra. En realidad es un gusto de la lucha contra la vida, con camaradas otorgados por el azar, los que los lanza a empresas en que la técnica de la conquista (aunque sea pacífica) se distingue apenas de la técnica del complot de partidarios. Pues casi no se los ve empeñados más que en conquistas azarosas que los gobiernos sostienen a pesar suyo y a veces desalientan secretamente (ante todo tienen que burlarlos, tienen que engañar a sus superiores), o bien en revoluciones, pero que otros han desencadenado, que no están ya en la etapa de las reivindicaciones sino en la de los tiroteos y que exigen menos fanatismo político que audacia o disciplina, amor al sacrificio o voluntad de poder. Los ejemplos precisos de Edschmid, Salomon, Malraux, Lawrence, St. Exupéry, Hillary y aun Hemingway apoyan estas observaciones generales y además les dan todos los matices necesarios. Por más diversos que los juzguemos según el valor moral o literario, y también según la importancia de su papel histórico y la sinceridad de sus convicciones, todos estos hombres son, o han sido, *individualistas en busca de una acción común*, acción cumplida en el extranjero, cuyos fines últimos no les importaban, o les importaban menos que la experiencia misma, que el hecho de servir, que la prueba de los límites del hombre. Estos anarquistas comprometidos se reconocen por un rasgo característico: hay siempre entre ellos y el papel que representan, a menudo muy peligroso, un margen de conciencia. Y en este margen nace su obra escrita.

Son el hombre de un solo libro, bajo títulos diversos y en escenarios distintos; rara vez son escritores natos en el sentido corriente de la expresión, que supone no sólo el don sino además cierta facilidad. Es

que se han formado en un mundo en que el error acarrea sanciones inmediatas, en que la exactitud es vital, ya se trate de un informe o de una orden o de una operación técnica. Esos escrúpulos pueden entorpecer el brío de un texto; no se preocupan por ello. Los mejores se desquitan en un plano más profundo de eficacia sintáctica: algunas recetas más o menos empíricas para manejar los espíritus e imponerles un ángulo de visión determinado —es éste uno de los secretos de la autoridad— les son conocidas o intuitivas. No sólo a su reputación de aventureros, de revolucionarios o de aviadores se debe el prestigio particular de sus obras, sino también a la eficacia de una sintaxis que sabe cómo “apoderarse” del lector.

Subrayemos que sus libros no son en modo alguno sustitutos de una acción concluída, sino más bien esfuerzos para hallarle un sentido y justificar al autor por haberla iniciado. Resultan, sin embargo, ambiguos: autobiográficos por naturaleza, revelan pocas confidencias. No descubren casi más ambición que la de un servidor de la causa colectiva y sólo ofrecen un retrato del individuo simplificado y debidamente estilizado. Nacidos de una necesidad de explicarse, permanecen oscuros sobre un punto decisivo: el de los fines últimos que el autor perseguía cuando vivía lo que relataba. Nos volvemos entonces a sus escritos póstumos, a sus cartas o sus diarios íntimos, y advertimos que este problema, lejos de recibir en ellos la respuesta esperada, surge con mayor violencia aún. Antes de plantearse al lector no ha cesado de habitar tanto el espíritu del hombre de acción como el del hombre de letras. Si éste escribe, o si a veces vuelve a la acción, es para intentar resolverlo. Pero fracasa. Lo que al fin nos deja es una pregunta, el ejemplo de una “pasión” cuya apuesta no vemos claramente. Y sin duda alguna las peripecias de semejante pasión pueden llegar a colmar el interés de la obra. Hacen palidecer casi todas nuestras ficciones. Nos obligan

a creer que aquí, por fin, hay un hombre que nos habla con la autoridad de una experiencia viril llevada a los extremos. Pero esta sed de los extremos (del rigor moral y de los rigores físicos) no podría satisfacerse en adelante con nuestra admiración por la obra y por el hombre que han sabido hacerla contagiosa. Lectores, la padecemos a nuestra vez. Y al ceder al exceso de exigencia despertado por tal ejemplo preguntamos: *¿por qué* esas pruebas inhumanas? Si nos responden que desnudan al hombre hasta su más sobria verdad, preguntamos entonces: ¿qué podrá conferir a este hombre una vocación más verdadera que las causas que ha servido y que siempre se revelan, al fin de cuentas, decepcionantes?

“El deber es un motivo banal, incoherente; la ambición, un motivo despreciable; el amor a la libertad, una ilusión; el patriotismo, un sentimiento difícil «cuando los que más quieren a Inglaterra son a menudo los que menos quieren a los ingleses»; en cuanto al honor, es más fácil morir que vivir por él; más vale morir que llevar a los demás, por la intriga y la crueldad, hacia la desilusión final”¹. Con estas palabras describe la más sobria de las biografías de Lawrence el estado espiritual del héroe de treinta años al final de sus campañas en Arabia, y antes del gran fracaso de sus esperanzas en la Conferencia de Versailles.

Casi todo, en este resumen, me recuerda a Saint Exupéry; y más exactamente aún que todo el resto esa frase sobre los ingleses e Inglaterra que “St-Ex” decía tan a menudo a propósito de Francia y los franceses. Entre estas dos figuras se impone el paralelo. El hecho de que

¹ T. E. Lawrence, por Charles Edmonds.

hayan sido tan diferentes en tantos sentidos, tan opuestas en sus características individuales, no hace más que acentuar el interés de un cotejo entre ambas "personas". Destaquemos ante todo las diferencias para determinar la fórmula de hombre que a pesar de todo, o casi todo, les es común.

Inglés el uno, francés el otro y, no obstante haber vivido ambos su aventura en el extranjero, representantes perfectos de su nación, precisamente en lo que cada una se diferencia más de la otra. Protestante el uno, católico el otro y, a pesar de haber estado ambos alejados de la fe, irrevocablemente marcados por dos morales tan extremas en su dominio como hostiles entre sí: la puritana y la jesuítica. Asceta el uno, aficionado el otro a vivir bien. Casto el uno, inclinado el otro a repetir que la mujer es el reposo del guerrero. Atormentado el uno por escrúpulos en la acción y lleno de humorismo al hablar de su obra escrita, amigo el otro de contar con brío sus aventuras y de insistir en leer a sus amigos las sucesivas versiones de sus libros en preparación. Reservado el uno hasta el silencio total, el otro siempre en busca de un auditorio amistoso. Pequeño y fuerte el uno, grande y macizo el otro. Difícilmente podrán imaginarse dos hombres de características tan opuestas. Todo lo que en uno depende del individuo y de su formación —raza, nación, medio, religión, naturaleza física, temperamento, costumbres—, todo puede hallar su opuesto en el otro. Pero examinemos ahora sus personas, es decir lo que ellos hicieron de sus dones naturales y las tensiones que instituyeron entre lo que eran y lo que querían ser. Examinemos su creación, su acción y su drama. Una misma estructura de destino parece gobernar esas dos vidas.

Su vocación se marcó desde la infancia y se afirmó durante la adolescencia; a los veinte años los vemos partir: el uno para dirigir excavaciones en esos países árabes que había estudiado con pasión;

el otro en esos aviones que a los dieciséis años había procurado manejar a escondidas. Estos dos intelectuales que permanecerán siempre tan curiosos de la vanguardia literaria, vuelto el uno hacia la historia y el otro hacia las ciencias, pero ambos inventores de máquinas, escogerán un oficio en que la técnica se une al arte del mando y el riesgo a la disciplina. Cumplen su trabajo en equipos de camaradas groseros y curtidos. Más aún, ese trabajo los arrastra lejos de su patria, a regiones salvajes. Los hallamos, pues, doblemente desterrados y, por la más curiosa de las coincidencias, luchando en el desierto con los mismos árabes. Ya sea necesario tratar con ellos para obtener la libertad de un compañero capturado como rehén o para incitarlos a la rebelión, en ambos casos deben hablar en su lengua, penetrar en sus hábitos de pensamiento, asimilar los procedimientos sutiles que fundan el prestigio de sus jefes. De este prolongado comercio y de la costumbre del desierto ambos guardarán el secreto de influir en los hombres y de manejarlos por medios que no son los del reglamento y que nada deben a los títulos oficiales: el gusto de la autoridad, no del poder (Lawrence se lo reprochará más tarde a sí mismo, pero no Saint Exupéry). Ambos se burlan de los grados que puedan darles o no y están constantemente en pie de conspiradores. Su orgulloso desdén por las funciones sin riesgos de quienes les imponen órdenes da la medida de su sentido del servicio; no se someten al funcionario sino a la virtud misteriosa que adivinan en la regla, aunque sea injusta. Por lo demás, cumplieron sus más arduas acciones a pesar de los poderes y las incompetencias superiores. A veces, sin embargo, ese arte de persuadir (que en parte recibieron de los árabes) les vale ayudas sorprendentes de un jefe que logran seducir sin pasar por la vía jerárquica.

Los hallamos ya formados por su acción, templados por los peligros y las penurias, y también por los éxitos, duramente logrados, que

aún sólo son conocidos por los compañeros de equipo. Se vuelven hacia el mundo de los demás. Es el principio de la repugnancia que acabarán sintiendo.

Signo objetivo de un hondo desacuerdo: entran en conflicto con la política de los poderes establecidos en su patria, los mismos que acaban de servir, pero cuyos fines o cuyos métodos súbitamente se revelan incompatibles con el espíritu en que han servido. Signo más personal: confiesen en sus cartas las dudas más profundas, y mejor motivadas, sobre el valor de la acción que los ha hecho ilustres. (Del coraje físico nunca hablan sino con un escepticismo desprovisto de coquetería.) En lo sucesivo, el único deseo manifestado con claridad será el de retirarse en una casa de campo, con libros. Entendamos bien, con el libro que llevan en sí, siempre el mismo, que debe ser un comentario de su acción apuntando a librarla de la anécdota histórica para extraer de ella una especie de sabiduría común y para elevar un monumento “durable” o “intangible” a la memoria de un esfuerzo colectivo.

No escribe el uno más fácilmente que el otro; a veces se jactan, pero más a menudo se quejan, de su excesiva exigencia y de sus infinitas tachaduras. Es que repudian todos los arrebatos de la ideología o del lirismo, se aplican a descripciones exactas y en general actúan según una psicología que desconcierta la moral clásica y su lenguaje: sin embargo quieren ser simples y procuran emplear sólo palabras probadas... En esta etapa nacen *Los siete pilares de la sabiduría* y *Tierra de hombres*. La aventura parece consumada. Y sin embargo su drama más típico se plantea en este preciso momento, ante la tentación de la “vida normal” de un escritor cargado con los honores del héroe.

En lugar de retirarse en la casa de campo, o de aceptar alguna función pública, retoman súbitamente el servicio. Se confunden volun-

tariamente en las filas para sufrir en ellas las disciplinas más humillantes. A uno y otro les vemos explicar esta conducta con razones variables y hasta contradictorias. En ambos casos, y a pesar de las diferentes circunstancias históricas, parece difícil distinguir los verdaderos motivos entre los tantos pretextos que alegan. ¿Se tratará de una huída ante su “personaje” o de una verdadera pasión de servir? ¿O será sencillamente que no tienen alternativa, que la vida entre los otros, los civiles, les resulta prácticamente insostenible? (“¿Ha comprendido usted que si me he alistado no ha sido para escribir libros sino porque estaba en la miseria?” escribe Lawrence en 1923. El dinero es aquí sólo un símbolo: podía ganarlo de otra manera.)¹

De más está decir que sus superiores, alarmados por esas glorias embarazosas (esos “unicornios”, como decía Lawrence), hacen lo posible por desalentarlos; pero ellos se obstinan, aunque sean más viejos que sus camaradas, aunque hayan salido con “todos los miembros destrozados” de sus campañas anteriores, aunque los obsesione la necesidad de escribir y aunque no puedan ignorar que en puestos menos anónimos serían más indispensables. Inextricable nudo de orgullo y masoquismo, de lealtad modesta y de altivez herida, de huelga sorda contra la sociedad y de sumisión a las reglas de su juego. Por otra parte, los mismos enigmas, sin mejor solución, se encontraban antes planteados por ciertas vocaciones religiosas, y esta similitud no deja de asombrarlos. Lawrence describe su alistamiento en el ejército aéreo como “el mejor equivalente moderno de la entrada al convento en la Edad Media”. Ambos carecen de fe, y al fin de cuentas quizá carezcan también de fe en sí misma y en el papel que aún pueden representar entre los hombres tales como ellos los juzgan. “He llegado a desear sin

¹ Cf. especialmente *Cartas*, págs. 349 y 359.

cesar que el telón caiga para mí. Se diría que ya he terminado". (Y Saint Exupéry, en todas sus últimas cartas, escribe frases que suenan lo mismo.)

Llega el momento de la retirada forzosa —fin de su alistamiento para uno, de la guerra para el otro—. Y sobreviene el accidente mortal. La máquina, que había sido la pasión de sus vidas, los mata. Pero la leyenda prevalece contra el hecho: durante mucho tiempo nos resistiremos a creerlos muertos. Han vuelto de tantos otros peligros... Sin duda han desaparecido para asumir otras tareas, más secretas y más importantes ¹.

Procuraré ahora responder a la pregunta que ha dado nacimiento a estas páginas: "¿Qué significa para usted Lawrence?" ²

Los dictadores son los héroes de la masa. La masa los produce en su pánico ante una libertad sin contenido. Los hay de todas clases, es verdad, pero la prostitución les es común. Pues se prestan a las más bajas lujurias, como por ejemplo al narcisismo colectivo, que es la pasión nacionalista. Veo su antítesis en los héroes de la integridad personal, cuyo prototipo es Lawrence.

¹ Cada frase y cada matiz de este paralelo podría apoyarse en documentos precisos y citas típicas (frecuentes) extraídas de los libros y las cartas de los dos hombres. He debido limitarme a parafrasearlas, ya que las cartas de Saint Exupéry no han sido aún publicadas. En cuanto a la "obra póstuma" de Saint Exupéry (así la llamaba él desde hacía mucho tiempo), *La Citadelle*, advertiremos que no tiene equivalente en Lawrence. Pero en verdad nada impide imaginar que si este último hubiera vivido tranquilo en su "cottage" habría sido tentado por una obra análoga, transposición lírica y "literaria" de las experiencias del hombre de acción. Pero sabemos que Churchill lo destinaba a funciones militares importantes que la guerra, sin duda, lo habría forzado a aceptar. En suma, Saint Exupéry fué más un escritor; Laurence, un agente de la Historia.

² El ensayo que publicamos forma parte de un libro sobre T. E. Lawrence que prepara Victoria Ocampo con la colaboración de diferentes escritores. (*N. de la R.*)

El dictador sólo es fuerte por la debilidad de los otros; y su grandeza es negativa: es el símbolo de secretas renunciaciones que le entregamos para hacer número. Pero la fuerza de un Lawrence tiene sus fuentes en las solas exigencias que él mismo se inflige. El dictador es el parásito de los males públicos. Pero Lawrence no ha exigido nunca nada de sí mismo. Su poder sobre los demás le inspira horror: periódicamente lo confiesa. No lo usa sino con repugnancia, para reprochárselo luego durante largo tiempo, cuando las necesidades de la acción lo obligan, como en el caso de la campaña en Arabia; y no puede dejar de denunciar en ese uso, aunque sea legal, un abuso. Forzar a los demás será siempre una violación; si condena esa violación es porque se quiere íntegro, a costa de un sacrificio cuyo dueño será siempre. Ahí está su heroísmo más genuino: si es preciso que alguien pague, que sea él, a expensas de su propio individuo y para la educación de su persona. En este sentido supera a todos los otros. Y no sé de nadie que lo iguale en cuanto a la exigencia de sí mismo, el desprecio del engaño y el escrúpulo fecundo, con excepción de Kafka (ese otro prototipo).

No he de hablar aquí de los rasgos individuales que señalan a Lawrence, tal como se revela en sus cartas, como uno de esos hombres que nos hacen imperdonable el no haberlos tenido por amigos. Simplemente querría formular lo que a mis ojos tiene de ejemplar.

Ha sometido la condición del hombre moderno a las pruebas más duras, en diversos órdenes, soportando él mismo el costo de la experiencia y resistiéndose a todos los subterfugios que nos ofrecen las causas políticas, el romanticismo religioso y las grandes palabras tales como Rebelión o Conformismo, Libertad, Violencia o Angustia. Se diría que ha hecho en sí mismo un estudio de la resistencia del material humano y de sus recursos morales, en el estado en que se encuentra nuestro mundo. Y es éste el resultado del estudio —la mejor descripción que pueda

imaginarse de la realidad moderna como tal (Lawrence está en un campo de la R. A. F. cuando escribe esta carta a Lionel Curtis, el 30 de mayo de 1923):

“Y además, está la falta de responsabilidad: aquí sólo tengo que dar cuenta de la limpieza de mi piel, de la limpieza de mi ropa y de cierta pulcritud mecánica de movimientos en el patio del campamento. Desde que estoy aquí, no he tenido que elegir una sola vez: todo está ordenado — con la excepción de esa torturante posibilidad de decidir mi partida en el momento en que mi voluntad de quedarme se desplome. Esto aparte, aquí hay un determinismo absoluto, y acaso en el determinismo absoluto se oculte la paz perfecta que tanto he buscado. He ensayado el libre albedrío y lo he desechado; la autoridad, y la he desechado (no la obediencia, porque en eso estoy: buscando la igualdad en la subordinación. El gusto del poder me ha empalagado); he desechado la acción, la vida intelectual, la receptividad de los sentidos y las batallas del ingenio. Todos fueron fracasos, y mi razón me dice que por consiguiente la obediencia y la ignorancia también fracasarán, pues las raíces del fracaso general deben de estar en mí. Y sin embargo, a pesar de la razón, ensayo.”

Doce años más tarde, y muy poco antes de su muerte, extrae de sus “ensayos” las siguientes conclusiones¹: El Reglamento del Cercano Oriente (que en parte fué su obra en 1921) tiene a sus ojos más importancia que sus campañas, pero menos que su actividad a partir de 1922 en la R. A. F. “Pues la conquista del aire —explica— me parece la única gran tarea de nuestra generación; y me he convencido de que el progreso no es hoy el fruto de un genio aislado sino del

¹ En una carta a Robert Graves que podría figurar como el testamento de Lawrence; está fechada el 4 de febrero de 1935, y Lawrence se matará el 13 de mayo.

esfuerzo común. En mi opinión, lo que constituye nuestra edad mecánica es la multitud de rudos conductores de camiones que cada noche cubre las rutas de Inglaterra.” Y también los simples mecánicos de la R. A. F., no los grandes ases. “Por eso me he quedado en las filas y he servido lo mejor posible”...

Reniega hasta de esa idea de crear algo “intangible” que lo había sostenido en su esfuerzo de artista, cuando escribía *Los siete pilares*: pues “toda creación es tangible. Y lo que yo procuraba, creo, era afirmar una superestructura de ideas sobre todo cuanto hacía. Y bien, he fracasado. He cambiado, pues, de dirección... Me he alistado en la R. A. F. para ponerme al servicio de una empresa mecánica, no como jefe, sino como un resorte de la máquina. Creo que la palabra clave es máquina... Dejo para otros el cuidado de decir si he escogido mal o bien: una de las ventajas de ser una pieza de la máquina es que en ella aprendemos que no tiene una importancia ninguna.”

Páginas como ésta pueden servir de referencia a quienes, entre nosotros, a falta de un orden aceptable, intentan equilibrarse en el caos. De referencia, simplemente, no de filosofía. Pues Lawrence, como muchos de su raza, sólo se sitúa en nuestros problemas de manera fragmentaria, en ocasiones tan concretas que la técnica vivida, prenda de su honestidad, se vuelve también su coartada.

Desde el punto de vista de nuestros debates políticos, para limitarnos a un problema candente ¿qué podemos inferir de su ejemplo? Las citas que acabo de traducir parecen indicar que Lawrence habría sido muy capaz de justificar de la manera más tentadora el stalinismo y los movimientos totalitarios en general. Sin embargo, fué su adversario, y se habría batido contra ellos. ¿Será preciso acusarlo de inconsecuencia? El problema es algo diferente. Sin duda alguna la *moral* que profesa al término de su experiencia de doce años en la aviación

es una moral colectivista. (El esfuerzo común que propugna el progreso; no ser más que un resorte en la máquina; aprender que uno mismo no tiene importancia alguna; hallar la paz en el completo determinismo; ¡y hasta el culto de la máquina!) Pero, por otra parte, su aversión a la ideología, su repudio del imperialismo en todas sus formas, pero sobre todo en las morales, la repugnancia que siente ante la necesidad de imponer su poder, de emplear la autoridad, todo lo opone a la dictadura y a la política colectivista. ¿Qué le queda por hacer a semejante hombre? Vuelvo a citarlo: “Los ideales de una política son cosas que se nos suben a la cabeza: su traducción en términos de compromiso con la estructura social que resulta de ella es trabajo de segundo orden. A nadie he encontrado más honesto y abnegado que nuestros hombres políticos — pero antes me haría yo barrendero. Lo que en general espero yo es un nihilismo decente. Pienso que un país bien constituido como el nuestro puede permitirse el uno por ciento de monistas o de nihilistas. Lo cual deja poco sitio para mí. Lo malo con el comunismo es que acepta demasiado el moblaje de hoy. Odio los muebles.”

No veamos en esto una evasiva ante la gran alternativa política de este siglo: democracia o totalitarismo. Esas frasecitas de cínico humorismo, aunque lanzadas en una carta apresurada, traducen una actitud madura. Es la moral del *Castillo* de Kafka, la línea de repliegue (ante los problemas metafísicos) de un hombre que ha equivocado sus “salidas” y para el cual no hay más solución que asegurarse un rincón en la ciudad, un papel en este mundo que juzga demasiado absurdo —por exceso de conciencia ética— pero que es preciso aceptar cuando no se ha conocido o se ha rechazado la trascendencia: lo único que podría transformarlo.

Actitud ejemplar por su honestidad. Si era necesario que nos indi-

caran dónde estamos, y lo que puede un hombre desprovisto de fe, Lawrence nos lo ha indicado con un gran coraje (hasta su humorismo es a veces heroico) y, sobre todo, sin la menor preocupación de erigirse en ejemplo o enseñar: de allí proviene su sinceridad a través de tantos disfraces. No podemos dejar de amarlo. Pero no es cuestión de seguirle. El nihilismo, por más "decente" que sea, es una débil defensa contra los monstruos de este tiempo. Más aún: objetivamente, es quien los alimenta. La falsa fe totalitaria no tiene más enemigo que la fe.

Sin embargo, a quienes dicen que Lawrence decepciona porque no ha dejado su "mensaje", responderé yo que por lo menos nos enseña a no esperarlo de los hombres. Pedimos demasiado a los escritores: ¡un sustituto del Evangelio! El más decente, si carece de fe, confiesa que nada tiene que revelar; pero por lo mismo describe mejor que nadie el estado verdadero del hombre. Nada subsiste, si se pone a prueba, que no haya comenzado allí.

DENIS DE ROUGEMONT

(Traducción de Enrique Pezzoni)

MALLARMÉ Y EL PÚBLICO

Cuando nos proponemos rendir cuentas de lo que se llama la oscuridad de Mallarmé, casi siempre acudimos a explicaciones de orden técnico. Este primer movimiento parece muy natural: si la oscuridad, que puede definirse como una imperfecta correspondencia entre el objeto del pensamiento y su expresión, no es consecuencia de la inhabilidad, si la suponemos producida de intento por un espíritu particularmente riguroso, debe forzosamente resultar de un conjunto de procedimientos que mantienen esa distancia necesaria entre el pensamiento y el texto. El mismo Mallarmé ha parecido alentar en este sentido a sus comentadores con su teoría, varias veces desarrollada o esbozada, de la sugestión, que en poesía debe sustituir a la descripción. La publicación, cada vez más abundante desde hace algunos años, de borradores y primeras redacciones de poemas sólo conocidos hasta hoy en su texto definitivo, al arrojar cierta luz sobre la elaboración de esos poemas, ha confirmado en Mallarmé la existencia de lo que podríamos llamar una técnica de la oscuridad. Pero lo esencial es saber a qué móviles responde esa voluntad de oscurecimiento. Para ello es difícil limitarse a consideraciones técnicas, o aun estéticas, y explicar la invención de un modo de elocución insólito mediante esa necesidad de innovar que distingue a todos los grandes artistas. "Parece, escribe Rémy de Gourmont, que como las cosas todas de la vida han sido ya dichas millares de veces, no queda al poeta más que señalarlas con el dedo murmurando algunas palabras para acompañar su ademán; eso es lo que Mallarmé ha he-

cho”¹. Otro contemporáneo denuncia en Mallarmé al “demonio de la elipsis”². Otro recuerda que Víctor Hugo lo llamaba su “querido poeta impresionista”³. Pero es harto evidente que todo Mallarmé no está en cierta manera de pintar y que su demonio interior no es sólo un demonio de estilo. La técnica de la omisión y de la sugestión procede de una relación particular que el poeta ha establecido entre el mundo y su espíritu. Él mismo no ha defendido nunca su técnica sin apoyarla antes en el desdén de lo real y en la búsqueda de la Idea. Por ello define la poesía moderna como “un Idealismo que... repudia los materiales naturales, y, como brutal, un pensamiento exacto que los ordena; para no guardar más que la sugestión”⁴. El carácter inusitado de la expresión de Mallarmé está pues ligado a una alteración en las relaciones del poeta con lo real. Thibaudet tiene razón cuando considera esencial en Mallarmé “ese carácter de huída, esa especie de intolerancia de la vida y el pensamiento habitual”⁵. Es sin duda alguna el repudio de lo real lo que orienta en él la búsqueda poética, y juntamente el estilo, hacia una actitud de suspenso y de enigma.

Toda la poesía de Mallarmé es como una larga disputa del espíritu con lo real. La resistencia de las cosas y los poderes de sublimación y negación inherentes al pensamiento son los dos polos de toda la experiencia de Mallarmé. Pero tal vez no siempre hemos advertido en qué vital perturbación se alimentaba ese combate del espíritu y del mundo. André Gide, al saludar la obra de Mallarmé poco después de su muerte, escribía: “Todo tiene en ella una belleza sin tristeza y casi sin emoción humana”⁶. Ése es el aspecto exterior, o el resultado; no es el fondo.

¹ *Promenades Littéraires*, 4ª serie, 1912, pág. 8.

² Robert de Montesquiou, *Dyptique de Flandre, Tryptique de France*. 1921, pág. 221.

³ Edouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, 1936, pág. 45.

⁴ *Crise de Vers* (*Oeuvres*, edición de la Pléiade), pág. 365.

⁵ *Tryptique de la poésie moderne*, en *Causeries Françaises*, suplemento a la Bibliografía de Francia, 15 de febrero de 1924, pág. 26.

⁶ *Prétextes*, 5ª edición, 1913, pág. 251.

Y aún es preciso no examinarlo muy de cerca. Paul Valéry ha señalado claramente, al definir la poesía de Mallarmé, las dos fuerzas opuestas a que estaba consagrada. Se detiene sin cesar ante las cosas, cuyo misterio no puede reducir, y se ha resignado a representar ella misma ese misterio: “¿Por qué no consentir en que el hombre sea fuente, origen de enigmas, cuando no existe objeto, ni ser, ni instante que no sea impenetrable?”⁷. Las palabras mismas son materia irreductible para el espíritu, cuerpos sensibles y oscuros, y hay pocos poetas que hayan conocido como Mallarmé “todo lo físico del discurso”. De allí esa fuerza mágica, o encantatoria, de sus poemas, que vence a la inteligencia. Y sin embargo la obra de Mallarmé traduce “la ambición extraordinaria de concebir y de dominar el sistema entero de la expresión verbal”. Es como si hubiera intentado hacer aparecer en su poesía toda la oscuridad del mundo y a la vez toda la acuidad de la inteligencia, todo lo arbitrario y todo lo necesario, o, para emplear su lenguaje, todo el desastre y todo el orgullo. Más aún, él mismo extiende, en direcciones opuestas, los límites del mundo y los del espíritu, y separa cada vez más, para unirlos en un nuevo destello más puro, los dos polos de su poesía. Valéry ha definido, en términos admirables, esa lucha y esa superación: “¿Hay tormento más puro, división de sí mismo más profunda que ese combate de lo Mismo con lo Mismo, cuando el alma desposa alternativamente lo que quiere a cambio de lo que puede, lo que puede a cambio de lo que quiere; y ya a favor de su poder, ya a favor de su deseo, pasa y vuelve a pasar del todo a la nada?”⁸. Pero esto es aún describir el drama de un poeta, o de un inventor, no el de un hombre. Y en Mallarmé la poesía no sustituía a la vida; concentraba en ella los problemas y los conflictos, que no es lo mismo.

Es verdad que la difícil compatibilidad del espíritu con lo real se

⁷ *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé, en Variétés III, pág. 18.*

⁸ *Ibidem, págs. 30-31.*

le aparece constantemente a través del empleo del lenguaje, que participa contradictoriamente de lo sensible y de lo inteligible; pero no hay que deducir de ello que su meditación se limita a las condiciones de la labor poética. El drama del lenguaje es para él drama del espíritu todo, y de la vida misma. Se trata de una especie de cruel estupor ante las cosas, ante su existencia fortuita, inasimilable al espíritu: pensar es pensar el mundo, y una vez que se ha planteado esta división ¿cómo podría cesar? Basta que la conciencia se despierte para que surja ante ella lo que le es extraño; el enigma es el patrimonio de todo pensamiento. Es esta fatalidad lo que Mallarmé quiere significar cuando al reproche de oscuridad que Daudet le opone responde con la pregunta de si el acto mismo de escribir no es poner negro sobre blanco⁹. Esta respuesta estaba tan lejos de ser en su espíritu una salida, que el mismo pensamiento, desarrollado, figura en sus *Divagations*: "Tú advertiste: no escribimos luminosamente sobre un campo oscuro; sólo el alfabeto de los astros se indica así, bosquejado o interrumpido; el hombre persigue negro sobre blanco"¹⁰. Y el texto escrito se compara a un "sombrío encaje" que se urde a través del infinito para retenerlo e inventariarlo: es una red para capturar el enigma, pero simbólicamente ella misma es negra, como el Tintero nocturno de donde extrae su fuente. Sólo los literatos vulgares emplean un "tintero sin Noche"¹¹. Consagrado por completo al día, el pensamiento no podría no ser fútil; para llenar su función es preciso que admita esa división de la luz y la sombra cuya línea de partida es él mismo. Luz de la conciencia y sombra de lo que hay fuera de ella: eso representa a la vez el tintero, símbolo perfecto: "El tintero, cristal como una conciencia, con su gota, en el fondo, de tinieblas relativa al hecho de que algo exista"¹². Mallarmé no ha creído nunca que el pensa-

⁹ Citado por G. Rodenbach, *Figaro*, 13 de septiembre de 1898.

¹⁰ *Quant au livre*, ed. de la Pléiade, pág. 370.

¹¹ *Le mystère dans les Lettres*, ed. de la Pléiade, pág. 383.

¹² *Quant au livre*, ibid.

miento o el lenguaje puedan resolver esta división, que es el acto mismo de su nacimiento. Concibe una ingenuidad anterior al arranque del espíritu y la simboliza con un vacío, un blanco en una página o un silencio; el texto desgarrar esa blancura y, alineando su trazado sombrío, instituye a la vez el misterio y la idea que pretende dilucidarlo, el azar y la lucha, palabra por palabra, contra él; no es extraño que Mallarmé describa un triunfo de la Idea y del Verbo en esta lucha, pero ese triunfo, oscuro como una fórmula mágica, ese acceso “al conjunto de las relaciones que en todo existen”¹³, y que él llama significativamente Música, esa sumisión del mundo a nuestra palabra que lo niega, sólo pueden producirse con toda su pureza en el límite en que la palabra misma reencuentra el vacío, en que ella se funde en un nuevo silencio, en el blanco que sigue de inmediato al texto: “...indefectiblemente el blanco vuelve, antes gratuito, seguro ahora, para deducir que no hay nada más allá y autentificar el silencio”¹⁴.

Todo ocurre, pues, como si para Mallarmé el ejercicio del espíritu y el uso del lenguaje, que el hombre no puede eludir, y que son toda su dignidad, estuvieran marcados por una división y un dolor fundamentales. Es importante señalarlo, porque se ha desdeñado demasiado a menudo la fuente afectiva, dramática, de las luchas de Mallarmé. Es ante todo la relación del hombre con las cosas la que está marcada por un irremediable sufrimiento; la obsesión intelectual de las tinieblas y el voto poético de silencio traducen un divorcio desesperado entre el yo de Mallarmé y lo que existe fuera de él. Es importante, para quien quiera comprender ese desgarramiento esencial, no desdeñar tal particularidad significativa del temperamento de Mallarmé: no abominaba por casualidad del ruido, de “la vociferación... de la estridente risa ordinaria de las cosas y de sus bronces triunfales”. Así llama él ese estrépito de la feria en la *Déclaration foraine*, haciéndonos medir el

¹³ *Crise de Vers*, ed. de la Pléiade, pág. 368.

¹⁴ *Le mystère dans les Lettres*, ed. de la Pléiade, pág. 387.

desastre del silencio súbitamente desgarrado, “cacofonía al oído de quien, un instante apartado en compañía de su idea, más que fundido, permanece cruelmente sensible a la obsesión de la existencia”¹⁵.

Se me perdonará la rapidez de las observaciones precedentes; están lejos de agotar una tema fecundo en problemas y que exigiría desarrollos muy distintos. Solamente procuran, al evocar tras el misterio de Mallarmé una profunda dificultad de vivir, ayudarnos a comprender sus relaciones con el público. Es muy curioso que, entre tantos comentadores de la oscuridad de Mallarmé, ninguno haya pensado en considerar esa oscuridad como la medida de una perturbación en las relaciones del poeta con su auditorio. Se ha visto casi exclusivamente en ella el efecto de una relación insólita del espíritu del poeta con la materia de su experiencia, y se ha considerado la distancia nueva establecida entre el poeta y su lector como una consecuencia tan evidente de esa primera alteración, que ya no se ha insistido en ella. Tomándolas lógicamente, las cosas sin duda son así: Mallarmé se aleja del público porque no habla como todo el mundo, y su lenguaje es oscuro en razón de una actitud espiritual que le es propia. Pero este género de lógica no rinde forzosamente cuentas del orden verdadero de las cosas. La originalidad de Mallarmé en el orden contemplativo y su destierro en el plano humano no presentan quizá esa simple relación de causa a efecto. Si es cierto que el rechazo de la realidad o la impotencia para establecer un acuerdo con ella sea el alimento esencial de la contemplación de Mallarmé, y si vemos ahondarse entre Mallarmé y su auditorio la misma separación, podemos legítimamente preguntarnos si la segunda perturbación, la que afecta la unión del poeta con los hombres, no es tan fundamental como la primera. Psicológicamente, no es inconcebible que una modificación del sentido social ordene una meta-

¹⁵ *La Déclaration foraine*, ed. de la Pléiade, pág. 279.

física pesimista, que una desconfianza o una decepción originada en el prójimo produzca incompatibilidad general con las cosas. Por lo menos es preciso ver en ello dos aspectos igualmente importantes de la misma soledad. Sólo una psicología profunda de Mallarmé, para la cual nos faltan elementos y cuyo lugar no es éste, podría iluminarnos sobre el punto. Hemos de ver que la historia de las generaciones poéticas vecinas de la de Mallarmé, y de lo que podríamos llamar la situación social de la poesía francesa en el momento en que aquél apareció, podrá darnos, en otro sesgo, ciertos indicios no despreciables.

Tal vez la mejor manera de definir, desde cierto punto de vista, la poesía de Mallarmé es decir que una fuerza invencible la lleva al *soliloquio*, so pena de vulgaridad o de mentira. Mallarmé ha traducido esa necesidad de hablar solo en ese axioma de su arte poético según el cual es preciso distinguir dos empleos del lenguaje: "Un deseo innegable de mi tiempo es separar como en vista de atribuciones distintas el doble estado de la palabra, en bruto o inmediato aquí, allí esencial"¹⁶. El uso "en bruto o inmediato" del lenguaje es su uso social, su "función de numerario fácil y representativo"¹⁷. El uso poético de las palabras, el empleo que hacemos de ellas para trascender lo real y lo útil, implica por lo contrario una soledad. Esa soledad es en Mallarmé más aguda que lo que él confiesa. La teoría de los dos empleos del lenguaje la delata, pero también la disimula: en todo tiempo se ha exigido del poema otra cosa que un sentido socialmente comunicable, cierto prestigio o cierto eco suscitado más allá del simple discurso. ¿No ha hecho Mallarmé más que responder, con mayor generosidad que sus predecesores, a esta exigencia? Lo ha pretendido, procurando acreditar en varios puntos, a propósito de sus versos, la idea de una significación de dos grados, el primero concedido al público, el segundo reservado al espíritu y su misterio. "Todo escrito,

¹⁶ *Crise de Vers*, ed. de la Pléiade, pág. 368.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 368.

exteriormente a su tesoro, debe, en consideración a aquellos de quienes utiliza, después de todo, aunque para otro objeto, el lenguaje, presentar, con las palabras, un significado, aun indiferente. Con ello ganamos en alejar al ocioso, encantado de que nada de ello le concierna a primera vista. — Saludo exacto de ambas partes”¹⁸.

Habla asimismo de una “evidencia media necesaria”, de un “eje para la inteligibilidad”, de una “garantía” que proporciona la sintaxis¹⁹, como del aspecto exterior social, indispensable, de su poesía. Mallarmé se complace en imaginar entre él y el público relaciones equilibradas. Pero ¿las hace realmente posible su poesía? El problema de las relaciones del poeta con los demás no es para Mallarmé un problema secundario, a pesar de lo que diga o aparente decir a veces; es una de sus inquietudes más hondas. Las declaraciones precitadas nos advierten tan sólo que Mallarmé ha querido hacer decir a sus poemas algo inteligible según el léxico y la sintaxis. Pero es preciso confesar que la inteligibilidad no está a medida del hombre desatento y ocioso al cual Mallarmé pretende destinarla. Lejos de contentar y alejar al lector vulgar ofreciéndole un primer sentido a su alcance, lo cierto es que la poesía de Mallarmé lo embiste de golpe con la apariencia de una total oscuridad. Mallarmé podrá decir lo que quiera: la teoría del doble sentido, tal como la expone, no conviene a su obra, y el “saludo correcto de una y otra parte” no se lleva a cabo porque Mallarmé es el primero en no levantar verdaderamente su sombrero.

Algunas de sus salidas podrían hacer creer que, al pretender lo contrario, haya pecado por falta de sinceridad o de clarividencia; así, cuando responde a Berthe Morisot, que le pregunta por qué no escribe como para que su cocinera lo comprenda: “¿Cómo? Pero yo no escribiría de otro modo para mi cocinera”²⁰. Y otra vez, cuando se

¹⁸ *Le mystère dans les Lettres*, ed. de la Pléiade, pág. 382.

¹⁹ *Ibidem*, págs. 385 y 386.

²⁰ Citado por H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, pág. 502.

queja a Henri de Régnier de uno de sus amigos: “¿Por qué explica mis versos? Eso podría hacer creer que son oscuros”²¹. Mal se concilian estas frases con los términos de su contestación a la encuesta de Jules Huret: “*Nombrar* un objeto es suprimir los tres cuartos del placer del poema, que consiste en adivinar poco a poco: *sugerir*, eso es lo ideal. Lo que constituye el símbolo es el uso perfecto de ese misterio... Si un ser de inteligencia mediana y de preparación literaria insuficiente abre por casualidad un libro así compuesto y pretende gustarlo, hay en ello un mal entendido, es preciso volver las cosas a su lugar. Siempre debe haber enigma en poesía...”²² Ya no se trata aquí de reservar un sentido oculto más allá de un sentido visible, sino de desalentar desde el principio al oyente ordinario mediante un sistema de expresión voluntariamente lejano. La palabra, evasiva con relación al objeto, lo es también con relación al lector indiscreto; el poema, por un mismo movimiento, escapa de la realidad del mundo y del contacto con el público. Si es necesario que haya misterio en poesía, si es preciso descifrar, es porque la poesía consiste en rechazar las relaciones simples que el lenguaje preside de ordinario. En poesía, hablar es situarse a distancia de la cosa que se nombra y del oído que escucha. “¿Sabemos qué es escribir? Una antigua y muy vaga, pero celosa, práctica cuyo sentido yace en el misterio del corazón. — Quien la cumple, integralmente, se separa”²³.

No debe creerse que este alejamiento sea para Mallarmé una pura victoria, un reposo del espíritu en un plano superior accesible a los iniciados. Mallarmé se ilusionó en vano con esos ensueños de graduación esotérica, que disimulan mal la perturbación profunda de su naturaleza. Antes de ser su voluntad, el alejamiento es su experiencia; es el principio de una aventura cruel que ha sufrido antes de

²¹ Henri de Régnier, *Portraits et souvenirs*, París, 1913, pág. 87.

²² *Oeuvres*, ed. de la Pléiade, pág. 869.

²³ Conferencia sobre Villiers de l'Isle-Adam, ed. de la Pléiade, pág. 481.

asumirla y cuya salida no ha encontrado. El estado de separación no experimenta en él grados ni solución: es la ley misma de su vida. El enigma, y la lucha desesperada contra el enigma, señalan de un extremo a otro su relación con el mundo. Su poesía toda lo testimonia; enigma en sí, desde la primera palabra y, aclarado el enigma de la sintaxis, enigma aún en la perspectiva prolongada de los símbolos y de las resonancias metafísicas. Si hay dos sentidos en sus versos, el juego del misterio comienza con el primero y se amplía luego según la misma íntima ley. No hay, a decir verdad, solución de continuidad entre la “disputa de gramáticos”²⁴ que suscita la sintaxis de Mallarmé, según su propia expresión, y la meditación a que invita, cada vez más lejos y secretamente, el “reflejo interior” que el mismo Mallarmé confiesa “poco separable de la superficie concedida a la retina”²⁵. La relación del poeta con el público es de igual naturaleza. Una disputa entre el poeta y los hombres nace con la disputa entre la poesía y el mundo, y se confunde con él: la amargura es una. El lenguaje del poeta, obligado a desaprobar un universo extraño y a rechazar su peso, aleja también el turbio fardo de las relaciones humanas. El enigma del mundo y la distancia de los hombres son las dos faces del infortunio de que nace el soliloquio poético y que él no podría evidentemente curar.

Mallarmé ha meditado más de una vez acerca de la relación de dos hombres que se comunican el uno con el otro, y el resultado de su meditación es siempre el mismo: un intercambio verdadero corre el riesgo de ser imposible. “Me temo que un contacto pueda no intervenir entre los hombres”²⁶. Y otra vez: “Lo mejor que ocurre entre dos personas, siempre, se les escapa como interlocutores. La expresión, probablemente, concierne a la literatura”²⁷. El poder de hacer comu-

²⁴ *Le mystère dans les Lettres*, ed. de la Pléiade, pág. 386.

²⁵ *Ibidem*, pág. 382.

²⁶ *Conflit*, ed. de la Pléiade, pág. 358.

²⁷ *Confrontation*, ed. de la Pléiade, pág. 411.

nicar inmediatamente a los hombres, negado a la palabra, corresponde a un apretón de manos, adivinado mudo en una mirada²⁸: mensaje tácito lanzado como por sobre un abismo. La efusión es silenciosa, la palabra es literaria y lejana. ¿Cómo no ver qué secreta ansiedad manifiesta, sin poder disipar, ni verdaderamente superar, esta negación sutil de la sociabilidad? *Solitude* es el título que Mallarmé ha dado a uno de sus artículos. En él pasa revista a todos los interlocutores posibles del escritor, colegas, discípulos, periodistas en busca de entrevistas. Los colegas no piensan más que en sí mismos mientras nos hablan de nosotros. Con los discípulos, toda enseñanza externa es mentira; “la seguridad de frecuentar la misma región nace de palabras evasivas”; la fiesta que consagra una filiación poética, “nada la celebra, por fuera”, salvo la creación literaria misma o, más silenciosamente aún, la cordial aquiescencia de pensantes apretones de mano²⁹. Siempre la misma emoción muda, la misma destinación exclusivamente literaria del lenguaje. En cuanto al periodista, su irrupción sólo ayuda a encontrar “alguna frase, por excepción, felizmente llegada”³⁰, que nos consuela de haber roto el ensueño y el silencio. Aun es preciso defenderse contra las exigencias de claridad de ese intruso que pretende arrancar de inmediato una frase con la cual sus lectores queden contentos; mientras se aleja con su botín, Mallarmé le suplica: “Espere usted que por pudor yo agregue al menos un poco de oscuridad”³¹. La confesión de ese pudor, aunque irónica, proviene de lo más hondo de una naturaleza solitaria: la vergüenza de ser claro es el temor o el recelo de comunicar, y el designio de hacer antinómicos el cumplimiento espiritual y la comunicación. “Tender la nube, preciosa, flotando sobre el íntimo abismo de cada pensamiento”, es para Mallarmé un secreto

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Solitude*, ed. de la Pléiade, pág. 406.

³⁰ *Ibidem*, pág. 408.

³¹ *Ibidem*, pág. 407.

de distinción, “ya que vulgar es aquello a que concedemos, tan sólo, un carácter inmediato”³². Es preciso, desde luego, comprender esa palabra distinción en su sentido más grave: el de un destino solitario asumido en todo su rigor.

La experiencia fundamental de Mallarmé, la que basa su designio de distancia, es una experiencia de separación; su grandeza consiste precisamente en haber aceptado la prueba y en haber detestado aún más el imposible retorno que el destierro. La tortura que impone al lenguaje alcanza, en las palabras, el instrumento de cierto optimismo: hablar es por lo común lanzar puentes sobre la vida; la elocución de Mallarmé proclama obstinadamente que los puentes están rotos y hace partir toda poesía y todo valor de esta ruptura. Pero no deberá creerse que esta ruptura no sea primero dolorosamente sentida por el poeta (en realidad, nunca ha dominado verdaderamente este dolor), ni que sea de orden únicamente metafísico. La separación está entre el espíritu y el universo, pero también entre cada uno y los demás. No desdeñemos el testimonio, patético bajo la ligereza o la seguridad exteriores, que nos ofrece Mallarmé de esa soledad entre los hombres, cuando evoca “la restricción que preserva a los interlocutores de revelar nada a fondo y de poner cuidado alguno; sino que los persuade... tanto de sustraer como de descubrir su pensamiento al primero; al segundo, de comprender, obstinadamente, otra cosa — para reservar su integridad cuando una necesidad cordial los induce al engaño de encontrarse”³³.

Hemos seguido hasta aquí la línea más alta y abstracta de la soledad de Mallarmé, la que se dibuja en las obras de su madurez. Las

³² *Le mystère dans les Lettres*, ed. de la Pléiade, pág. 354.

³³ *Solitude*, ed. de la Pléiade, págs. 408-409.

páginas de su juventud dejan aparecer con más abandono y franqueza los elementos afectivos de su meditación y dan más lugar también a la disputa entre el poeta y los hombres. Es lo que nos hace tan precioso el artículo, hallado hace poco por Émilie Noulet, que Mallarmé publicó en 1863 en *L'Artiste* bajo el título de *Hérésies artistiques: l'Art pour tous*³⁴. En una época en que su elocución no se había aún revestido de oscuridad, Mallarmé deplora ya que la poesía sea legible por todos, y que todos se crean autorizados a juzgarla. “La música nos ofrece un ejemplo. Abramos a la ligera una partitura de Mozart, Beethoven o Wagner; lancemos sobre la primera página de su obra una mirada indiferente: se apoderará de nosotros un religioso asombro a la vista de esas procesiones macabras de signos severos, castos, desconocidos. Y volvemos a cerrar el misal virgen de todo pensamiento profanador. Me he preguntado a menudo por qué ese carácter necesario ha sido negado a un solo arte, al más grande. Es éste un arte sin misterio contra las curiosidades hipócritas, sin terror contra las impiedades o bajo la sonrisa y la mueca del ignorante y el enemigo. Hablo de la poesía...” Es notable que la idea de la necesaria oscuridad poética aparezca por primera vez en Mallarmé en un texto en que ante todo están en juicio las relaciones del poeta con el público. No debemos creer demasiado pronto que la oscuridad de Mallarmé sea el simple resultado de una clave cifrada destinada a alejar al vulgo: sería desconocer la profundidad de la perturbación en que esa oscuridad ha nacido; el poeta, al tender su telón entre el público y él mismo, se oculta a sí mismo el universo. La poesía de Mallarmé sería muy poca cosa si no tuviera más oscuridad que un desdeñoso acertijo. Si ese texto, pues, tiene un mérito, consistirá menos en definir la poética del enigma que en hacerla surgir a nuestros ojos de un conflicto entre el poeta y la sociedad, restableciendo con ello un lazo estrecho entre la obra de Mallarmé y

³⁴ Reproducido en la edición de la Pléiade, págs. 257 a 260.

ciertas posiciones mentales ampliamente difundidas durante su juventud. El gusto del secreto que aquí se expresa manifiesta ya la originalidad de Mallarmé, pero el poeta, al justificar ese gusto por la incompatibilidad del arte con el público, se confiesa heredero de un tema común a toda la generación post-romántica. Es cierto que Mallarmé propone reemplazar el odio al vulgo por el desdén, lo que delata su carácter y ese hábito heroico que lo distingue de tornar la soledad en grandeza; pero su sufrimiento y su cólera arden aún: con ellas abrumba, si no al público, por lo menos a los poetas que no se resignan a privarse de él. *Le Guignon* y *Les Fenêtres*, escritos por el mismo tiempo, pasarán difícilmente por poemas desdeñosos.

Sea lo que fuere, la necesidad del misterio poético justificada por la necedad y la bajeza de la multitud, es decir, por el exilio del poeta en medio de los hombres, es toda la disputa de Mallarmé unida a una gran crisis histórica. No es éste el lugar para describir esa crisis ni para indagar sus causas; a partir de 1850, durante el reflujo del romanticismo, domina cada vez más la situación de la poesía, estimulando poderosamente un pesimismo que en lo sucesivo parecerá inseparable de la vocación poética. La esperanza romántica de una comunión entre el poeta y la humanidad se desvanece, dejando lugar a una negación obsesionante y amarga: pues por lo general el poeta siente esa inversión de actitud como una prueba muy dolorosa. El aristocratismo tranquilo del artista es por entonces una posición rara vez sincera; en todos los más grandes el desdén no está sino en la superficie; la queja, en el fondo. Es natural que así sea: deploran una misión perdida, a la que en realidad no han renunciado y cuyo fracaso consideran como una especie de escándalo social. La soledad del poeta no es más que otro nombre de su ambición; es el reverso del sacerdocio poético más bien que su negación. De ella resulta una curiosa duplicidad de actitud ante esa humanidad de la que se sienten separados; nunca es un alejamiento sereno sino una separación mezclada de nostalgia y, a pesar de la dis-

tancia, una indisoluble dependencia que se delata por el reproche mismo y la invectiva. Recordemos sólo el cuento del bufón de Baudelaire: condenado a muerte por su rey y obligado, al borde de la tumba, a ejercer en público su talento de mimo, obedece, y su genio, haciendo estallar en la asamblea la alegría y la admiración que nacen del espectáculo de un arte perfecto, desafía a la muerte misma; pero en medio del trueno de los aplausos el príncipe envía entre el público a un paje con la orden de silbar; el silbido estalla y el bufón, arrancado de su sueño, vacila y se desploma muerto. Un solo signo de desaprobación humana ha bastado para hacer ilusoria la magia del arte; lo que había prevalecido sobre la muerte no ha resistido a un silbido³⁵. Los testimonios o índices de este género abundan en Baudelaire, y en otros.

La doctrina de Mallarmé del misterio poético resulta de un desarrollo, proseguido hasta las consecuencias más extremas, del tema del desacuerdo entre el poeta y los hombres. La separación llega aquí a un grado tal de agudeza que la imposibilidad —o la negativa, es lo mismo— de ser comprendido debe entenderse en su sentido literal: los hombres ya no saben de qué habla el poeta. El divorcio se ha ahondado y la esperanza de reconciliación se ha hecho tan lejana como la palabra misma de Mallarmé. Y sin embargo el paso que consistiría en rechazar todo recuerdo y toda esperanza no ha sido dado. Eso habría significado salir de las condiciones del destierro y, para la poesía de Mallarmé, dejar de ser ella misma. Thibaudet toca con el dedo la ambigüedad profunda de esta poesía cuando describe a Mallarmé avanzando entre el público y la soledad, “rozando lo más cerca posible el silencio y el misterio y levantando a veces hacia el otro extremo un rostro de pesar”³⁶. Así como Mallarmé ha buscado toda su vida un Ideal cuyo carácter primero consistía, según propia confesión, en ser inaccesible, así también ha perseguido el sueño de una armonía al fin hallada entre

³⁵ *Le Spleen de Paris*, Une morte héroïque.

³⁶ *La poésie de Stéphane Mallarmé*, pág. 71.

el poeta y la multitud, que declaraba enemigos por naturaleza. Las contradicciones de un espíritu son a menudo su verdad más profunda.

En todo caso el problema lo ha perseguido hasta el fin. Los estallidos de desprecio y desesperación que colman las páginas de su juventud desaparecen en su obra de hombre maduro; a medida que desafía con más ahinco la inteligencia del común de los hombres parece que su furor se desvanece. Pero se sublima solamente, intacto en la acuidad del desacuerdo mantenido. Así, a propósito de Villiers define la vocación de un poeta como “el centelleo mental que designa para siempre el busto con el diamante de una orden solitaria, aunque más no sea en razón de la mirada abdicada por la conciencia de los otros”.

Y los testimonios más dolorosos no faltan. Reléase la famosa conferencia sobre Villiers de l'Isle Adam: Villiers era, para Mallarmé, la figura misma del poeta y saluda en él la vocación de la desdicha, de la frustración de toda cosa, de la pobreza; así como Villiers le aconsejaba en vida que, como poeta, aceptara la enfermedad como un atributo natural: “¿Qué derecho tenemos nosotros para estar sanos? ¡Vamos! Muramos lo más pronto posible. Es lo mejor que podemos hacer... Nada tenemos que hacer con estos señores”³⁷. Esta falsa resignación sarcástica ¿es tan diferente de la resignación suave y superior de Mallarmé? Es difícil en este dominio deslindar la amargura y la indiferencia. Sea lo que fuere, desde los años de madurez, Mallarmé no ha evocado ya nunca más, salvo en raras alusiones, el problema de la desgracia social del poeta sino del modo más impersonal, en la medida en que esa desgracia es la de la poesía misma. Consiste en que la poesía, consagrada a una búsqueda insólita, se considera entre los hombres como una deserción, y como tal la tratan ellos: “El derecho de cumplir cualquier cosa excepcional o que falte a los procedimientos vulgares se paga, en cualquier hombre, con su propia omisión y, diría-

³⁷ Citado por G. J. Aubry, *Une amitié exemplaire: Villiers de l'Isle-Adam et Mallarmé*, París, 1942, pág. 42.

mos, con su muerte como individuo”³⁸. No podemos acusar al poeta, a quien no le es dado volverse atrás; pero es difícil acusar a la multitud, a menos que la culpemos de que exista, es decir, a menos que la despreciemos radicalmente. Toda la obra crítica de Mallarmé protesta contra esa manera de concluir la disputa. Él, por su parte, nunca ha puesto ese punto final. Si ha hecho frente a toda apostasía, si ha rehusado toda reconciliación cuyo precio fuera deshonroso para el poeta, ha buscado, durante toda su vida, una línea ideal de acuerdo sobre la cual las dos partes puedan al menos volver a encontrarse un día.

Ante todo es significativo que Mallarmé persista en considerar la poesía como un sacerdocio. Ya no se trata de ayudar a la humanidad a que avance por el camino de su redención, como se lo proponían los grandes poetas de 1830; la misión es distinta, más lejana; la estrella hacia la cual el poeta encamina las miradas es como inaccesible: es el Ideal en el sentido en que él lo entiende, es el triunfo del espíritu sobre la realidad, valorada y reducida a no ser más que un residuo de la Idea. La luz del oro es sólo evidente para la multitud, pero es preciso “al menos que un personaje, aisladamente, discuta, exija razones, huya para saber si el rayo le acompaña hasta el límite de su alcance. El experimentador, a su riesgo, instala entonces la autenticidad... El poeta, o literato puro, talento aparte, ocupa el empleo”. El oro, a la vez símbolo de la pesadez de lo real y del rayo que se desprende de él hacia la Idea o lo Absoluto, el oro, enfrentado al poeta experimentador, habrá de verse forzado “a reconocer el pensamiento, esencia, por el residuo, moneda”³⁹, a confesar que la una emana del otro. Si ese triunfo fuera posible, si toda vida real se hiciera auténtica a través de su principio ideal, el poeta, consagrado por su hazaña y reconciliado con las cosas, se reconciliaría también con los hombres, cuyo destino habría iluminado y enaltecido. Pero ¿es posible esa victoria?

³⁸ *L'Action restreinte*, ed. de la Pléiade, pág. 370.

³⁹ *Confrontation*, ed. de la Pléiade, págs. 410-411.

Ésa es, lo sabemos, la pregunta que plantea, hasta el *Coup de Dés* y su incierta conclusión, toda la obra de Mallarmé.

Mallarmé ha dudado siempre que en su época el poeta pudiera recrear las condiciones desaparecidas de una comunión entre él y la multitud. Pero ha considerado siempre pasajera esa situación, o al menos ha esperado que lo fuera. A menudo se ha tomado por rechazo definitivo lo que no era en él más que rigor en el enunciado de los datos; la confusión se explica bastante: tiene más a menudo la ocasión de desalentar tal esperanza candorosa o precipitada que de celebrar el acuerdo final con que sueña. En él la duda está muy a menudo expresada; el anhelo o la esperanza, sobreentendidos. “En el fondo considero la época contemporánea como un interregno para el poeta, que no debe mezclarse con ella; está demasiado hecha de caducidad y de efervescencia preparatoria como para que haya otra cosa que hacer fuera de trabajar con misterio para más tarde o nunca y de vez en cuando enviar a los vivientes su tarjeta de visita...”⁴⁰

Interregno que a veces llamará estado de huelga: todas esas metáforas dicen lo mismo. El poeta debe mantener la distancia que lo separa de la época, so pena de envilecerse; pero en secreto prepara otra época y otras armonías humanas. Su abstención preserva una esperanza que no puede dispensarse de formar sin desacreditar a la poesía. La separación del poeta y la multitud es cosa tan grave a los ojos de Mallarmé que anula nuestra época: “No hay presente, no —un presente no existe... Por falta de que se declare la multitud, por falta— de todo”⁴¹.

Pero si el presente es nulo, es como un paso; entre el pasado abandonado y el porvenir usurpado, este vacío de hoy no interrumpe el viaje. De allí la imagen, análoga a las precedentes, del túnel: “Atravesamos un túnel —la época— aquel, largo y el último, que repta bajo

⁴⁰ *Autobiographie*, ed. de la Pléiade, pág. 664.

⁴¹ *L'Action restreinte*, ed. de la Pléiade, pág. 372.

la ciudad, antes de la estación todopoderosa, del virginal palacio central que corona". Tal frase, en un texto dedicado a la acción del poeta sobre los hombres, da la medida de los deseos de Mallarmé. Es más asombroso aún ver qué divinidad roza con su ala el palacio simbólico: "El subterráneo durará, oh impaciente, lo que tu recogimiento para preparar el edificio de alto vidrio rozado por un vuelo de la Justicia" ⁴².

Mallarmé, fiel a la tradición del gran romanticismo, que sólo fué abandonada después de él, quería que el esfuerzo de los poetas, aunque separado del resto de la evolución humana, correspondiera secretamente a ella: "La poesía, consagración; que ensaya, en castas crisis aisladamente, mientras la otra gestación prosigue" ⁴³. No ha escrito una sola línea que pueda autorizar la indiferencia del artista a los destinos de la humanidad. Ha confesado, en cambio, cómo su soledad poética, irremediable y necesaria según su experiencia, le dejaba insatisfecho ante los hombres (se trata de obreros que turban su soledad de Valvins). "Tristeza que mi producción permanezca, para éstos, por esencia, como las nubes en el crepúsculo o las estrellas, vana" ⁴⁴. Nada hay en Mallarmé que nos sobrecoja más curiosamente que esta resonancia de humanidad en lo más lejano de la poesía más apartada. La soledad sufrida, la soledad querida han formado las etapas de su destino real; la soledad vencida era la última etapa, la de su deseo. Nadie entre sus discípulos ha comprendido mejor al maestro que Albert Mockel cuando explica la oscuridad poética por el conflicto del poeta con la sociedad que lo destierra: "Entonces el poeta escoje palabras más misteriosas para no ceder a la tentación de envilecer su arte. Pero a quienes pueden comprenderlo confiará el secreto de un alma heroica y el germen de las glorias futuras" ⁴⁵.

⁴² *Ibidem*, pág. 371.

⁴³ *Ibidem*, pág. 372.

⁴⁴ *Conflit*, ed. de la Pléiade, pág. 358.

⁴⁵ Albert Mockel, *Sthéphane Mallarmé, un héros*, París, 1899, pág. 13.

¿Cómo se representaba Mallarmé esa posible reconciliación del poeta con la multitud? ¿Tenía una clara idea de ella? De la multitud tal como la ve nada ha dicho que no fuera hostil, que no mostrara como dos polos opuestos el modo de vida de los hombres que la componen y el del poeta. Y sin embargo, cuando la ve erguida contra el poeta auténtico, por imprudencia de algún periodista erigido en campeón del buen sentido, deplora que se desencadene tan inoportunamente contra la poesía a “la Multitud (en que está incluido el Genio)”⁴⁶. Esa multitud en que está incluido el genio es, se dirá, una multitud ideal, quizás una multitud futura; mejor aún: una multitud imaginaria. Mallarmé ha debido decírselo a sí mismo más de una vez. Sin embargo, ha procurado obstinadamente definir un ideal Espectáculo que pudiera elevar a la multitud hasta su propio nivel y ponerla en comunión con la belleza revelada. Las meditaciones de Mallarmé sobre el Ballet, la Música, Wagner, el Teatro, la Misa, están consagradas por entero a esa búsqueda que no podemos seguir aquí en detalle. Sus conclusiones resultan bastante imprecisas, pero su dirección es clara: el cumplimiento supremo del arte, lejos de coincidir con un paroxismo de separación y de secreto, será una fiesta, o un ceremonial, de que la multitud participará. Esas “pompas soberanas de la poesía”⁴⁷, al contrario del poema escrito, del libro, que prescinde del público, no podrían existir sin la multitud, y sólo serán posibles el día en que la multitud se haya declarado. “Ceremonias de un día que yace en el seno, inconsciente, de la multitud: ¡casi un Culto!”⁴⁸ Por el momento ese culto es sólo concebible y el poeta proyecta su idea más allá de los hechos, como el límite absoluto de su esperanza. Ese límite, como todos los que concibe el espíritu de Mallarmé, linda con la nada. Así como en el orden de la contemplación, la Idea es

⁴⁶ *Le mystère dans les Lettres*, ed. de la Pléiade, pág. 383.

⁴⁷ *Richard Wagner*, ed. de la Pléiade, pág. 383.

⁴⁸ *Ibidem*.

una Ausencia, así en las relaciones del poeta con su auditorio, la Comunión es “el monstruo-Que-no-puede-ser”⁴⁹. Esta plenitud también es vecina del vacío. No es menos notable que la esperanza de una celebración poética colectiva haya obsesionado a tal punto a Mallarmé. Nada más quimérico que ese culto con que sueña, pero en él toda concepción es quimérica: sus quimeras nacen de su obstinación en esperar en la disolución misma de la esperanza. Su idea de la Poesía estaba, debemos creérselo, por encima de sus medios; separado y perdido, el refugio absoluto cuya idea perseguía, rehusando contentarse de otro modo, le resultaba inaccesible. De igual manera, solo y dudando que dos hombres puedan hablarse verdaderamente, imaginaba fiestas de comunión poética que abarcaban la sociedad entera, y no se atrevía a pensar que no fueran más que un sueño. No debemos valorar la importancia de un pensamiento en Mallarmé en la medida en que está de acuerdo con lo real: sería desconocer a Mallarmé entero, en quien ese acuerdo, en su forma ordinaria, es imposible. Es preciso partir con él de una discordancia y, desde ella, seguir el camino de un difícil, irrealizable acuerdo final: todo Mallarmé está en ese sufrimiento primero, seguido de una incansable búsqueda. El sueño del Ceremonial, en que se borraría la división entre el poeta y la multitud, es tan necesario como puede ser quimérico; lejos de contradecir fútilmente la práctica del soliloquio, es para ella un acompañamiento lleno de sentido; la ilumina con una triste confesión, como el sueño de un remedio lejano o imposible delata un mal profundo.

Uno de los hábitos del espíritu de Mallarmé es mostrarse conciliador a la vez que riguroso. Ése fué uno de los secretos profundos de su seducción: ejecutó muchas variantes en esa escala del todo al menos. Él, que exhibe “su incompetencia en todo lo que sea lo absoluto”⁵⁰, establece, en lo que concierne al llamado al público y su participación

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Solennité*, ed. de la Pléiade, pág. 330.

en la belleza, una escala de posibilidades de la cual el Espectáculo del porvenir es el término ideal; el Libro, el solitario peldaño actual. Entre ambos, Mallarmé se declara pronto a aceptar por parte del público “un despertar a lo que quisiera anticiparse de inmediato”⁵¹, a la música de Wagner, por ejemplo. No es que conciba una serie de grados hacia la comunión soñada: no es así la forma de su espíritu, cuyo lema sería más bien “todo o nada”. El menos no puede ser más que un simulacro del todo y no podemos resignarnos a él sino mediante una ironía de especie particular que mantenga la exigencia de lo eterno mientras acepta lo cotidiano. No pudiendo acceder al misterio verdadero, el espíritu se engaña con fugitivas mistificaciones; es como si la tensión impuesta por una empresa demasiado ambiciosa se relajara y el poeta se consolara a sabiendas representado con las cosas cotidianas su sueño. Así se explica la dualidad de la obra de Mallarmé, poeta de lo Absoluto y autor de direcciones de carta en verso, y la dualidad más sorprendente aún de su tono, siempre mezclado de gravedad y humorismo, hasta el borde mismo de la eternidad. La misma dualidad de actitud si se trata de las relaciones entre el poeta y el público, el mismo humorismo más acá del sueño. En esa página conciliadora sobre el público musical que acabamos de citar, la ironía se une en todo momento a la simpatía: los éxitos de público de la música se explican por su “fácil ocultismo de éxtasis inescrutables”; la ciudad suministra público como, “ni más ni menos, figurantes”, figurantes meritorios ante los cuales, por otra parte, “conviene —con corrección alzar, en un saludo... esa tan negra plataforma caída sobre las calvicies igualitarias que mora en ellas”. Tenemos aquí la confesión de la ironía que inspira ese saludo correcto que ya conocemos: se dirige a la buena voluntad del público y vuela, ligeramente, por sobre un mal entendido que no engaña al poeta. Pero el saludo, y hasta el humorismo de que está impreso, forman un vínculo humano, una proximidad

⁵¹ *La Cour*, ed. de la Pléiade, pág. 416.

en la distancia mientras se espera algo mejor. Hasta podemos pensar que, como la ironía es casi inconcebible sin interlocutor, toda la ironía de Mallarmé, aun cuando no tiene directamente al público por objeto, es un gesto hacia el prójimo, un ligero desmentido de la soledad. El Destino, experiencia primera; lo Absoluto, patria soñada; la Ironía, patria real: de estos tres términos entre los cuales se mueve Mallarmé, el tercero es el que mejor atestigua el lugar que ocupa en su inquietud la necesidad de una compañía humana. Jean Royère lo ha dicho admirablemente bien: “La ironía fué en él . . . al mismo tiempo que el sentido del límite, una especie de instinto estético de la sociabilidad”⁵².

Esta reconciliación tácita del poeta con los hombres más acá del Ideal es uno de los temas más insistentes del pensamiento de Mallarmé. Había meditado en compañía de Villiers acerca del destino social del poeta, y de nuevo pensaba en ello cuando asistía a su amigo en sus últimos momentos. Sin duda cree que la multitud llamará un día al poeta y reconocerá su función de “detentor del resplandor común”. Pero al instante se repliega en posiciones más modestas; evoca, por ejemplo, el acuerdo entre un moblaje y la dama que lo ha reunido sin ser capaz de traducir su poesía; un libro abierto sobre un mueble, si se quiere, y poco leído, favorecerá ese acuerdo implícito. En suma, imagina una armonía del arte y los profanos en la cual nada se exige a los profanos, sino, una vez más, un papel de figurantes que, suponemos, es “en el fondo de ellos mismos” una adhesión⁵³. Una sorprendente benevolencia, cuyo solo exceso sugiere un humorismo latente, y el rechazo de una situación violenta, que dejaría al poeta sin compañía y sin empleo humano, inspiran esas miras aparentemente paradójicas. El lugar que ocupan en el sistema de vida de Mallarmé está suficientemente demostrado por la pasión con que el poeta editó y redactó casi solo ocho entregas de *La Dernière Mode*. Si Mallarmé no ha cesado

⁵² Jean Royère: *Mallarmé*, 2ª edición, 1931, pág. 143.

⁵³ *Conférence sur Villiers*, ed. de la Pléiade, págs. 499-500.

de comentar con fervor ese dominio intermedio entre la comodidad y el arte, es porque en él hallaba el lugar natural de un compromiso que le era querido.

Ese compromiso irónico en ninguna parte está mejor trazado que en la *Déclaration foraine*. Conocemos los elementos de ese relato. Mientras se pasea en compañía de una amiga, Mallarmé es arrastrado en el tumulto de una feria hasta una barraca miserable y vacía. Su amiga, acometida de un súbito capricho, le pide que toque el tambor ante la puerta, y desaparece en la barraca; el público paga y entra. Mallarmé, que entra tras el público, ve a su amiga que, de pie sobre una mesa, con los mismos vestidos y sin decoración ninguna, se ofrece a la admiración del público perplejo. Mallarmé comenta entonces el espectáculo recitando, después de una mirada a la cabellera de su amiga, el soneto

La chevelure vol d'une flamme à l'extrême,

persuade luego al público, con una breve alocución, de la perfecta conveniencia del espectáculo ofrecido. El mismo objeto, una mujer presentada a la vista, sirve aquí de incentivo a la contemplación de los espectadores y de estimulante a la inspiración del poeta. El público ve a una mujer, el poeta la canta; hay una coincidencia entre uno y otro, aunque uno y otro están infinitivamente alejados, y un acuerdo en el colmo del desacuerdo mediante lo que podríamos llamar una mistificación sincera: pues Mallarmé no ha debido superar, para alcanzar la poesía, el objeto que la multitud contemplaba. La cabellera sólo es símbolo de belleza porque es bella. Por otra parte, es verdad que el público, por su presencia, es la causa del soneto, que el poeta no habría producido sin "el puñetazo en el estómago que causa una impaciencia de gentes a las que cueste lo que cueste y de repente es preciso proclamar algo, aunque sea el ensueño"⁵⁴. Pero el público exige entonces

⁵⁴ *La Déclaration foraine*, ed. de la Pléiade, pág. 283.

una literatura que no comprende, para justificar un espectáculo cuya razón de ser no advierte; y el poeta hace, gracias al público, un soneto que demuestra qué lejos está del público. La unidad y la simplicidad de lo Bello, encarnada en la Dama vestida, de pie sobre una mesa, no impide que ese juego de falsos acuerdos se cruce en torno de ella. La mezcla de lo trivial y lo absurdo define esta asombrosa parodia del Espectáculo ideal. Lo más notable es la conclusión que Mallarmé y su amiga, en el diálogo que sigue a la proeza, extraen de común acuerdo del episodio: la utilidad del público profano para obligar al poeta a escribir y alentar a comprender a los aficionados a la poesía. Esta conclusión, aunque atravesada por un “quizá” final, está allí para recordarnos que el humorismo de Mallarmé es afable y no se muestra nunca sino con simpatía.

En todo lo que precede hemos procurado mostrar cómo la actitud de Mallarmé con respecto al público es parte integrante de su pensamiento, o, mejor, de su manera de ser, más que una consecuencia de su arte poético. Uno y otro tienen su fuente en una conciencia perturbada que vive un drama de separación y destierro, y que se esfuerza por superarlo. Ese drama, que es el pan común a todos los poetas que han seguido “la puesta del sol romántico”, ha alcanzado en Mallarmé tal profundidad que por primera vez el vínculo entre el poeta y el público se ha roto, por así decirlo. Pero es falso afirmar que Mallarmé haya tomado definitivamente el partido de esa ruptura. Su verdadera grandeza consiste en no haber perdido nunca el sentimiento de lo que le faltaba. La poesía ha alcanzado en él un punto desconocido de extrañeza, ha perdido la familiaridad de los hombres; pero siente esa pérdida con ansiedad, se siente atravesada por ella como por un estremecimiento.

Sucede a menudo que perdemos conciencia de los problemas cuando se hacen demasiado agudos; admitimos como normal lo que era intolerable. Lo que distingue a Mallarmé es lo contrario: la agudeza de los problemas aguza en él la conciencia; la distancia multiplicada que lo separa del público estimula una meditación incesante acerca de la situación humana del poeta. No es poco mérito éste, cuando pensamos con qué facilidad ha podido olvidarse el problema después de él, o cómo se lo ha desdeñado. Si la herencia de Mallarmé merece recogerse, debemos por lo menos recogerla entera y no transformar en un mero ejercicio de contemplación esa poesía que también para él era un arduo camino de vida entre los hombres.

PAUL BÉNICHOU

(Traducción de Enrique Pezzoni)

E L E X I L A D O

Yo soy el exilado,
un amargo y sombrío despojo de la cólera,
el rebelde impetuoso que el padre abominó.

El baldón del impío, como un ácido
corrosivo, indeleble,
cayó sobre mi piel, y aborrecido
abandoné la sombra tranquila de la casa,
el río, las colinas de mi pueblo natal.

Oh, nunca, nunca ya
desde aquella fatídica tormenta
de sarcasmo y rencor
volvería a extasiarme contemplando,
envuelta en los celajes del poniente,
la cúpula azulada del presbiterio.

¡Nunca!...

Un hechizo terrible y fascinante
se apoderó de mí: la ronca voz del mar
quemaba mis oídos como el fuego
de Leviatán, bullendo entre los rizos
de la espuma sonora.

¿Qué oscuro azar, qué vértigo ardoroso
me arrojó en esta orilla donde yazgo
solo y abandonado entre las brumas
de una tierra extranjera?
Una fuerza más grande que la cólera
del siniestro pirata,
más imperiosa acaso
que el sanguinario grito de los monstruos marinos,
me trajo aquí.

Ya he roto para siempre
las mohosas cadenas
que me ataban al mundo y a sus vanos fulgores.

La última cuerda vibra todavía
en el aire, su lúgubre sonido
entreteje una aureola doliente y marchita
en torno de mis sienes oprimidas
por la gran soledad; pero no hay en el suelo
ningún rastro, ni un naufrago siquiera
a quien contar mi estéril sufrimiento,
y el bajel ha partido.

Stradling, viejo lobo de mirada vidriosa,
dónde estarás ahora con tus rojas preseas
de corsario, mojando en las marismas
tus ambiguos tatuajes;
o dormirás acaso confundido
con la turbia jauría

harapienta, mordiendo las maderas roídas,
recubierto de escamas
de cegadora lumbre salina,
con los ojos comidos por voraces cangrejos.

Todos los días subo a esta rocosa cumbre
solitaria; su plinto me sostiene
anhelante y perplejo al borde mismo
del océano, como
el árido cadalso del condenado.

Mírame:

enajenado estoy y ya no sufro
las pasiones del mundo, pero a veces
como una vaga espuma la nostalgia renace
y un oleaje suavísimo rodea y agita
el escudo bronceo de mi pecho
donde el olvido ha puesto una pátina eterna.

Algo indecible entonces acaece
y no puedo impedirlo.
Como si alguien llamara, como si alguien
levantara una piedra en la tiniebla
de mi sepulcro, siento
arder súbitamente,
debajo de las yertas y olvidadas cenizas,
un ensueño funesto.

Caviloso, abismado,
escruto allá la glauca lejanía,

el combado horizonte. Ni una vela
de pálido cendal oscila... Sólo,
como un celaje más en el crepúsculo,
una nube rosada se levanta
y en raudó vuelo flota sobre el haz de las aguas.
Aquí abajo entretanto,
la campana infinita centellea y retumba
contra los arrecifes.

Oh arrebató,

furia estéril y hermosa.

Sosegado, otra vez torno a mis largos
soliloquios, camino por la costa
de una isla desierta
y oigo atónito el eco de mis propias pisadas
sobre la húmeda tierra que sustenta y destruye
sus criaturas; abrupta,
interminablemente roída por las aguas
se repliega en sí misma,
se concentra y asume un poderío
ancestral, enigmático.

Oscuras, otoñales
caen las hojas y la lluvia extiende
su telar quejumbroso.

Entre las grietas

hay helechos podridos,
crustáceos incrustados en la piedra volcánica,
resacas que los vientos del océano arrojan
sobre la playa, restos

habría levantado aquí su templo
de fragantes columnas.)

Por las tardes escucho con arrobo
el canto del zorzal en la espesura,
allí donde la abeja vagabunda
elabora su túnica dorada
entre umbríos follajes,
y el colibrí de vivos tornasoles,
en un perpetuo y tenue balanceo,
ronda las flores — joya, filigrana
del paraíso.

Nada

como esas leves horas me compensan
los tormentos pasados.

Pero siento

el vacío, tal vez la soledad
que trastorna las líneas de mi rostro,
y quisiera tener el amor que no tuve
o la voz de un amigo, una palabra
en la muda oquedad.

Vivo más solo

que Adán en el vapor de las florestas
del edén primitivo, mas la tierra
ignota fulge y nueva para mí.

Cuando llega la noche, cuando a modo
de un gran pájaro negro señorea
por la extensión del mar y desdibuja
las aristas del Yunque milenario,
todo mi ser entonces
naufraga en su plumaje tenebroso,
y apenas soy efímero destello,
un temblor vacilante soy apenas
en la vaga extensión.

Con parca unción enciendo
las humeantes resinas, un manojo
de retorcidos leños.

Tal un ara
de callados y humildes sacrificios,
puro, sacramental,
el fuego arde tan sólo para mí
y a su rojizo resplandor la boca
de la gruta abismal que me guarece
conjura los espíritus malignos,
terrores y tinieblas,
confusas dinastías de un reino pavoroso.
Pero el miedo vigila y alguna vez —recuerdo—
me ha tocado el cabello, la mejilla,
con una uña de tigre o un amarillo diente
de roedor nocturno.

¡Ah, noches, noches
secretas de la isla!

Sólo un consuelo tengo: entre el tumulto
y el olor de las ratas que salen de sus agrias
madrigueras, advierto que ya nada me queda
de tantos artilugios desteñidos
sino una vieja Biblia,
y una vez más, con labios apenas susurrantes,
musito las versículos eternos.

En el libro de Job están escritas
mis desdichas, el Exodo refleja
“las furias y las penas” del amargo destierro
y en el adusto Eclesiastés el hijo
de David nos previene.
Ansias, padecimientos,
esperanza y dolor prefigurados
se hallan allí.

La libertad es una
fulgurante visión que nos deslumbra
y por ella sufrimos.

Mira ahora
este eslabón perdido de la oscura cadena;
ayúdame, yó soy —¿me reconoces?—
Selkirk, el exilado.

CÉSAR ROSALES

P A S O D E A G A M E N Ó N

Corren hoy por mis cielos, Atrida,
las antiguas sombras
de las bocanadas de tu ira.

En el profético teatro
de un sueño sin fortuna
viste cómo se forjaba
la pieza postrera de tu destino:
la sorda tramoya que rige los orbes
allí te arrebatava,
el detestado dios que todos prometemos,
el absurdo silencio,
entre el loco y dulce fragor
de los días poblados,
allí se decía y te reemplazaba.
Despierto a la verdadera vigilia,
desataste en la artera noche terrenal
tus jaurías, las estremecidas huestes
de tu alma sin consuelo.
Golpeabas ritmos de cólera
sobre los indiferentes tambores del mundo;
querías sacar tus perdidas manos

fuera de los campos de la suerte,
y correr el triunfo de las tinieblas
sobre un encumbrado mediodía.
Pero fué inútil,
inútil fué la pira de Troya,
la terca humillación de lo sagrado
y la peste de tus disenciones;
te condenaban los dioses
y te condenaron los hombres,
y aprendiste como nadie esta cruel teoría:
la misma lluvia que borra ser y nombre
en los recintos de la más vil resignación
reina y corroe en las torres de la rebeldía.
Sólo Casandra te leyó
el inequívoco signo de los ojos,
sólo Casandra supo
que no veías más que a Clitemnestra
que te esperaba
ensayando sin indulgencia, siniestra,
la actitud fatal de tu camino.
Agamenón, Agamenón,
fuiste el humo tenaz y altanero
a quien el soplo de los dioses
tuvo que arrastrar hasta el fin
hacia el horizonte de la muerte,
pero la vida no dejó de ser por eso
fugaz como las estaciones,
y tampoco se prolongó
el áureo tumulto de tu estío violento.

Agamenón, Agamenón,
hasta la ensangrentada nube
que tras la boda funesta
fué la sentencia de tu despedida,
el brazo terrible que alzaste
sobre las aguas que ya te comían
para oscurecer eternamente
a la creación, al perdón y a Clitemnestra,
se desvanece en estos lejanos cielos míos
transfigurado en un largo quejido.
Una alta piedad me nace,
una nueva sabiduría,
y te escoltan ahora, Agamenón, hacia el olvido.

Oh muerte,
que una vez te llamaste Clitemnestra
y eres la esposa de todos los hombres,
yo ya no haré como él que te reprochó
todos los besos que le diste,
y por los cortos caminos de la ira
buscó después la fuga.
Yo, yo que en esta ciudad sumida
escucho a veces tu paso tras el mío,
iré solo a encontrarte
cuando más profundamente
con tu pasión y tu ayuda haya marcado
mi emblema ardiente y altivo.

H. A. MURENA

E N S U M U E R T E F U E R O N S E P A R A D A S

Dorothy yacía despierta, escuchando la tranquila respiración de su hermana Maybelle y el rumor igualmente suave y rítmico que llegaba a sus oídos, a intervalos apenas más distantes, del mar lejano sobre la playa. Era una noche de luna, también un límpido intervalo de tranquilidad en esa agitación de Coney Island que prolongaba su baránda desde la mañana de un día hasta la madrugada del siguiente. No quedaba mucho tiempo para dormir; en toda la casa de madera los profesionales se preparaban para meterse en cama, y poco después del amanecer empezaba el trajín de la pensión: la limpieza, el correr de muebles, los ruidos de tacones en los pasillos de madera. Dorothy, que tenía la espalda dolorida, se movió con extremo cuidado para dar alivio a su propio cuerpo sin turbar el sueño de su hermana, como había aprendido a hacerlo durante esos veinte y pico de años que ella y Maybelle peregrinaban por el mundo. Felizmente Maybelle había tenido siempre un sueño profundo; Dorothy, en cambio, padecía de insomnio, y las cortas vigiliass de su descanso estaban llenas de los únicos pensamientos intencionales que la falta de tiempo le permitía. En ese momento, acostada, oía a través del tabique machihembrado el suave roncar de su madre que invariablemente se sumía en el sueño como un animal entontecido.

Pobre vieja... A pesar del egoísmo inherente a toda una existencia de trabajo como artista de circo, Dorothy meditaba con frecuencia en la vida de su madre, de la cual poco sabía en realidad. Los detalles prácticos tomaban tanto porción del tiempo de Mrs. Hoffman, directora, encargada de la ropería y “amortiguador” general de sus hijas, cuyo bienestar anteponía a todo, que “las cosas importantes”, como las personas ociosas suelen llamarlas, habían sido dadas por sentado. Es decir, los negocios, la religión, los estados de ánimo o del alma habían quedado subordinados, primero a la necesidad de ganarse la vida, después a la fatiga engendrada por esta necesidad. Tan sólo en los dos últimos años, las Hoffman Girls habían recibido la seguridad de que ya podían “estar tranquilas” hasta el inevitable momento en que tales cuestiones mundanas dejarían de ser importantes. Después de todo —reflexionaba Dorothy con los ojos fijos en las débiles ondas de luz lunar dibujadas en el cielorraso— la muerte es la única cosa de que podemos estar seguros. No era una reflexión muy original, pero siempre había encarado esta idea con especial horror. También era lo único —no tanto la muerte como el modo de morir— que había preocupado a Maybelle en su vida. No porque hablara de ello, pero Dorothy sabía que era así. La pesadilla de cada una de las hermanas era que la otra llegara a morir primero. En cambio, lo único que preocupaba a la madre era la suerte que correrían sus hijas el día en que ella “se fuera”. Y ahora, además de la posición segura que habían conquistado —porque indudablemente no existían en el número de las Hoffman Girls los peligros implícitos en el de los trapevistas—, estaba la seguridad representada por Axel.

Axel... Tal vez este pensamiento era lo que mantenía a Dorothy despierta, más que de costumbre, en esa noche calurosa de junio. Axel estaba enamorado de Maybelle. Él lo decía, y Dorothy no tenía por qué dudarlo. No obstante el parecido de las dos hermanas, Axel nunca ha-

bía vacilado. Y Maybelle, por la cantidad justa que establece la diferencia, era la más bonita de las dos, la más vivaz, la de personalidad más dominante. Ella siempre había guiado y Dorothy seguido. Dorothy tenía ojos de un gris natural y suave, Maybelle, de un vívido azul; Dorothy necesitaba hacerse ondular el pelo para conseguir el mismo efecto que la naturaleza había otorgado a Maybelle. En un "sister's act" era importante parecerse lo más posible, y el hábil empleo de afeites y los vestidos iguales habían permitido a las Hoffman Girls presentar un aspecto idéntico. Sólo Dorothy, que como el filósofo Descartes tenía conciencia de los procesos mentales, sabía cuán diferentes eran sus espíritus, con una diferencia tan aguda que algunas veces le parecía más fuerte que cualquier parentesco físico.

"Yo soy yo... No soy Maybelle... Soy Dorothy Hoffman. Soy yo misma. Soy la única persona en el mundo que es este yo particular. Nadie, más que yo, lo sabe, a nadie le preocupa. Yo lo sé". De esta suerte habían discurrido siempre los pensamientos de Dorothy, pero los reservaba para sí. Ahora Axel, el nórdico grande y rubio, el hombre que podía levantar pesos increíbles con los dientes mientras sus músculos, exquisitamente dominados, apenas se henchían con el esfuerzo, ahora sabía también él que existía una diferencia. Por lo menos sabía que Maybelle era Maybelle; pero no era lo mismo que saber que Dorothy era Dorothy y que no podía ser ninguna otra persona sobre la faz de la tierra.

Dorothy, sin embargo, no estaba celosa de que su hermana diera su amor, en calidad y cantidad diferentes, a otro ser humano, y tampoco envidiaba, ni siquiera sin advertirlo, que su hermana hubiese conquistado a ese hombre que era objeto del deseo de mujeres elegantísimas, de "damas de la sociedad". Axel no era jactancioso, pero todos conocían la correspondencia que recibía de sus admiradoras, de esas

“damas de la sociedad” ansiosas por conocerlo. Y, sin embargo, ahí estaba, deseando casarse con Maybelle, comprometido con Maybelle. Y no era porque pensara que la publicidad dada al asunto le convenía, aunque la publicidad, por supuesto, no le disgustaba. Ya había ensayado un número en el cual balanceaba, colgado de los dientes, un banco de jardín en el que Dorothy y Maybelle estaban sentadas, abrazadas cariñosamente y con las caras risueñas mejilla contra mejilla. Pero Dorothy sabía que esto sólo significaba una ventaja incidental para el hermoso sueco. Acaso era verdad lo que ella había oído decir a menudo y que también había observado personalmente en los curiosos lugares del mundo, y entre las variadas razas, adonde la había llevado su profesión: que las oscuras mareas de la sangre nórdica corren con mayor vigor y encierran más rarezas que las dóciles corrientes de la sangre del Sur. Axel quería a Maybelle, sentía por ella esa cosa llamada “amor”, causa de que un ser se excite por la personalidad de otro ser humano, causa que lo apremia a conocer los secretos de una mente y de un cuerpo en particular. Axel se casaría con Maybelle... y Dorothy sentía que sus propios, últimos baluartes, ese personaje secreto del cual ella sola había tenido conciencia, serían violados aunque su cuerpo permaneciera intacto. Porque sus cuerpos eran tan semejantes, el de ella y el de Maybelle, que quien conociera uno, conocería ambos, y Axel, al conocer el de Maybelle, conocería el de ella. Y descuidadamente podría pensar, una vez que él y Maybelle estuvieran casados, que la mente de Dorothy era igual a la de Maybelle. Muchas personas ignorantes y apresuradas lo suponían; pero Dorothy, justamente porque era tan distinta, tan enteramente ella misma, sentía que esta primordial, esta vital diferencia, este sentido de su yo estaban siendo atacados.

“¡Oh Dios mío! —clamó Dorothy desde lo más recóndito de su alma—. Después de todo ¿qué eres Tú sino un Barnum magnífico? El

Gran Empresario... El Gran Empresario... El Gran Empresario... A Maybelle le gusta que así sea; nunca le ha preocupado como a mí. En cuanto a Axel, le gusta, y algo más, o no desearía casarse con Maybelle. Pero yo, Dorothy Hoffman, debo apretar los dientes y soportarlo como he soportado otras cosas: las interminables componendas y los desagradados, las vejaciones y los ultrajes a mi yo secreto".

La luz de la luna se desvaneció y Dorothy durmió un poco mientras una breve oscuridad llenó el cuarto; después la invasión del alba, primero suavemente, luego con insistencia, llegó a través de sus párpados cerrados, tornándolos brillantes contra su cerebro indócil, como los cristales de la ventana contra el cuarto sombrío. Abrió los ojos y de nuevo los fijó en el cielorraso. Había estado soñando, se había sentido feliz. Así como en sueños ningún miope es miope y ningún sordo es sordo, Dorothy no era, en sueños, una de las Hoffman Girls, sino que vagaba exquisitamente a solas por brillantes praderas entrevistas y atrapadas en el recuerdo durante los vistazos reales de campos verdes y árboles umbrosos y cielos llenos de sol que había obtenido en sus raras vacaciones.

El feo cuarto de la casa de pensión se cerró sobre ella. Vió de nuevo en el techo, en lugar de las ondas nocturnas iluminadas por la luna, las pisadas negras de hollín dejadas por una pareja de acróbatas que, disgustada por lo que consideró un recargo de precio en la cuenta de la propietaria, se había ennegrecido los pies y había andado por el cuarto sobre las manos, marcando el cielorraso blanqueado como si hubiese caminado sobre él en fantástica violación de las leyes de la naturaleza. La propietaria no había hecho borrar las huellas porque halló que divertían a los clientes y proporcionaban tema para un buen cuento. Dorothy era la única de toda la procesión de huéspedes que había odia-

do esas huellas imposibles y monstruosas. Ahora las miró fijamente; su aversión dejaba de preocuparla frente a su propio problema.

Maybelle y Axel... El pensamiento volvió con el nuevo día y, esperando el despertar de Maybelle, más lento, menos semejante al de los pájaros que el suyo propio, sintió con horror que la amenaza de verse arrastrada dentro de las emociones ajenas, horror que había crecido detrás de la adiestrada sonrisa con que recibía al novio de su hermana, no debía concretarse.

Día de Coney Island... El turno de Axel a intervalos determinados, el turno del encantador de serpientes a intervalos determinados, el turno de las Hoffman Girls a intervalos determinados, el turno de todo el mundo. Y siempre la gente, la interminable afluencia de gente, gritando, despreocupada; lanzando pelotazos a cabezas grotescas por premios de baratijas que adquirirían enorme valor en el momento; de gente cabalgando sobre los relumbrantes corceles que daban vueltas y vueltas y subían y bajaban, mientras la música mecánica trituraba sus melodías; de gente girando sobre los grandes discos centrífugos que tan inexorablemente la despedían hacia un lado; de gente cayendo vertiginosamente desde lo alto de un faro, dejándose balancear al son de sus propios gritos dentro del tonel del Niágara, deslizándose por impresionantes pendientes cuesta abajo en un trineo de rechinantes ruedas. Personas y más personas, todas distintas pero todas iguales en ese lugar de sencillos goces; gritando todas, pesándose, comiendo emparedados y chorizos, languideciendo todas un poco al final del día en el momento de la hinchazón de pies y el dolor de espaldas. Maridos desahogando el enojo reprimido durante años al arrojar pelotas contra estante tras estante de vajilla de cocina, esposas descansando en la playa y comiendo con ali-

vio algo que no habían tenido que preparar, niños que todo lo querían y después estaban demasiado fatigados para distraerse con los juguetes que acababan de comprarles. Concesionarios que nunca flaqueaban en su charla, instando a los concurrentes a trabajar, so pretexto de juego, para ganar, por cien veces su valor, caballos de trapo, muñecas, ceniceros de porcelana. Concesionarios cuyas animadas sonrisas, cuyo repertorio de chistes, cuyas réplicas ocurrentes, cuyas gargantas de bronce nunca cejaban, nunca se atrevían a cejar hasta que se marchaba todo el público. Vociferadores que tocaban el tambor y anunciaban a gritos las maravillas ocultas detrás de cortinas pintadas. Mujeres gordas, mujeres con barba, esqueletos vivientes, fenómenos sin brazos, fenómenos sin piernas, atletas, sirenas, zambullidores acrobáticos, levantadores de pesas, vendedores de alimentos, gritos, gritos, gritos. Y siempre la gente, la gente, la gente, como algo aparte de los artistas de circo. Gente y artistas de circo. Así era como el público lo veía. Público y gente, así lo veían los artistas de circo. Día de Coney Island.

Un día como cualquier otro para Mrs. Hoffman, para Axel y hasta para Maybelle, a no ser por la conciencia del nuevo elemento introducido en la vida de esta última y que significaba sonreír más que de costumbre y declarar a los periodistas cuán feliz era. Axel robaba tiempo a su propio número para que lo fotografiaran junto a ella, y también les hablaba a los cronistas de su felicidad. Y Dorothy sonreía como ellos, diciendo cuán contenta estaba y diciendo que Axel era, indudablemente, un gran muchacho, y que ella no perdía a una hermana sino que ganaba a un hermano. Y entonces todos le hacían bromas, y uno de los periodistas, con el sombrero de paja muy echado sobre la nuca, había dicho: "Sería un grave inconveniente ¿verdad? si perdiera usted a su hermana".

Y Dorothy había vuelto a sonreír y nada le había importado. Un

día distinto de cualquier otro para Dorothy, porque había tomado la decisión de echar abajo los pilares del templo, de atraer sobre ella lo que siempre había temido, de enfrentarlo a sabiendas, de no dejarlo llegar furtivamente contra su voluntad. Habría dificultades, pero veía el modo de superarlas si procedía con suficiente cuidado. El bolso que usaba a la hora de la comida era lo bastante grande para contener un cuchillo de mesa. Su costumbre de ignorar lo que ocurría a su alrededor, adquirida durante un estricto autoadiestramiento, le comunicaba la casi certeza de que nadie prestaría atención a lo que ella no deseaba que se advirtiera. Lo más difícil de todo sería, al acostarse, deslizar el cuchillo debajo de su almohada. Tal vez era mejor y más seguro esconder el bolso completo. Y luego, nuevamente, la vigilia, las pisadas negras que se esfuman, el lento moverse de las ondas de luz lunar, la oscuridad, y el alba: el momento en que tendría que proceder.

No sentía ningún escrúpulo, ninguna piedad por su madre, ni por Maybelle. Axel fué siempre irreal para ella. Era, tan sólo, la personificada amenaza del futuro. Como de costumbre, dió las buenas noches a Maybelle cuando Mrs. Hoffman terminó de arreglar las almohadas; ni un segundo dejó de aferrarse a su bolso. A poco oyó la rítmica respiración de su hermana y de pronto se preguntó, tontamente, si Axel roncaría... Luego, contra todo lo esperado, se durmió y volvió a despertar presa de la frenética alarma de haber dormido demasiado, porque el sol brillaba en una larga línea que entraba al sesgo por la ventana abierta y las pisadas negras se destacaban claramente en el cielo-raso. Escuchó. La criada alemana andaba de un lado al otro por la cocina; pronto el olor del desayuno que ella y Maybelle, como la mayoría de los huéspedes, tomaban en la cama, empezaría a penetrar en la casa alternando con el olor del picadillo de la tarde, como había penetrado en las centenares de casas de pensión donde habían vivido.

Dorothy se movió cautelosamente, tanteó buscando su bolso, lo abrió y extrajo el cuchillo. Agradeció al Gran Empresario —una de Cuyas burlas era ella— de ser zurda, porque al yacer Maybelle a su derecha, la cosa sería más fácil. No quería que Maybelle sufriera. La estaba salvando del profundo miedo que había sido siempre un factor reconocido en las vidas de personas como ellas; y en cuanto a ella misma, aunque estaba convirtiendo en un hecho ese miedo, iba a darse una breve hora, más o menos, de individualismo. De un experto había adquirido algunas nociones sobre el arte de manejar el cuchillo. Si se deseaba que el golpe fuera mortal, era necesario asestarlo desde abajo, con la hoja horizontal, de modo que pudiese deslizarse por entre las costillas fácilmente, y no desde arriba, porque entonces el cuchillo podría ser desviado por el hueso. Hizo palanca con el antebrazo y hundió el cuchillo.

Yacía despierta, bañada en una exquisita sensación de paz. Era Dorothy Hoffman y por primera vez en la vida estaba sola.

Se incorporó penosamente, un poco sorprendida de que tan pronto su corazón golpeará contra su pecho de manera extraña e irregular, pero esto no la perturbó. Como simple proeza física, lo que hizo fué difícil y agotador. Haberlo estropeado hubiera sido el peor de los horrores, y el alivio que sintió en ese momento la hizo desfallecer. Se echó hacia atrás sobre las almohadas hasta que todo a su alrededor volvió a ponerse de nuevo en su sitio, y entonces pudo comprender que no se encontraba en peores circunstancias que las de cualquier ser humano en trance de muerte. Su caso era mejor, puesto que estaba saboreando una libertad

que nunca había conocido. Su cuerpo vigoroso aún, y lleno de vida, podía tironear el de Maybelle sin pensar cómo ello afectaría a su hermana. Después de una vida de adaptación, una vida de adecuar sus pasos a los de otra persona, esto era un éxtasis, por breves que fueran las horas en que podría disfrutarlo.

Se movió un poco en la cama, de un lado a otro, saboreando con infantil placer su nueva libertad. El peso muerto de Maybelle parecía extraño y desacostumbrado, porque habían pasado la vida armonizando tan exactamente sus movimientos que, transcurridos los primeros años, muy rara vez la una había sentido el tirón de la otra. Y siempre había sido Maybelle la que guiaba. Ahora era Dorothy quien gobernaba la acción a voluntad. Podía tironear ese peso muerto como le viniera en gana: el latido de su corazón, la corriente de su sangre sólo enviaban mensajes a su propio impulso. Estaba libre de un pasado lleno del profundo cariño que sentía por su hermana, pero siempre lleno, también, por la seguridad de que ese cariño iba a convertirse en odio intolerable. Estaba libre de la amenaza de un abominable futuro.

Miró el rostro tranquilo de Maybelle, que ni siquiera había tenido tiempo de sorprenderse, y no la atemorizó el hecho de que la misma quietud tendría forzosamente que ser la suya dentro de pocas horas. No sentía que Maybelle la arrastraba tras de sí, aunque ésa era la verdad, porque una verdad más intensa aún era que ella, Dorothy, había, por su propia y libre voluntad, la voluntad de Dorothy Hoffman, obligado a Maybelle a partir antes que ella. Su sensación de triunfo, de un acto individual y completo, la protegía del temor y del remordimiento.

Cuando su madre abrió la puerta y entró con la bandeja, Dorothy volvió hacia ella un rostro triunfante. Ni los gritos, ni los pasos precipitados, ni las caras que se agolpaban, ni los inútiles médicos podían

turbarla ya. Aun cuando oleadas de náuseas y vapores de inconsciencia la hundían cada vez más profundamente en el oscuro pozo a donde había empujado a Maybelle, su triunfo persistía. Durante este breve período que siempre había temido y al que había logrado despojar de su furtiva malignidad, estaba sola y, porque al fin estaba sola, estaba más allá de la derrota.

F. TENNYSON JESSE

(Traducción de Marta Acosta van Praet)

C R Ó N I C A S

CAMUS Y LA INTELIGENCIA

Ce qui est naturel, c'est le microbe.

No hay problema más urgente para la inteligencia que el de la inteligencia misma. El pensamiento parece destinado a cumplir largos rodeos antes de replegarse sobre sí para inventariar sus posibilidades y ponderar sus límites; la historia de la filosofía es, también, la historia de los cautos regresos a sus cuestiones previas, a sus preliminares inexcusables. En tal afán de razonado detenimiento se halla hoy la filosofía; nunca como ahora el pensamiento filosófico se ha mostrado tan modesto en su indagar, tan receloso en sus conclusiones, tan parco en sus promesas; lo cual no impide la riqueza, a veces deslumbrante, de las perspectivas. Señalamos, claro está, una actitud que de centrífuga se ha vuelto cada vez más centrípeta. Una inversión, en suma, del punto de mira. El filósofo actual estudia las condiciones primitivas del pensamiento, describe su mínima inflexión, el prístino curso de las solas imágenes, las vivencias puras. Lucha denodadamente con la carga, tantas veces falaz, de experiencias que obstan al encuentro cabal con su objeto, pues lo quiere desnudo. Introduce "paréntesis" correctores que agudicen, siquiera provisionalmente, la mirada; vuélvese, después, a la inabarcable realidad, e investiga, por último, a su protagonista, al substrato de carne y hueso en que se anima. Y de retorno en retorno, de reducción en reducción, descubre cosas simples y fundamentales. La intencionalidad, la existencia. Se ha escrito mucho sobre todo ello. Bastaría mencionar a Husserl, a Heidegger. Bajo su signo se cumple una reforma radical de la inteligencia y una consideración diversa del acto total de vivir.

Es cierto que una revolución semejante posee un hondo sustento humano hecho de peripecias dramáticas que conocemos demasiado bien. Los dos cataclismos que han sacudido el mundo en los últimos años, en especial el segundo, autorizan la necesidad de una reforma substancial en el plano de la inteligencia, tanto más urgente cuanto más amenazados se hallen los valores morales puestos a prueba por la crisis. Porque hay, también, la cuestión de la honestidad de la inteligencia. Y es éste el gran tema de Camus. Un tema, como se ve, perenne. Camus se apresura a reconocer el paso de otros, antes de él, por el grávido problema. Lo renueva, sin embargo, a través de una forma literaria en que resplandecen la maestría artística y el rigor intelectual: se trate de la novela, del teatro o del ensayo. Sin que importe, a la postre, cual sea su posición, existencialista o no, dentro del clima de ideas en que le ha tocado moverse, o su confesión particular, su ateísmo. Porque en todo caso su lección es dura y animosa, lo que bastaría para justificarla bajo todos los cielos. Difícil, además. Difícil en la medida en que la moralidad que la funda impone y justifica una acción desesperada, sólo útil en el seno de la decepción misma. Pero conviene acercarse al autor.

Toda la obra de Camus se halla traspasada por el tema de una inteligencia lúcida al servicio de una límpida acción moral. Se trata de un "leitmotiv" que excede los muros del ensayo adusto para volcarse sin remisión en la novela o en el teatro. Las ideas que bullen en *La Peste* o en *L'Étranger* tienen su rígido cuerpo de doctrina en el *Mito de Sísifo*, que las resume con una claridad ilavable en su coherencia. Y se animan en aquéllas con tal fuerza, que la lectura posterior del último libro deja siempre en el ánimo la impresión de las construcciones bien fundadas. Comencemos por *La Peste*. El argumento es conocido. La clase de peste de que nos hablan sus páginas, también. Dos personajes centrales animan este libro. Uno, Rieux, pertenece a la novela; el otro, Tarrou, a la tesis que la inspira¹. Los dos combaten la peste a su manera. El primer personaje es, en cierto modo, posterior a la peste. Rieux representa la buena voluntad, el espíritu práctico y generoso; es el hombre que cura o quiere curar.

¹ Técnica sutilmente analizada por Rosa Chacel en su "Breve exégesis de *La peste*", SUR, Nº 169, pág. 65.

Aunque, desgraciadamente, llegará un momento en que sólo podrá comprobar, diagnosticar. En fin, su papel consiste en luchar, pues, llegado este punto, es indiferente el nombre que ha de dársele a la calamidad. Lo que importa es hacerle frente (pág. 62). El segundo personaje es anterior a la peste. Tarrou, el cronista, conoce demasiado la vieja calamidad, lo suficiente para saber que el microbio no muere nunca y que, por lo tanto, hay que “curar” en todo tiempo. Tarrou es un verdadero idealista. Sabe, asimismo, que hay que actuar como si la enfermedad tuviese cura definitiva. Sabe, en fin, que la única conducta es la vigilancia —el perpetuo “souci”— y el sólo temor la fatiga. Sigamos un poco de cerca a Tarrou. O a Camus-Tarrou.

Su posición es bien explícita. Los grandes males provienen de no hablar claro. El lector advierte en seguida la importancia de estas palabras cuando, detenido en ellas, las encuadra en el marco general de la obra, tan pródiga en sentencias que recuerdan el apremiante deber del hombre. Hablar claro implica, desde luego, algo más que la mera claridad. Dicho hablar ha de confundirse con una conducta y ser una conciencia. La idea fundamental de Camus, expuesta en el *Mito de Sísifo*, es la de una inteligencia a medida del hombre. Toda inteligencia que lo exceda cae necesariamente en el juego y por ello escamotea su problema central, que es el de habérselas con fuerzas ciegas e irracionales que amenazan constantemente sus bienes más caros, esos bienes próximos, terrestres, que constituyen su razón definitiva de vivir y cuya negación entrañan las pestes en sus más variados aspectos. En uno, sobre todo: el de la lucha del hombre contra el hombre, sea su anulación total (guerra, pena de muerte) o su esclavitud lo que se persiga en la contienda. El olvido de aquellos bienes, el descuido de una inteligencia que no debiera extravasar nunca los límites de una voluntad honesta y probada en la sorda irracionalidad o absurdidad del mundo en que es o deviene, puede causar los mismos estragos que la ignorancia o que una buena voluntad inauténtica, ciega. “El mal que hay en el mundo —nos dice Camus-Tarrou— proviene casi siempre de la ignorancia, y la buena voluntad puede causar tantos estragos como la maldad, si ella no es aclarada” (pág. 150). Estas palabras denuncian el imperativo moral de la inteligencia, la hermandad necesaria de claridad y honestidad. El amor —otro gran tema de Camus, una de sus redenciones terrestres bajo las formas de la comprensión y de la simpatía— sólo

encuentra su justificación en el seno de una inteligencia inexorable. Lo mismo cabe decir de la bondad. “El alma del asesino es ciega y no hay verdadera bondad ni amor cabal sin toda la clarividencia posible” (*Ibid.*). El ideal de que una inteligencia se confunda con una conciencia y sea la expresión entera del hombre, sin ambages ni aspavientos, exactamente como una acción que pertenezca al cotidiano heroísmo de vivir, aparece en estas fervientes palabras: “...dando demasiada importancia a las bellas acciones se tributa un homenaje indirecto y poderoso al mal. Pues se da a entender de ese modo que las bellas acciones sólo tienen tanto valor porque son escasas y que la maldad y la indiferencia son motores mucho más frecuentes en los actos de los hombres” (*Ibid.*).

Camus tiene fe en el hombre. Pero sabe demasiado que no basta con tener fe (“Los hombres son más bien buenos que malos, aunque en verdad no es ésta la cuestión”). Si quiere cuidar de sus bienes, sus pobres bienes ciertos, aquellos que lo instan a seguir viviendo (“Yo no he visto jamás morir por el argumento ontológico”, nos dice en el *Mito de Sísifo*), debe vigilar sin descanso. Los enemigos invisibles están dentro de él, y son la fatiga —esa fatiga que hace temblar a Tarrou—, las costumbres, la distracción, la “diversión”, en el sentido pascaliano, el fatalismo. Esos enemigos son monstruos sigilosos y su horripilancia nos deslumbra. Poseen la faz ciega e idiota del hábito.

El ya citado ensayo de Camus ilustra el drama de la inteligencia que se anima en los capítulos de *La Peste*. Su denuncia del pensamiento como simple juego es terminante. Fustiga con ironía el abuso de una inteligencia que prefiere volar en alas de su propia ineficacia a reflexionar sobre lo que le es dado saber. Vicio, quizá, de inmodestia, señalado en tantas líneas de la famosa novela. “Es necesario considerar como una perpetua referencia, en este ensayo, el «décalage» constante entre lo que imaginamos saber y lo que sabemos realmente...” (*El mito de Sísifo*, pág. 33). Camus se suma a los que desesperan de alcanzar los grandes temas. “Excepción hecha de los racionalistas de profesión, se desespera hoy día del verdadero conocimiento. Si fuera necesario escribir la única historia significativa del pensamiento humano, habría que hacer la de sus arrepentimientos sucesivos y de sus impotencias” (*Ibid.*, pág. 31).

Una filosofía, pues, que sirva al hombre ha de hacerse cargo de su limitación y volver su mirada a las cosas que más le importan: su propio y atribulado

corazón, el mundo en que le toca dilatarse y contraerse. Porque allí llega toda su ciencia, cualquiera sea su ilusión al respecto. “El resto es construcción”. ¿Es eso pesimismo? ¿Es desesperación? Ni siquiera. Mucho más, quizá. Es la ausencia de esperanza. Y aquí llegamos al fundamento que anima al *Mito de Sísifo*. La irracionalidad del mundo, su absurdo, salta despiadadamente a los ojos de Camus, doloridos de evidencia. Es la cuestión que no puede eludirse. Es su hipótesis. Su “obstinación”, si se quiere.

El sentimiento de lo absurdo se desencadena de un modo que puede llamarse “irrisorio”. Al efecto basta una modesta piedra —el guijarro, que tanto afectó al autor de *La Nausée*—, una luz, una cara. La inteligencia que en él se apoya ha de hacer frente, sin embargo, a problemas muy fundamentales. ¿Vale la pena la vida de ser vivida? Para responder, Camus parte de la negación. Esa negación es un simple hecho, un hecho de la humana experiencia: el suicidio. Y este suicidio, el único problema realmente serio para la filosofía. El resto viene después y no es más que juego. Camus responde con un sí a la pregunta trágica. Será lícito preguntarse, no obstante, si es ésta la respuesta de quien postula la irracionalidad del mundo, su virtud ciega y absurda. Es que Camus cree que vale la pena vivir pese a que vivir no tiene sentido. Esta nada, justamente, parece impulsarlo a continuar. Porque rehusar un sentido a la vida no equivale a declarar que no valga la pena de vivirse. Buscar el sentido es para Camus una operación vana del espíritu. En rigor, deshonesto. Y lo absurdo, que es una relación, parece probarlo. Es inútil “abstraer” al hombre, abstraer el mundo. Pues sólo hay el lazo que los une. Y ese lazo es lo absurdo. El verdadero drama se desarrolla en la triste confrontación del hombre con su mundo. Con el mundo en el cual “es” (Heidegger). La “categoría” con que trabaja Camus no reside, pues, ni en el hombre ni en el mundo. Lo absurdo “es la confrontación entre este irracional y aquel deseo loco de claridad cuyo llamado resuena en lo más profundo del hombre (pág. 57). Es la relación entre la nostalgia indeclinable de su sentido unificador y la irracionalidad del ámbito en que se formula la pregunta. Y bien, a este absurdo es mejor no resistir. Al contrario, es menester aceptarlo, vivirlo hasta el final. Por contradictorio que parezca, es la gran fuerza que nos impulsa a vivir y a crear sin esperanza. Pues la esperanza es para Camus la suprema evasión, el escamoteo “tipo” del problema. Admitirla significa saltar

—salto que Camus no vacila en enrostrar a Kierkegaard, a Husserl, a los mismos que admira en sus premisas y desecha en sus conclusiones— en vez de quedarse en los límites razonables que a la inteligencia fija, paradójicamente, lo absurdo¹. Pero si la inteligencia quedara así liberada de los problemas —vanos para Camus— de la eternidad, del más allá, le resta, en cambio, la muy importante tarea de luchar por ciertos bienes cercanos que por desgracia han sido demasiado supuestos y sobre los cuales dan cuenta dramática —cuenta de su olvido— las páginas de *La Peste*.

Como hombre de pensamiento, como testigo de una de las calamidades más espantosas por que ha atravesado la humanidad, Camus tiene sobrados motivos para desconfiar de ciertas esperanzas, de ciertas ilusiones, de ciertas confianzas. La elocuencia de los hechos le da derecho a descreer de aquella “naturaleza de las cosas” que en el momento preciso saldría en defensa providencial del hombre y de sus bienes amenazados. El derecho “natural” que debía ampararlos, preservarlos de su destrucción, no funcionaba en el hecho, y los acontecimientos lo iban demostrando. Las más elementales reglas de humanidad sucumbieron fácilmente. La buena fe, la ingenua decencia, no contaron para nada, y el único muro de contención fué el miedo. Siniestro numen. ¿Cómo no desesperar de las palabras, de la palabra? ¿Cómo no intentar reconstruirla, devolverla a su elemental virtud de entendimiento, de paz? El autor de *La Peste* no ignora que todo puede conspirar contra esa paz. Porque la palabra está en perpetuo trance de ser mal entendida, deformada por las fuerzas del mal. Y a ese efecto el agente es lo de menos. La mejor voluntad puede, se ha visto, ser pestífera. Sólo es buena si es implacablemente clara. La inteligencia no puede jugar con la inteligencia. Debe cuidar, medir las palabras con que se expresa. Así evitará el equívoco que puede conducir a la muerte y a la desesperación. *Le Malentendu* concurre a demostrarlo con la validez patética del símbolo. Su héroe, Jan, muere por haber jugado con las circunstancias. Su error consistió en preferir los dictados de su fantasía, la realidad que “quería”, a la que “tenía”. Porque hay momentos en que no podemos desasirnos ni por un instante de los bienes cercanos. Jan cuenta demasiado con su mujer: su felicidad terrestre, próxima. La arriesga

¹ Cabe observar que Camus distingue entre *sentimiento* y *noción* de lo absurdo. El primero fundaría la segunda.

porque quiere, además, otra cosa: el triunfo de sus "ideas" —la madre, la hermana, que sus conceptos han formado—. Y entonces, por una noche "tan sólo", prefiere la leyenda. Prefiere su tesis. La consecuencia es la muerte y la desgracia. Y a los fines de la moraleja la conclusión es terminante, exista o no un viejo doméstico que responda con un "no" a la desesperación. Mersault, el héroe silencioso de *L'Étranger*, dictamina que el viajero "lo había merecido un poco y que no hay que jugar nunca"¹. Es el mismo pensamiento del emperador romano cuando envía a la muerte al patricio que insensatamente le ofrece su vida. "Amigo mío: si hubieses amado bastante la vida, no la habrías jugado con tanta imprudencia" (*Calígula*, Acto IV, Esc. VI).

Son las consecuencias de la lógica cuando ningún límite la sujeta: esa pizca de absurdo que la inteligencia no puede olvidar a menos de negarse a sí misma. Las páginas del *Mito de Sísifo* lo afirman aquí y allá. También Calígula, la anti-tesis de Camus. El emperador loco, que no lo está del todo, dice muchas cosas horriblemente sensatas. La amenaza se cierne sobre sus súbditos a partir del instante en que el héroe decide ser lógico. "Mientras tanto, yo he decidido ser lógico y, puesto que tengo el poder, veréis lo que va a costaros la lógica" (Acto I, Esc. IX). Su locura —que hace temblar a los patricios y que prepara poco a poco el arma homicida que esgrimirá el miedo— consiste en empeñarse en poner de acuerdo su pensamiento con sus actos (*Calígula*, Acto IV, Esc. IX). Su gran pecado es el de perseguir lo imposible, la luna. Y en ese sentido no es, en verdad, más loco que los que buscan lo Uno (*El mito de Sísifo*, pág. 33). Sus palabras finales rezuman una tristeza desolada. La inteligencia ha excedido aquí su medida, la medida del hombre: "Nada en este mundo, ni en el otro, que esté a mi medida" (Acto IV, Esc. XI).

Calígula es, repetimos, la anti-tesis de Camus. Es el que ha elegido la tercera posición, desechada en el *Mito de Sísifo*. Lo hubiera redimido renunciar a ese imposible, crear. Crear, es cierto, "sans lendemain". Pero él prefiere locamente perdurar. Sus últimas palabras lo traicionan: "¡Aún estoy vivo!" grita. Detrás de ese grito queda algo, sin embargo, que el emperador no debió olvidar: el deseo legítimo de sus súbditos de vivir y ser felices (Palabras de Quereas,

¹ *L'Étranger*, p. 114. Sobre este relato véase el trabajo de J. P. Sartre, titulado *Explication de L'Étranger*, en *Situations I*, pág. 99.

Acto III, Esc. V). A Calígula lo pierde, pues, su desmesurada confianza en la inteligencia y la lógica. Una brizna de absurdo lo habría salvado.

Camus desconfía de la “estúpida confianza humana”, de esa credulidad que alienta en la peligrosa cobardía de algunos personajes de *La Peste*, desconfía de los que no creen en la calamidad, de los que, como Michel, el portero, creen que nunca hay ratas en su casa y que, en definitiva, se trata de una farsa; de los que, como el juez Othon, no quieren oír ni la palabra “peste”. Y es sabido que *La Peste* tendrá que avanzar varios capítulos para que las gentes se animen a pronunciar la palabra. Hay, es cierto, los que descreen de un modo particular: otros personajes de *La Peste* a los que habría que referirse con un detenimiento que el número ya excesivo de estas páginas impide. Todos concurren a la demostración. Grand, por ejemplo, ese personaje que Tarrou propone a los hombres como único héroe y que sólo tiene para sí “un poco de bondad en el corazón y un ideal aparentemente ridículo”. En cierto modo, él también es un pecador, y su pecado es inextirpable. Su pecado es la inocencia. Grand desconoce los límites de su capacidad intelectual, y su necesidad de belleza, de quietud, de amor, lo conducen a obliterarla, a obliterarse. En medio de la peste, Grand, cuyo afán secreto es el de ser escritor, se quiebra la cabeza por un adjetivo, por una preposición... Pasa horas, días, meses en un párrafo del que no logra salir. Es un ingenuo. Pero su corazón es puro y su debilidad es una fuerza que hay que admitir y preferir en el balance general.

El objeto de este rápido panorama no ha sido otro que el de insistir sobre el viejo tema de la responsabilidad de la inteligencia tal como aparece expuesto en una obra cuyos valores literarios y filosóficos han sido exaltados muchas veces. Hemos excluído deliberadamente el problema religioso. Considerarlo habría sido inútil a los fines aquí perseguidos. ¿Pues quién, cualquiera sea su confesión, podrá negar el mérito de una filosofía que se inclina por la vida, se define por la acción y la vigilia y exalta el humilde y difícil trabajo de todos los días? ¿Quién podrá escandalizarse honestamente del sufrido ejercicio que nos propone la dura moraleja de *La Peste*?

MARIO A. LANCELOTTI

KAFKA Y LA SEGUNDA CONSULTA AL DOCTOR NEGRO

¿Cuántos años van desde 1824 a 19...? Aunque pensándolo bien ¿en mil novecientos... cuántos apareció *El proceso* de Kafka? No tiene importancia. A juzgar por las apariencias se podría decir que se ha tardado en ver ese proceso unos cien años. Y al cabo, no se ha visto... ¿O sí? Quién sabe. Es un proceso extraño, visto y no visto, como la vida, como cien años de vida.

Y ahora, si ustedes me lo permiten, comenzaré como es debido: “Es curioso que ya en 1824”... No; quizás sea mejor empezar transcribiendo los síntomas de una enfermedad, síntomas descritos con cierta grandilocuencia, es cierto, quizá con excesiva afectación sarcástica, cierto también, pero no sin alguna exactitud, por el paciente mismo. Al parecer, el enfermo a que me refiero sentía que una sierra de longitud desmesurada se le iba hundiendo en la mitad de la frente; tal dolorosa operación se producía siguiendo “una línea oblicua que va de la protuberancia de la *Idealidad*, número 19, hasta la de la *Melodía*, número 42, para terminar saliendo al encuentro del ojo izquierdo; y ahí, en el ángulo de la ceja, cerca de la jiba del *Orden*”... se le albergaban, según sus palabras, unos cuantos diablillos en cuya descripción se entretiene el paciente para poco después resumir: “Ahí lo tiene, ahora están todos (los diablillos) reunidos, amontonados, acumulados sobre la joroba de la *Esperanza*”. Joroba ésa que los tales diablillos habían ya socavado tan profundamente que el enfermo asegura —aunque quizás con exageración, propia de un enfermo, por lo demás— que el doctor, a quien estaba dando todos esos detalles, fácilmente podría meter la mano entera en el socavón que habían hecho. Y el *Doctor Negro*, ante tales síntomas así reunidos, diagnostica:

“Lo que usted tiene son los *Diablos azules*, enfermedad que en inglés se llama *Blue-devils*”. Y como resumen de toda la consulta, resultado de todo el tratamiento de esa alma enferma, el Doctor llega a estampar su opinión escribiendo en la receta dos palabras —al final de la consulta y del libro en que se nos cuenta todo esto— en mayúsculas, dos palabras “que jamás cesarán de expresar nuestro destino de duda y de dolor: *POUR QUOI?* y *HELAS!*”

Por si algún lector no recuerda el nombre de aquel cliente del *Doctor Negro*, señalaré, antes de seguir adelante, que se llamaba *Stello*, cuya historia y caso nos contó Alfred de Vigny. ¿Que por qué, dice usted, que por qué establezco relación entre Kafka y Vigny? Bueno, si me lo permite, seguiré adelante. Digo que al mencionarle desde ahora, como *Stello* es libro más que sobradamente conocido, me evitaré mayores referencias. Todo el mundo recuerda que, esencialmente, se cuentan allí tres historias de tres poetas *desgraciados* —en todos los sentidos de la palabra incluido aquel que también tiene, en castellano, de sinónimo de ejecución de una muerte, de un asesinato, como se podría decir que el verdugo ha *despenado* a su víctima—: Gilbert, Chatterton y Chénier.

Vigny, cuyo pesimismo al fin flota en las románticas aguas de su época, apunta en ese libro, y con las anécdotas de los tres poetas, al conflicto entre el artista en general y la sociedad, notando tal conflicto en relación a tres formas muy diferentes del Poder para, en determinado momento, concluir: “Así pues, de tres posibles formas de Poder, la primera nos teme (a los poetas), la segunda nos desdeña como inútiles, la tercera nos odia y nos nivela como a superioridades aristocráticas. Somos, pues, eternos ilotas de las sociedades”. Con lo cual establece la perfecta idealización del artista —creo que así suele decirse— dentro de un cuadro sombrío, románticamente sombrío, pero con un pesimismo real y nada retórico. Tan real y nada retórico como que el mismo Vigny, páginas más adelante, y valiéndose para ello del *Doctor Negro*, llegará incluso a justificar el Poder. Protestando ante la insidia de *Stello* cuando éste, con maligna inocencia, se deja caer y pregunta: “¿Y no podría el Poder ajustarse (*se ranger*) a la verdad?” “¡No puede, le digo yo —exclamó violentamente el Doctor golpeando el suelo con su bastón—. Y mis tres ejemplos políticos no prueban de ningún modo que el Poder se equivoque al obrar así, sino, únicamente, que su esencia es contraria a la vuestra, y que no puede hacer otra cosa que intentar destruir cuanto le estorba”.

Todo lo cual, abstracción hecha de lo mejor del libro —el relato de los tres casos ya citados—, localiza el conflicto como un conflicto entre el poeta —el artista— y el Poder, o, si se quiere, entre el artista y la sociedad. Con ello, y ya vamos a volver al hilo, aún nos hallamos frente a una actitud romántica

—del romanticismo cronológico— y no hemos entrado en el proceso más grave, en el proceso de nuestro tiempo que tan bien procesado aparece en *El proceso* de Kafka, cuando ese conflicto se generaliza o se extiende, mejor, no solo al poeta, sino al hombre y aun al Hombre. Y quizá mejor todavía que en *El proceso* se advierte eso en *El castillo*, especie de paraíso no perdido, no, sino no encontrado. Pero convenía, me parece, hacer algunas alusiones a esa *primera consulta del Doctor Negro*, que, como se recuerda, así se subtitula o pretitula *Stello*, para mejor comprender las notas que dejó Vigny para una *segunda consulta* que nunca llegó a escribir y en las que real y verdaderamente pone su autor el dedo en la llaga de Kafka —nunca mejor empleada la expresión—; y de modo tan increíble que ni siquiera parece excesivo suponer que el mismo Kafka haya conocido ese texto y en él haya encontrado el embrión de la forma que, para dar a conocer su pensamiento —su angustia, mejor—, había de emplear en esa formidable metáfora inconclusa que son sus dos obras a mi juicio fundamentales: *El proceso* y *El castillo*.

Por lo mismo, antes de comentario alguno, me parece preferible incluir alguno de esos párrafos del diario de Vigny. Me limitaré a subrayar algunas cosas o a notar cuando algunos subrayados proceden del mismo Vigny:

“La segunda consulta sobre el suicidio. Comprenderá todos los géneros del suicidio y ejemplos de todas sus causas analizadas profundamente.

“Ahí expondré todas mis ideas sobre la vida. Serán consoladoras por la misma desesperación.

“Es bueno y saludable no tener ninguna esperanza.

“*La esperanza es la mayor de nuestras locuras.* (Subrayado en el texto.)

“Una vez que se ha comprendido bien eso, todo cuanto advenga de dichoso, sorprende.

“En esta prisión llamada la vida, de la que unos tras otros salimos para ir a la muerte, no hay que contar con ningún paseo, con ninguna flor...

“*Es cierto que uno ignora por qué está preso y por qué se le castiga; pero sabemos, sin poder ponerlo en duda, cuál será la pena: sufrimiento en la cárcel, después la muerte.*

“No penséis en el juez, ni en el proceso, que siempre habéis de ignorar, sino solamente en mostrar agradecimiento al desconocido carcelero que frecuentemente os permite tener algunas alegrías dignas del cielo.

“Tal es el esbozo de la receta que pondrá fin a la segunda consulta del Doctor Negro”.

“Vuelvo a la idea de la segunda consulta.

“He aquí la vida humana.

“Me figuro una muchedumbre de hombres, mujeres y niños de quienes se ha apoderado un sueño profundo. Al despertar se encuentran presos, se acostumbran a su prisión y en ella se hacen algunos jardincitos. Poco a poco se dan cuenta de que se los van llevando a unos tras otros. No saben ni por qué están en prisión, ni adónde los llevan después, y saben que nunca lo sabrán.

“Sin embargo, entre ellos hay algunos que no dejan de querellarse por conocer la historia de su proceso y los hay que llegan a inventar las piezas del mismo; otros que, sin saberlo, cuentan lo que será de ellos al salir de la prisión.

“¿No están locos?

“Es cierto que el jefe de la prisión, el gobernador de ella, de haberlo querido nos hubiera hecho conocer nuestro proceso y nuestro arresto.

“Puesto que no ha querido hacerlo, y no querrá jamás, contentémonos con agradecerle el alojamiento más o menos bueno que nos ofrece y, puesto que no podemos sustraernos a la miseria común, no la hagamos doble mediante querellas sin fin. No estamos seguros de saberlo todo al salir del calabozo, pero sí lo estamos de no saber nada dentro de él. (Subrayado en el texto.)

“¡Qué bueno es Dios, qué adorable carcelero que siembra tanta flor en el patio de nuestra prisión! Hay algunos presos (¿se creará?) para quienes la prisión se vuelve algo tan querido que temen ser liberados. ¿Cuál es, pues, esa misericordia admirable y consoladora que nos hace tan dulce el castigo? Porque ningún pueblo ha puesto en duda que habremos de ser castigados —no se sabe por qué.”

Entre esos párrafos y la literatura de Kafka median muchas cosas. Entre otras, cien años no sólo de vida literaria, de elaboración literaria, sino también de circunstancias exteriores, de hechos objetivos. Por lo tanto, comenzar por señalar las diferencias fundamentales que haya entre ese texto, el mismo *Stello*

y la actual literatura de Kafka, creo que servirá mejor para, al final, poner mejor en evidencia lo que a mi juicio hay aquí no sólo de antecedente sino de coincidente entre ambas expresiones.

Lo que más salta a la vista es la claridad, lo explícito, en la metáfora de Vigny, siendo así que en la literatura de Kafka hasta llega uno a preguntarse, por momentos, si tendrá alguna otra significación a más de la espantosa que inmediatamente se desprende de la lectura del texto: tan angustiosamente eficaz resulta su ansia, su afán constantemente insatisfecho. Pero es de tener en cuenta que aquí se trata de notas de un diario, apuntes breves, esenciales, y que en su esencia debían contener todos los elementos para un posterior desarrollo en otra obra, continuación del *Stello*, que Vigny nunca llegó a escribir. Por tanto, acaso hay que ver en esos párrafos, en esa como excesiva claridad con que aparece el conflicto, la concisión necesaria a toda nota. Por relación al mismo *Stello*, vemos que en dichos apuntes no hay apenas el sarcasmo ostensible, casi ostentoso, con que se llegan a enunciar algunas afirmaciones de aquella obra, acaso porque en ella, para su mismo autor, tenían aún mucho de paradoja cuyo carácter convenía subrayar de algún modo. Aquí, por el contrario —y en la medida en que es posible sacar consecuencias mayores de unos breves apuntes—, el sarcasmo ha desaparecido casi en absoluto y asimismo el tono *fácil* de ciertos pasajes del *Stello*, como cuando habla de la Esperanza diciendo: “La joroba de la Esperanza”. Ese tono ha sido sustituido por la frase subrayada en las notas según la cual, enérgica y contundentemente, como naciendo de convicción honda, ya sin apariencia de paradoja, se expresa lo mismo pero con mayor sobriedad: “la esperanza es la mayor de nuestras locuras”.

Hay aquí, además, reminiscencias de muchas literaturas. La comparación de la vida con una cárcel no es, ciertamente, original de Vigny; como tampoco el ver en la muerte una liberación. Todo un pasado de literatura mística y ascética podría documentar más que ampliamente esa versión. Pero donde comienza la originalidad de Vigny —que es precisamente donde comienza a ser antecedente de Kafka— es en lo menos explícito y aparente, en lo más insinuado de ciertas afirmaciones para la segunda consulta: “Es cierto que uno ignora por qué está procesado y por qué se le castiga”... “No penséis en el juez ni en el *proceso* (nótese que incluso como expresión literaria y literal emplea Vigny

esa palabra y no otra) *que siempre habéis de ignorar*... Como más adelante, al insistir sobre el hecho de que ninguno de cuantos se hallan presos ha de saber nunca por qué motivo lo está, ni cuál es su posterior destino, pero que sí sabe que nunca ha de saber nada de eso. Es decir, aquí ya se da por continuamente supuesta esa conciencia de culpabilidad permanente e implícita que es lo característico de Kafka (salvo que toda esta literatura se considere emparentada con los textos sagrados relativos al pecado original, naturalmente).

Y con todo, creo que aún hay otro punto más decisivo en el contacto de estas dos expresiones de una misma ansiedad o angustia. Me parece que está contenido en esa frase, realmente kafkiana, en la que Vigny dice: "Sin embargo, entre ellos (los que se despertaron y se hallaron presos) los hay que no dejan de querellarse *por conocer la historia de su proceso y los hay que hasta inventan las piezas del mismo*".

¡Inventar las piezas de nuestro proceso!

Ahí, sí, como más tarde en Kafka, me parece que hay ya algo que poca o ninguna relación tiene con las literaturas místicas o ascéticas anteriores. En aquéllas, expresión de diversos sentimientos religiosos, unánimes en eso, podría decirse que siempre ha habido, también, una conciencia de culpabilidad, una conciencia de que el hombre está caído. Por no citar sino el más evidente, basta recordar el ejemplo de la Biblia: expulsión del paraíso motivada en el pecado original. No es necesario —ni quizá posible— decir el número de versiones que se han dado de esa noción (recuérdese otra significativa: el Paraíso perdido, de Milton) según la cual se explica en función de una culpabilidad real, de una conciencia de culpabilidad —real, inicial, original, de raíz— esa como nostalgia humana de un paraíso o felicidad perdida y de la cual el hombre se siente como desposeído o desterrado. Y como de esa nostalgia nadie puede dudar (aunque según las épocas se sienta realmente como nostalgia —esto es, en el pasado— de algo perdido, o ya como presentimiento nostálgico de futuro, como nostálgica esperanza de porvenir), se ha dado por supuesto, de siempre, que debía de haber algún motivo real para tal caída: así al menos, con un pecado original que purgar, la razón conseguía explicarse esa nostalgia. Hasta ahí el *proceso* —aludiendo al proceso ideológico-religioso así como también al proceso, en el sentido kafkiano de la palabra— era un proceso coherente. Pero

llega un momento en la conciencia histórica del hombre en el cual se duda de todo. Y en esa duda, naturalmente, se llega hasta a dudar de que efectivamente esa nostalgia de caída (que antes “se explicaba” mediante una culpa y era por tanto merecida) tenga alguna relación con culpa alguna; y dicho original pecado aparece entonces como dudoso. ¿Estaremos realmente pagando por algo que alguien, remoto, ha cometido, o no? Y en esa actitud, como de lo único que no se duda, de lo único que no es posible dudar, es de la nostalgia de estar caídos, de que nos sentimos desposeídos y acusados, el nuevo proceso se abre de distinta manera, aunque en el fondo último pudiera tal vez decirse que era lo mismo. Tal actitud es para Vigny un postulado: “Ningún pueblo ha dudado de que habremos de ser castigados”. Por eso, se diría, entre los diversos presos los hay que no cesan un solo momento de querellarse por conocer la historia de su proceso; pero hay más: los hay *que hasta llegan a inventar las piezas de tal proceso*. Conducta lógica para poder dar alguna satisfacción *razonable* —precisamente razonable— a esa conciencia de culpabilidad, a esa acusación que con nosotros llevamos a cuentas (quién sabe si sin comerla ni beberla o muy comida y bebida, como la manzana en cuestión): si se duda hasta de que hayamos cometido una falta original; si parece indudable, en cambio, que estamos desposeídos, que nos sentimos acusados, que se nos acusa realmente, y por ello nos enjuician, lo mejor es que *hayamos cometido* algún delito, esto es: lo mejor es inventar las piezas que justifiquen nuestro propio proceso. Que de otro modo es sentirse inculpado sin culpa. No; cualquier cosa mejor que pagar justos por pecadores; cualquier cosa es mejor que resentirse acusados siendo inocentes. Que nadie ignora el matiz que adquiere la palabra “inocente” cuando se aplica a alguien que no lo es —en rigor—, cuando se aplica a alguien que no sea un niño. Ser “inocente” —si no se es un niño— es, cabalmente, ser irrazonable, ser sin razón, tonto. Forjar a toda costa —o intentarlo al menos— una explicación para nuestro sentimiento de la caída, es, ante todo, satisfacer a nuestra razón, justificarla, hacerle justicia: explicarnos, colaborar a explicarnos, que si nos sentimos inculpados, *por algo será*. Que por algo, también, en alguna parte incluye el mismo Vigny la siguiente cita extraordinaria de San Agustín: “La razón jamás se someterá si no juzga que debe someterse. Por lo tanto, es justo que se someta cuando juzgue que así debe hacerlo”.

¿Es acaso otra, en lo fundamental, la actitud de K... en *El proceso*? En el fondo, también él puede decir, como se dice en páginas de Vigny: "No estamos seguros de saberlo todo al salir del calabozo —esto es, al fin del proceso inconcluso, no fallado— pero sí lo estamos de no saber nada mientras permanecemos dentro". Porque así lo sabe K..., actúa y se somete a cuanto se somete tan agustiosamente: corriendo de aquí para allá, indagando, intrigando también, en cierto modo, para conocer a toda costa el proceso incoado contra él y, de algún modo, *contribuyendo a inventar las piezas del proceso* mismo con su propia conducta: *qui s'excuse s'acuse* o quien se pica, ajos come. Si se sintiera de veras inocente, ajeno al proceso, víctima de un error judicial, no andaría buscando ansiosamente documentos, no andaría, en realidad, *inventando* piezas de su proceso.

En el polo opuesto, pero del mismo eje, por supuesto, que el del *Proceso*, se encuentra el *Castillo* de Kafka, su paraíso. Pero este paraíso no es "el perdido" precisamente. El agrimensor que allí llega a servir —no se sabe bien de qué o en qué— nunca, antes, ha estado en el *Castillo*. Se supone, él, K... supone, que se le ha llamado; pero al final de cuentas, enredado en tanta intriga en la que el mismo K... participa más o menos abiertamente, se puede llegar a la conclusión de que el *Castillo*, aunque se le presiente a la vuelta de cualquier paseo del parque, tras cualquier seto, a lo mejor, si uno traspusiera el seto, podría encontrarse con la desagradable sorpresa de que no había tal castillo. O quizá lo haya efectivamente, pero entonces a lo mejor se demuestra que nadie había llamado a K...; o que sí le habían *llamado*, pero no le habían *elegido* (variante católica). Y en último término, se puede suponer que no hay tal castillo, ni tal llamamiento, ni siquiera tal agrimensor. Todo es real, concreto, concretísimo y al mismo tiempo nada hay más vago, incoherente, abstracto. Por eso, si admitimos que K... sí existe— quizá no haga mal —se puede hasta suponer que hace bien— en comportarse como lo hace, sintiéndose llamado —aunque mediante papelucho no muy convincente, cierto, y ante el cual, con no mucho rigor, podría llegarse a la conclusión de que no quiere decir nada— y hasta admitir, en cierta medida, la intriga para conseguir entrevistarse con el dueño y señor del *Castillo*, de la misma manera, y por las mismas *razones*, que antes se podía llegar a inventar las piezas del propio proceso acusatorio: para justificarse, para hacerse justicia y razón.

Hago referencia al *Castillo*, aunque en este aspecto ninguna relación directa haya entre esa obra —literariamente hablando— y las notas de Vigny, porque ese libro de Kafka es el complemento *lógico* —precisamente tal— de su *Proceso*. Que así como el sentimiento de caída se siente aquí de nueva manera —y hasta podría decirse que se le *resiente*— también de éste en este otro aspecto hay una nueva versión, versión de algo, del “paraíso perdido”, que ya no es tal, sino, en el mejor de los casos, “paraíso ignorado”, aún no encontrado o descubierto. En uno y otro caso, puesto que de hecho se duda con la razón de muchas cosas, mientras en la conciencia se sienten de modo indudable otras tantas, lo que se procura es dar nuevo alimento razonable a la razón; es decir, lo que se procura es dar argumentos a la razón para que se persuada que son esos casos en los que, realmente, “puede doblegarse”.

Así recorrido muy brevemente el conjunto de ideas del sistema kafkiano y el anotado por Vigny en su diario, su parentesco me parece indudable. Y en su expresión formal, en cuanto al *Proceso* se refiere, justamente, habla Vigny y en términos tales como los apuntados, en los que no puede caber duda, creo, en cuanto a la coincidencia. Que sea sólo eso, coincidencia, o que Kafka hubiera conocido ese texto de Vigny, es cosa cuya demostración efectiva corresponde a los eruditos. Que hay coincidencia, repito, coincidencia no sólo formal sino también interna entre Vigny y Kafka, a la vista de esos textos me parece tan evidente como la luz del día, supuesto que la luz del día sea evidente.

ARTURO SERRANO PLAJA

Notas de Libros

ENSAYOS

HENRI BREMOND: *Plegaria y poesía* (Nova, Buenos Aires, 1948). —

Es, en verdad, digna de elogio la traducción que la editorial Nova nos presenta del clásico libro de Bremond, *Plegaria y Poesía*. Frente a la indiferencia del gran público por los temas de poesía, este libro tiende a iniciarnos en el oculto sentido de la creación poética. En síntesis, es un esfuerzo de delimitación de la experiencia poética desde el ángulo quizá más arriesgado: el poeta mismo; esfuerzo, además, de integración de una realidad, tomando como elemento discriminativo las opiniones de los poetas sobre su experiencia. Subsiste en sus páginas el debate planteado entre poesía-razón y poesía-pura que llevó a Bremond al asedio y adopción de este último término.

El mismo lineamiento del discurso sobre la Poesía Pura se extiende en el esquema de este libro: *Animus* y *Anima*, yo y ego, paralelismo que va siendo cada vez más intensificado al refrendarse con nuevas experiencias y posibilidades, y que suscita la revalorización de la poesía al crear una dialéctica crítica asequible aún al "amateur", sin perder por ello dignidad ni riqueza.

La primera parte es una revisión histórico-estética centrada por grandes figuras dominantes: "Platón y la poesía desterrada" muestra el emocionante conflicto entre el dialéctico y el poeta que hay en Platón, entre la austera *sofía* y la *zeia dynamis*. "Aristóteles y la poesía despoetizada" es la justa indignación del Abate por lo que llama "Pecado de omisión", el no dar a la poesía, según él, la dignidad que aspira a mostrar; el *énzeon gàr e póiesis* no le parece suficiente. Es la dictadura de la *sofía*: una retórica poética. "El Humanismo del Renaci-

miento y el enigma de la catarsis", en donde, lo mismo que en la Poesía Pura, remitiéndose a la autoridad de Toffanin, muestran el planteamiento del problema del conocimiento poético y el "movimiento de repliegue hacia el interior", precursor del Romanticismo. Luego "Boileau", y los versos oscuros del pontífice de la claridad racional. Sigue el indignado capítulo sobre "Lamotte o el triunfo del clasicismo", hasta llegar a la "suprema humillación de la poesía: Buffier y su *Tratado filosófico y práctico de la poesía*; en suma: "La poesía, una frivolidad: tal es el descubrimiento del Siglo XVIII, la abrumadora herencia del clasicismo".

Estudia luego "El Romanticismo y la restauración de la poesía", y aquí se acrecienta el interés del libro con la aparición de los grandes poetas del siglo pasado: Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats-Arnold y su sentimiento de un "poder mágico de la poesía". Bremond aborrece de todo didactismo como finalidad poética: "transmitirnos cierto sacudimiento, arrastrarnos a cierta experiencia, elevarnos a cierto estado", tal es el milagro, la magia de la poesía. Surge ya el esbozo de *Animus y Anima*: razón y poesía.

Es conmovedora y reconfortante la fidelidad del Abate a la inspiración, al *euremá ti Moisés* del Ión platónico, como móvil poético. Así, la poesía es una dádiva, una revelación semejante a la gracia, impregnada de sentido religioso.

Y aquí comienza el asedio, la difícil delimitación de la experiencia poética. Bremond quiere explicar al poeta mediante el místico. ¿Será posible llegar a una estructura de conceptos que permita aclarar esa doble función, esa doble actitud? A veces, por lo menos, el Abate propicia, como en el capítulo sobre el Misterio Poético (la experiencia poética), "esa fecundidad oscura y dolorosa del espíritu...", una anulación de la voluntad —en ocasiones igualada a *Animus*— en favor de un yo profundo, a través de la sabia belleza de su prosa.

Pero ¿es integradora una visión que, tratando de explicar al poeta mediante el místico, llegue a la conclusión de que el poeta es un "místico evanescente", un "místico fracasado"? Nos ofrece, sí, hasta ese instante, salvado por una cita de Coventry Patmore, una retórica crítica capaz de juzgar finamente sobre límites y limitaciones; los lectores-poetas de místicos y poetas bien lo saben: en poesía, cuanto más se discute, más se llega a la necesidad de leer a los poetas, de volver a las fuentes, fracaso y triunfo de los críticos. Sería, quizá, más lícito, dada una común vivencia poética, el inesperado encuentro de un instante, la crítica de pro-

cedimientos poéticos; pero ello solamente se logra de poeta a poeta, ya como lector, ya como creador.

La interpretación psicológica de la catarsis aristotélica, esencial dentro de la obra, destaca estas categorías de una misma experiencia: lector-poeta y poeta-creador; ambos sufren la "purgación" de esa catarsis que obra sobre el yo profundo, más allá de toda pasión; y así llega a definirla como la "libertad del ego profundo liberado del yo". Lo importante es que Bremond da a la poesía un papel capital como factor catártico; es su modelo la Sonata de Vinteuil. Dice: "El canto es un síntoma de equilibrio, es una victoria sobre el trastorno, es el retorno de la fuerza". No es la catarsis de las pasiones, o sea la catarsis en el sentido moral, es la libertad de *Anima*, que canta mientras *Animus* duerme.

Pero que sólo con el advenimiento de los místicos se pueda comprender la experiencia del poeta, ¿es motivo para un anti-aristotelismo o un anti-clasicismo, para una comprensión de la *sofía* en un sentido rígido y caduco? Ahora, en nuestra era, cuando, como dice Weidlé, los poetas nunca han estado más solos, el poeta adquiere conciencia de sí mismo; todo gran poeta es un gran crítico, y así Baudelaire y Valéry; pero ¿es posible el análisis en un mundo donde el mito es algo vivo, donde la ciencia participa de los dones de la poesía, donde el conocer poético no se distingue esencialmente del racional, o mejor, en una época de ordenación de conceptos científicos en diversas *téjnai*, que no desprecia las maravillosas intuiciones de los pre-socráticos, que tanto amaba Nietzsche?

Y en términos generales: ¿es necesario el conocimiento del hacer poético para que en una época exista dignidad en la poesía?

En verdad, estas objeciones no tienen valor alguno dado el instante histórico en que Bremond escribe su obra. Está dirigida a los últimos retoños retardatarios de los normalistas y discípulos anquilosados de Brunetière; lo demuestra, a veces, cierto sesgo polémico que tiende a usar elementos fundadores de muy diversa categoría, teniendo, sin embargo, como característica —y es esto, quizá, lo más importante para el lector artista— el enlace de las opiniones, a veces muy diversas, que allí se acercan en el amplio panorama del espíritu. Pero laten en él, intensamente sentidos, los grandes poetas: Poe, Baudelaire, Mallarmé, Keats, Valéry, y con ellos volvemos a los grandes, antiguos versos.

Nada más emocionante que este mensaje de amor a la poesía, de auténtica modestia y grandeza intelectual, clara síntesis de un tema ilimitado por su eternidad, y nunca viejo, realizado por un espíritu lleno de gracia, abierto a todas las nuevas expresiones de la inspiración.

HÉCTOR EDUARDO CIOCCHINI

AUGUSTO RODRÍGUEZ LARRETA: *Páginas* (Buenos Aires, 1948). —

Nuestro país registra una peregrina vocación por los homenajes, y prueba “palpable” de ello es la variada floración de monumentos a que nos tienen acostumbrados múltiples comisiones *ad hoc*. Más infrecuente, empero, y más plausible —a menudo también más decoroso— es el homenaje por medio de la publicación de lo que algunos argentinos dejaron escrito, singularmente cuando su obra está dirigida, en algún sentido, a la aclaración de los problemas nacionales.

Es el caso de este libro. Augusto Rodríguez Larreta fué uno de esos hombres sinceramente preocupados por nuestros problemas. La comisión de homenaje, constituida en 1946, publica ahora este volumen que recoge *La sandalia profana*, pequeño libro de viajes del año 1924, ágil y ameno; dos conferencias: una sobre “El mensaje de G. Bernard Shaw”, y otra sobre Hudson, uno de los primeros trabajos argentinos, si no el primero, acerca del extraordinario estilista (sobre el cual Rodríguez Larreta había realizado investigaciones muy personales); dos estudios y algunos discursos políticos.

En todos ellos se refleja con fidelidad la figura de Rodríguez Larreta. Como en su gesto y en su acción, encontramos aquí lo temperado de su estilo, libre de todo alarde de vana oratoria. Como en su vida, también aquí la feliz conjunción que en él se daba de letras y política: aun en los lugares más lejanos o exóticos, en Palestina o en Turquía, no deja de recordar su patria y, sobre todo, la política de su patria. Le tocó, por cierto, presenciar la caída de los gobiernos tradicionales y, con profundo dolor, hubo de ver levantarse la demagogia y la corrupción en

su torno. Con dolor, porque era de esos hombres que mantienen su confianza en la ley y en el pueblo (como lo puntualiza, por ejemplo, en su "Carta abierta al Dr. Ernesto Palacio")¹ y porque sólo podía concebir la política como un alto ejercicio fundado en ideas orgánicas; tales eran, en efecto, las del partido a que perteneció. Esa su confianza en la ley lleva al prolonguista, A. de Laferrère, a definirlo como "un civilizado".

Tuvo la rara virtud del heroísmo civil, y la tuvo en momentos en que "para la generación que se inicia, se han cerrado muchos horizontes", sobre todo el político, obstruido por una "eclosión de apóstoles". Y son estos caracteres lo que dan vigencia a sus páginas.

Entre todos sus rasgos sobresalen, quizá, dos: su entereza moral, lo que él mismo llamara heroísmo civil, y su ironía. Ésta no llega por cierto a lo que en la generación de fin de siglo fué escepticismo. Por el contrario, Augusto Rodríguez Larreta tenía una decidida fe en las ideas que profesaba, pues las sabía fundadas en razón. Su ironía es, por el contrario, una de las formas de lo burlesco argentino —tema que habrá de estudiarse a fondo, pues tal vez revele una de nuestras características más auténticas y originales—. Así, por ejemplo, en Constantinopla, en un baile, "una armenia se ríe a carcajadas cuando le digo que soy argentino. Esto me da la sensación inquietante de mi propio exotismo". ¡Y piénsese en lo que significa para un argentino, siempre tan seguro de sí, eso de sentirse exótico!

Además, en el volumen que nos ocupa encontramos las más atinadas observaciones sobre arte, historia, literatura. No será éste un libro fundamental. Pero lo cierto es que cuando, algún día, se quiera hacer un balance y una especificación del carácter argentino, las *Páginas* de Augusto Rodríguez Larreta no podrán dejarse de lado.

ADOLFO P. CARPIO

¹ Repetidamente se llama a sí mismo hombre de izquierda.

ARTES PLÁSTICAS

JORGE LARCO: *La pintura en España. Siglos XIX y XX* (Futuro, Buenos Aires, 1948). —

Una historia de la pintura escrita por un pintor tiene siempre particular interés, y tanto más si esa historia corresponde en parte a nuestro tiempo, es decir, si la vivimos de cerca o de lejos y en todo caso la vemos moverse y transformarse, la hacemos objeto de juicios estimativos mutables y agitados y la sentimos como se siente la carne palpitante. En este doble contacto, sensible e intelectual, somos partícipes del drama que vive la pintura. Larco se encuentra en este caso y nos lo comunica sin temor, abiertamente. Así, por lo menos, en el capítulo correspondiente a la pintura española actual. Su tarea debió no ser fácil, y sólo un buen conocedor de España y sus cosas pudo condensar en pocas páginas, con criterio amplio y generoso —generoso, no complaciente—, que a la postre es el mejor criterio para la historia crítica, el panorama de un arte que camina, tropieza, cae y se alza en repetidos accidentes a lo largo de siglo y medio.

Inicia Larco su historia con Goya, el primero y único de los grandes pintores españoles de su tiempo. Grande por su estilo, su saber, su oficio y su independencia. Y grande, único y primero entre todos los españoles por haber sabido desprenderse de las obligaciones que la clase dirigente hacía pesar sobre los pintores. Como sobre el Greco y sobre Velázquez. Goya es España, y más que el Greco y Velázquez, en cuanto a espíritu y lenguaje, y como tal nos es presentado en esta obra animada y ágil. Rudo, sencillo, valiente y apasionado, como es la gente española, la que da la cara al mar latino y la que mira al Cantábrico, la que se tuesta bajo el sol de Andalucía y la que se recuesta sobre los Pirineos.

Ciertamente, al comprender así a Goya no hace Larco una rehabilitación del maestro, ni hay lugar para que elogio alguno la haga ya, pues Goya está en la historia de la pintura al lado de los inmortales. Y para no nombrar otros que

los nombrados por el autor, al lado de Velázquez, Zurbarán, el Greco, Delacroix, Daumier, Manet y Renoir, sea como descendiente de unos, sea como inspirador de otros.

En cambio, hay en el libro algunas opiniones que importan rehabilitación, y hasta más todavía: habilitación. Así respecto de Darío de Regoyos, a quien Larco opone a Sorolla en una frase feliz: "la sensación se troca en emoción, el conocimiento en amor". Fué Regoyos un hombre sincero en su pintura, y cándido si se quiere, pero poco o nada le conviene el haber sido llamado por Ortega y Gasset el "Fra Angélico de las glebas", porque no es un místico sino un creyente en las verdades de la naturaleza.

Hay también palabras de encomio para Isidro Nonell, que fué un avanzado en su tiempo, y de encomio y calurosa admiración para Sunyer, cuya feliz visión de la vida y la realidad circundante contribuyó a sus bellos aciertos. A Vázquez Díaz, entre antiguo y moderno, pero siempre sobrio y mesurado, con algo de arquitecto, algo de escultor y mucho de asceta, dedica Larco acertados juicios. Lo mismo que a Gutiérrez Solana, desentendido a las veces de las normas fundamentales del oficio de pintor, más profundo y con ese sentimiento trágico de la vida que sólo Unamuno, entre todos los españoles contemporáneos, logra comprender y traducir.

Asimismo encuentran lugar en esta obra algunos personajes inquietantes, y, entre los que más, Salvador Dalí y Pablo Picasso, ya que no corresponde asociar a estos nombres el del malogrado Juan Gris, propulsor del cubismo, como bien anota Larco. Juan Gris fué organización y medida, y aunque se alejó de la visión natural, ha sido —dice el autor del libro— "un potente constructor de formas y un serio e inspirado organizador de valores tonales". Para darle filiación y ascendencia preclaras, lo llama descendiente del gran Piero della Francesca, y, en un preanuncio de futuras estimaciones, cree ver sus naturalezas muertas ubicadas, en un ideal museo del porvenir, junto a las de Chardin y Cézanne. Es noble engrandecer lo que se quiere, aunque en este trabajo del corazón se aumente la medida de las cosas. Chardin y Cézanne (aun Cézanne) unieron la música a la geometría en el cuadro; Juan Gris se desenvolvió menos en el campo de aquélla y no alcanzó a sobrepasar la ley de los números. Los primeros fueron

concretos, éste operó con signos y escasas referencias a lo natural. Pongamos sus cuadros al lado de los tapices orientales.

A Picasso dedica Larco un lugar conspicuo de su libro. El enfebrecido maestro de las sorpresas y los desafíos a la visión corriente y la sana razón, uno y múltiple a la vez, ora conciso y ponderado, ora hiperbólico, ora dramático, ora burlón, ora ingenuo, ora demoníaco, encuentra en la obra de Larco simpática comprensión y admiración juvenil. Larco entiende a Picasso como a un hombre proteico que va en busca de un ideal por distintos caminos, capaz de asimilar lo mejor del arte del pasado para volcarlo, en sabias destilaciones, sobre nuestra ansiosa y desconcertada sensibilidad. Lo ve intuitivo y al mismo tiempo intelectual, improvisador e inventor científico, y le acuerda una magnitud sin par en la pintura contemporánea. ¿Por qué no ha querido señalarnos el comentarista la tragedia de Picasso, ese choque y lucha perennes entre el virtuoso, que todo lo sabe y todo lo domina en cuanto a la realización, y el artista, inferior a su maestría técnica? Omite decirnos cómo se puede navegar a bandazos en el mar de la pintura, hoy con la proa hacia las playas de las tendencias nihilistas, mañana dirigiéndose hacia los áridos dominios de Ingres.

Picasso es impersonal en el fondo, pese a sus atrevimientos. Para producir lo que produjo, cometió despojos y depredaciones. La lógica de sus cuadros es contradictoria y adecuada a viejos descubrimientos, comentados caprichosamente, allá por el 1907, por gente de la Butte, entre la cual había filósofos de menor cuantía, alquimista, iconoclastas, negadores de la geometría euclidiana y apóstoles de una cuarta dimensión que ignoraban ellos mismos.

Mas es cierto que Picasso significa mucho en la pintura actual, no tanto por la vastedad de la obra realizada como por su significado. Para Larco parece tratarse ante todo de un significado estético, y el decir esto puede ser un error. No ha de ser significado estético, sino social, en cuanto la pintura de Picasso traduce un momento del mundo en donde todo tiene cabida, desde el existencialismo hasta la pintura abstracta, última forma de una decadencia que anuncia felices resurgimientos.

G. DORIVAL

¿EXISTE AÚN EL EXISTENCIALISMO?

Déjenme ustedes explicar la pregunta. ¿No es cierto acaso que la discusión sobre el significado del existencialismo se ha ido apaciguando? ¿O, por lo menos, que se lo da por supuesto cada vez más, como el cinismo, el optimismo, el surrealismo, el alcoholismo y prácticamente todos los otros bien conocidos tópicos de conversación?

Si así fuera, el asunto toma un cariz peligroso. Pues tan pronto como se da por sentada una filosofía y se presupone su significado, empezamos a comprenderla e interpretarla erróneamente. El idealismo filosófico es buen ejemplo de ello. Estuvo en cierta época tan de moda como el existencialismo, y hoy se lo relaciona por lo general con la gente poco práctica que cree en ideales y nunca llega a nada.

Propongo que renazca el interés por el significado del existencialismo, porque, cuando nos preguntamos qué significa algo, las posibilidades de equívoco son, si no inferiores en número, más verificables. Después de estudiar sin mayor seriedad el existencialismo desde 1935, me he convencido cada vez más de que su significado puede resumirse en la siguiente fórmula: *El existencialismo significa que nadie puede tomar un baño por usted.*

Este ejemplo ha sido sugerido por Heidegger, quien señala que nadie puede morir por usted. Usted tiene que morir su propia muerte. Lo cual se aplica también al acto de bañarse. Y prefiero como ejemplo el baño a la muerte porque, como lo observa el mismo Heidegger, a nadie le gusta pensar demasiado en la muerte, a no ser, quizá, a los empresarios de pompas fúnebres sin clientela. Para la mayoría, la muerte es un acontecimiento distante, si bien ingrato e inevitable.

Un baño, en cambio, es asunto de todos los días, al menos en Norteamérica. Por lo tanto, es algo en lo que debe pensarse en cierto modo todos los días, y mientras piensa usted en ello, y quizá mientras se está bañando, podría pensar, entre otras cosas, qué significa el existencialismo. De otra manera acaso se ponga usted a pensar en sí mismo, lo cual es narcisismo; en otros seres humanos,

probablemente con mala intención, a menos que se sienta usted muy bueno; o, lo peor de todo, podría no pensar en nada, lo cual es insensato y una pérdida de tiempo.

Claro está que hay otros actos que todo ser humano debe realizar por sí mismo: comer, respirar, dormir, hacer el amor, etc. Pero tomar un baño parece el mejor ejemplo porque lleva implícito el énfasis vital del existencialismo en la elección: usted puede elegir *no* tomar un baño, puede flaquear en su elección, puede finalmente decidirse a tomar un baño, el drama entero de la libertad humana puede llegar a ser bastante agitado, o si quieren ustedes, bastante aburrido. Pero comer es difícilmente una cuestión de elección, excepto por el menú en sí, ni tampoco lo es respirar, que puede hacerse no sólo sin pensar en ello sino también cuando está uno inconsciente. En cuanto al acto de hacer el amor, tomar un baño es mejor ejemplo, porque puede usted mantenerse limpio, simple, libre de fijaciones, perversiones, inhibiciones y de un avasallador sentimiento de culpa.

Ahora bien: a pesar de que la mayoría de los baños que existen están en Norteamérica, algunos norteamericanos no tienen la costumbre de dar por supuesto el baño. Sé de un norteamericano (de paso: fué existencialista) que evita los baños frecuentes porque tiene la impresión de que tomar un baño es una *situación extrema*. (No se opone a usar argumentos existencialistas cuando convienen a su propósito, aunque en sociedad ataque al existencialismo.) Dice que tomar un baño es una situación extrema porque Dios sabe qué puede ocurrirle a uno cuando está en la bañera: acaso le dé por ahogarse, pues la existencia, como dicen los existencialistas, es esencialmente *absurda*; acaso decida hacerse narcisista por los placeres del agua tibia y acariciadora; acaso decida ingresar en la Iglesia Católica, que también es muy confortadora y confortable. Pero no hay objeto en pasar revista a todas las catástrofes que, según este hombre, pueden ocurrirle a cualquiera que se coloque en la situación extrema de darse un baño.

Lo mismo le sucede a un íntimo amigo mío, para el cual darse un baño no es asunto de poco cuidado. Toma dos baños diarios, pero debe obligarse a ello, pues hay tantas otras cosas más importantes que hacer (¡según cree!) o que siente que debiera hacer durante el tiempo ocupado en bañarse (nótese cómo interviene aquí la cuestión del valor moral). Es también asunto de mucho cuidado porque debe elegir entre tomar un baño de inmersión o una ducha.

Teme romperse tarde o temprano el pescuezo al resbalar sobre una pastilla de jabón mientras se da una ducha (que prefiere al baño de inmersión) aunque considera, por otra parte, que en cierto modo es mejor la lucha porque en este caso no tiene que desagotar la bañera para los otros (*los otros* son siempre importantes, como ha observado Sartre) y, en resumen, el bañarse no es para él asunto sencillo. En una ocasión llegué a su casa cuando él tomaba una ducha; mientras yo conversaba con su mujer, en un amable saloncito, mi amigo no dejaba de gritar bajo el agua: "Oigan, no se imaginan lo solitario que es esto". Quería que le hiciera compañía (nótese la *soledad* de la condición humana tal como la pintan los existencialistas) para darle conversación. En consecuencia, después que aulló por cuarta vez pidiéndome compañía, tuve que entrar y señalarle que íbamos a tener que gritarnos uno a otro a causa del ruido de la ducha y que ya nos gritábamos bastante a menudo por razones más justificadas.

En las clases altas, como bien sabemos, es costumbre (así me cuentan algunos amigos que se han elevado ocasionalmente hasta esos círculos, ¡ja, ja!) tomar al menos dos baños por día, lo cual es menos cierto en las clases media inferior y obrera, observación que adelanto para mostrar la importancia de los factores sociales y económicos o, según dicen los existencialistas, cómo todo ser humano es un ser-en-el-mundo, aunque parecen pensar que los aspectos sociales y económicos de estar-en-el-mundo no son tan importantes como yo me veo obligado a pensarlo. Claro está que algunos existencialistas pueden haber cambiado de opinión durante la segunda guerra mundial y la reciente y así llamada paz.

La verdadera dificultad para explicar el significado del existencialismo surge de la base misma de esta filosofía, una base que puede resumirse de la siguiente manera: *Los seres humanos existen*. Tienen una existencia que es humana y por lo tanto diferente de la de las piedras, árboles, animales, indios que trabajan en las tiendas de tabaco y muchos seres humanos que hacen cuanto pueden para no existir o para no ser humanos.

Si es usted verdaderamente humano, si existe usted verdaderamente como ser humano, no necesitará ninguna explicación de la existencia o del existencialismo. Entre tanto, lo mejor es seguir leyendo explicaciones del existencialismo y la existencia.

(De "Partisan Review", febrero de 1949).

DELMORE SCHWARTZ

CALENDARIO

REALISMO SOCIALISTA.—En el número de junio de *Commentary* aparece una nota sobre un libro titulado *Soviet literature today*, de George Reavey. El autor, de origen inglés pero nacido en Rusia, fué agregado de prensa a la embajada británica en Moscú. Confesadamente comunista, sus opiniones tienen el valor de reflejar con fidelidad las ideas oficiales soviéticas sobre la literatura.

Según Reavey, las letras rusas alcanzan hoy la cúspide de su desarrollo. Su nota dominante es "la grandeza moral del pueblo soviético y sus ininterrumpidos vínculos con el glorioso pasado, el heroico presente y el grandioso futuro". Algunos capítulos están dedicados a estudiar la organización de los escritores. El primer secretario de la Unión de Escritores de la U. R. S. S. fué un señor Sherbakov, que "hacia la fecha de su muerte, en 1945, había alcanzado el rango de teniente general del Ejército"; aunque el señor Sherbakov no ha escrito ningún libro ni nada estrictamente literario, el autor considera que el estilo de sus edictos militares y políticos lo hacía acreedor sobradamente al derecho de presidir la Sociedad Rusa de Escritores.

Para mostrar el vínculo de la literatura actual con la clásica, Reavey cita muchas novelas y obras de teatro inspiradas en temas históricos, particularmente una cantidad destinadas a exaltar la figura de Iván el Terrible. Como se sabe, este Zar asesinó a su propio hijo y fué el creador de la famosa policía secreta rusa, con sus confesiones a base de refinadas torturas; en un tiempo, en los comienzos de la Revolución Rusa, se

escribieron muchas novelas y se hizo una película en que aparecía en medio de asesinatos y sangre; pero luego Stalin comenzó repentinamente a ensalzar su memoria y los artistas soviéticos han vuelto a escribir otras novelas y a hacer otras películas en que Iván el Terrible aparece como el más grande héroe de la historia rusa.

Mr. Reavey informa en detalle sobre el "confort" en que viven los escritores soviéticos y señala el caso de un escritor que "hasta tiene una casa propia y una chimenea que puede encender cuando le plazca".

Desgraciadamente, el libro de Mr. Reavey no dice una palabra que permita al lector occidental, generalmente mal informado, orientarse sobre la vida actual de autores, en otro tiempo tan famosos, como Boris Piliak, Iván Katayev y el poeta Mandelstamm; la presa burguesa ha afirmado repetidas veces que fueron asesinados por la policía rusa y este libro tan detallado ofrecía una excelente oportunidad para desmentir esa información, comunicando las obras que en estos momentos escriben y el género de vida a que se dedican; tampoco Reavey dice nada de Leónidas Leonov, Valentín Katayev y F. Panferov, que, según parece, prefieren el modesto silencio a los ruidosos halagos de la fama. En cuanto a Isaac Babel, quizá el más grande narrador de la época revolucionaria (recuérdese *Caballería Roja*) y digno de la gran tradición rusa, no es mencionado desde 1936.

El autor del libro refiere en extenso en qué consiste el "realismo socialista", que es la aplicación del materialismo dialéctico al

terreno literario. Gracias a este método, los artistas soviéticos han logrado que culminara la literatura rusa. Es interesante imaginarse una grandiosa pirámide, en cuya base hicieran fuerza Tolstoy y Dostoievsky para que en la punta el señor Isakovsky pueda recitar este poema escrito con el método materialista dialéctico:

"Y gracias por ser fiel a la patria querida,
y gracias por su amor; gracias por su saber,
por la pulcra verdad de toda nuestra vida,
por lo exacto y perfecto, Stalin, que usted es.
Fué usted nuestro baluarte, nuestra voz

[exigente
de castigo a quien trajo al suelo nuestro
[guerra.
Permítame estrecharle su mano fuertemente,
saludarle inclinando mi cuerpo hasta la
[tierra."

Este poema realista apareció en el número 8 de *La Literatura Internacional*, revista soviética publicada en Moscú en lengua castellana.

OPINIONES DE CHEJOV.—En *Orígenes* (Otoño 1948) se transcriben interesantes extractos de los *carnets* y del epistolario de Antón Chéjov. La traducción ha sido hecha del inglés. He aquí algunas opiniones:

"Las nuevas formas literarias producen siempre nuevas formas de vida; por eso son tan repugnantes a la mentalidad conservadora."

"Las familias donde la mujer es una burguesa crían fácilmente aventureros, estafadores y brutos sin ideales."

"El amor, la amistad y el respeto no une a los pueblos tanto como un odio común contra algo."

"La gente verdaderamente decente sólo se encuentra entre los hombres con ideas radicales o conservadoras definidas; los llamados *moderados* son muy dados a las recompensas, condecoraciones y aumentos de sueldo."

"No se puede luchar contra el mal; pero sí contra el bien."

"Las gentes más intolerables son las celebridades provincianas."

"Desvistieron al cadáver, pero no tuvieron tiempo para quitarle los guantes; un cadáver con guantes."

"El amor: los despojos de algo que se acaba, que fué inmenso, o una partícula de lo que en el futuro será algo inmenso, pero que en el presente es insatisfactorio y nos brinda mucho menos de lo esperado."

"¿Por qué los árboles crecen con tanta exuberancia cuando los dueños están muertos?"

"Amaba esa clase de literatura que no lo trastornaba: Schiller, Homero, etc."

"Era un racionalista, pero confesaba que le agradaba el sonido de las campanas."

"Mirando desde la ventana el cadáver que conducían al cementerio: tú estás muerto, te llevan al cementerio, y yo iré a desayunarme."

"Nos preocupamos por reformar la vida para que la posteridad sea feliz, y la posteridad dirá como siempre: En el pasado todo era mejor, el presente es peor que el pasado."

"En conversaciones con mis colegas, siempre insisto en que no es la tarea del artista resolver los problemas que requieren el conocimiento del especialista. Es inapropiado que el artista maneje un material que no entien-

de. Hay especialistas para esas cuestiones: el futuro, el capitalismo, los males de la bebida, de las botas, de las enfermedades de mujeres, etc. Que en el oficio no hay preguntas sino sólo respuestas no puede ser la opinión sino de aquellos que nunca han escrito, o que nunca han pensado con imágenes. Un artista observa, selecciona, adivina y combina —y esto presupone un problema. De otra manera no habría nada que resolver o que seleccionar... Si negamos que el proceso creador implica problemas y motivos, tenemos que confesar que el artista crea sin premeditación o intención, en un estado de aberración... Tienes razón en exigir al artista una actitud inteligente hacia su obra, pero confundes dos cosas: *resolver un problema y presentar un problema correctamente*. Sólo el segundo es obligatorio para el artista. Ni *Ana Karenina* ni *Eugeni Oнегин* solucionan ningún problema, pero nos satisfacen completamente porque los problemas están correctamente presentados." (*Carta a A. S. Souvorin*, 1888).

"...No soy liberal, ni conservador, ni creo en el progreso; no soy un monje, ni un indiferente. Me gustaría ser un artista libre, y nada más, y siento mucho que Dios no me haya dado la fuerza para serlo. Detesto la mentira y la violencia en todas sus formas... El fariseísmo, la estupidez y el despotismo no sólo reinan en la casa del mercader y en la prisión. Los veo en la ciencia, la literatura y las generaciones jóvenes... Por eso no tengo preferencias ni por el policía, ni por el carnicero, ni por el escritor, o por la nueva generación. Lo más sagrado para mí es el cuerpo humano, la salud, la inteligencia, el talento, la inspiración, el amor y la más absoluta libertad. Éste es el programa que se-

guiría si fuera un gran artista." (*Carta a A. N. Pleshcheyev*, 1889).

DU CÔTÉ DE CHEZ MALAPARTE. — El escritor italiano llega a un bar de gentes de teatro, donde lo espera una multitud de curiosos, periodistas, fotógrafos, etcétera. Por fin aparece, elegantemente vestido con un traje gris, sonriente, desenvuelto. Habla de buena gana. A una pregunta femenina, responde que las mujeres deben permanecer puras si desean triunfar, y afirma que el talento de una mujer "no consiste en tener genio sino en permitir a un hombre que haga de ella una persona genial". Esto a propósito de Rita Hayworth. Y a propósito de su teatralización de la vida de Proust:

—Se trataba de una obra a pedido. ¿Cómo quieren ustedes lograr una pieza dramática en que se cante siete veces? Y era necesario que Mme. Ivonne Printemps cantara, etc.

—¿Escribirá aún muchas piezas sobre hombres célebres?

—No. Karl Marx encierra a la vez lo mejor y lo peor del carácter humano. Mi próxima pieza, después de *El Capital*, está ya escrita y tiene a la mujer por asunto. Se titula "También las mujeres han perdido la guerra."

Inmediatamente Malaparte es asaltado por un fotógrafo que lo hace posar con la falsa barba que Pierre Dux llevará en el papel de Karl Marx.

BARRAULT HABLA DE MARIVAUX. — En el número 199 de *Arts*, del que extraemos la crónica anterior, hay también una entrevista con Jean-Louis Barrault, a propósito de Marivaux.

—Lo veo —dice el actor— como a un Arlequín lógico, que fustiga su época... Me gusta su humanismo: ciertas páginas de *Marianne* habrían podido figurar en *L'Humanité*. *L'Humanité* de Jaurés... El público, que a menudo carece de fineza, encuentra débil a Marivaux, cuando en realidad es fino: sus piruetas están cargadas de sentido.

UN HIPOPÓTAMO. — Para la realización del film italiano *Fabiola* se necesitaba una mujer que fuera capaz de meter la cabeza en la boca de un hipopótamo: había que estremecer al público con la evocación de los sacrificios cristianos. Con tal de decidirla a correr el riesgo se ofreció un millón de liras como prima y un seguro gigantesco en caso de accidente. La tentación femenina por aparecer en una película es tan poderosa, sin embargo, que una multitud de mujeres, dispuestas a la prueba, se presentó en los estudios. Mientras tanto, el hipopótamo del zoológico romano llegaba a Venecia para cumplir la parte que le correspondía. La estación estaba colmada por la concentración de extras dispuestas a meter la cabeza en la boca del animal. Del vagón especial, y con gran trabajo, se logró hacer salir al hipopótamo; pero éste, inquieto por el largo encierro o por lo que fuera, embistió la locomotora y la dió vuelta. No quedó ni una extra en la estación.

EXISTENCIALES Y EXISTENCIALISTAS. — En el número 70 de la Revista Nacional de Cultura, de Caracas, un comentario de García Bacca sobre el libro de Chestov, *Kierkegaard et la philosophie existentielle* señala "entre las muchas cosas que andan confundidas en este mundo" la filosofía existencialista con la

filosofía existencial". Léon Chestov es decidido partidario de la filosofía existencial, proveniente en cuanto al nombre y programa de Kierkegaard, el filósofo y teólogo danés. Si para saber filosofía, en su manera y método existencialista, hace falta, como siempre, aunque no querramos confesarlo o hacerlo, paciencia y trabajo y conocimiento de la filosofía anterior, de la que proviene, para adentrarse seriamente en la filosofía existencial se necesita además de saber filosofía, sobre todo hegeliana (y no es tarea baladí), conocer la Biblia, por lectura directa y sentida, otra cosa más rara aun entre cristianos. Bien lo sabía el cristiano, aunque no católico, Kierkegaard; y demasiado experimentó las consecuencias, aun sociales, de querer poner cátedra de teología en su protestante Dinamarca, para reformar lo que el cristianismo oficial mantenía. Léon Chestov, como ruso de alma y cuerpo, y cristiano hasta la médula, nos da en esta obra suya una visión de la filosofía existencial de Kierkegaard. Bastará, para formarse idea del contenido y tendencia de la obra, señalar algunos de sus títulos más llamativos: Job y Hegel. La suspensión de la ética (Abraham). El gran escándalo. El movimiento de la fe. La fe y el pecado. Etc... Esta mezcla, frecuentemente muy sabia, siempre muy sentida y viviente, de categorías religiosas como fe, redención, culpa, amor... con personalidades bíblicas del Antiguo Testamento, cual Job y Abraham, en oposición a Hegel, a Kant y a los puros y simples filósofos, con temas tremendamente humanos cual los de la desesperación, angustia, libertad, dan a la filosofía existencial (no precisamente a la existencialista) una vibración compleja en que se notan los componentes de Biblia —

personajes bíblicos, "moralmente" problemáticos y, desde el punto de vista de la moral aburguesada, escandalosos, como Job y Abraham—, teología, filosofía. Está avalorada esta obra de Chestov con numerosas y bien elegidas citas de las obras de Kierkegaard. Todo el tono en que está escrita revela en el autor la profunda, e incurable según Unamuno, tragedia de un cristiano de verdad que tiene que vivir en un medio que niega de hecho, y con la potencia brutal de los hechos, el cristianismo. Esta lucha del cristianismo profundo y sentido de Kierkegaard y Chestov, y no son los únicos, con el medio ambiente, con la interpretación oficial del cristianismo, con la vida "acomodaticia" de la mayoría de los cristianos, entre

los que vivía Kierkegaard y vivía Chestov, se percibe en toda la obra, y nos hace recordar aquel otro magnífico ruso y cristiano recientemente muerto, Berdiaeff, que continuando la tradición rusa cristiana, intentaría dar con sus tragedias interiores, con sus "agonías", hablando a lo Unamuno (otro partidario de la filosofía *existencial*, no de la *existencialista*, que ni siquiera existía en su tiempo), nueva y auténtica vida a lo que creen, sinceramente, está muerto o moribundo, por muchos signos "oficiales" que esté dando de vida. Se recomienda, pues, esta obra a los no "acomodaticios" en punto a cristianismo. A ellos la dirige Chestov y para ellos escribió conmovidamente Kierkegaard."

ÍNDICE

	Pág.
<i>Denis de Rougemont: Prototipo T. E. L.</i>	7
<i>Paul Bénichou: Mallarmé y el público</i>	23
<i>César Rosales: El exilado</i>	49
<i>H. A. Murena: Paso de Agamenón</i>	57
<i>F. Tennyson Jesse: En su muerte fueron separadas</i>	60

CRÓNICAS:

<i>Mario A. Lancelotti: Camus y la inteligencia</i>	71
<i>Arturo Serrano Plaja: Kafka y la segunda consulta al Doctor Negro</i>	79

NOTAS DE LIBROS:

<i>Héctor Eduardo Ciocchini: Henri Bremond: "Plegaria y poesía"</i> .	88
<i>Adolfo P. Carpio: Augusto Rodríguez Larreta: "Páginas"</i>	91
<i>G. Dorival: Jorge Larco: "La pintura en España. Siglos XIX y XX"</i>	93
<i>Delmore Schwartz: ¿Existe aún el Existencialismo?</i>	96
CALENDARIO	99

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegro o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia. No se devuelven las colaboraciones enviadas espontáneamente ni se sostiene correspondencia sobre ellas.

*Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 246.807
Título de marca N° 229.356*

.....
.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....

.....
.....

ESTE NÚMERO CIENTO SETENTA Y TRES DE
"SUR" SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA
VEINTITRES DE MARZO DE MIL NO-
VECIENTOS CUARENTA Y NUEVE,
EN IMPRESIONES EL INDIO,
CÓRDOBA 2240 - Bs. AIRES.