

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE
VICTORIA OCAMPO

MAYO DE 1950 AÑO DEL LIBERTADOR GENERAL SAN MARTÍN AÑO XVIII

BUENOS AIRES

S U M A R I O

J U L I E N B E N D A
*LA DEMOCRACIA DEBE
APRENDER A CONOCERSE*

G U I D O P I O V E N E
LA HIJA DE LA ADIVINA

H. A. M U R E N A
*EL CADÁVER DEL VERANO
EL PRISIONERO*

E D U A R D O L O Z A N O
POEMA

J O R G E V O C O S L E S C A N O
SONETOS

J O S É B A B I N I
*REFLEXIONES SOBRE LOS
JALONES HUMANOS*

C O N C H A Z A R D O Y A
*LA VERDAD EN EDGAR
ALLAN POE*

CRÓNICA Y NOTAS

*Rosa Chacel: Sobre "Babel" ☆ NOTAS DE LIBROS: Kafka ☆
Vittorini ☆ Las "Cartas" de Keats ☆ por Mario A. Lan-
celotti ☆ Mario Albano ☆ Dardo Cúneo ☆ TEATRO,
por Miguel Alfredo Olivera ☆ CINEMATÓGRAFO,
por Estela Canto ☆ Alfredo J. Weiss:
CALENDARIO.*

LA DEMOCRACIA DEBE APRENDER A CONOCERSE

Una de las grandes debilidades del demócrata frente a los ataques de su adversario es que no tiene una idea clara de los principios democráticos, de aquello que los opone radicalmente a las demás filosofías políticas; por ignorancia se deja arrastrar a un terreno, que no es el suyo, donde es vencido de antemano. Si permaneciera en su propio terreno, no sólo sería invencible, sino que podría colocar al adversario en postura muy enojosa.

Ejemplo. Los agresores de la democracia sostienen como artículo de fe que está condenada por adelantado, pues sus principios no son conformes (es la tesis del "empirismo organizador") a la naturaleza, a la historia, a la experiencia. A lo cual responde el demócrata intentando demostrar que lo son, y en seguida muerde el polvo. Porque no lo son. El antidemócrata está en lo cierto: nunca se habrá visto el respeto de los Derechos del Hombre o el primado de la justicia inscritos en la naturaleza. La verdadera respuesta es que los principios democráticos son mandatos de la conciencia humana y que, lejos de someterse a la naturaleza, pretenden por el contrario modificarla e integrarla a ellos; cosa que el demócrata ha empezado a conseguir —la noción de los Derechos del Hombre se ha vuelto congenital a toda una parte de la especie— y por la cual sigue luchando hasta su obtención definitiva. Si el demócrata no da esta respuesta, practica todavía la religión de la naturaleza y de la historia; es decir, continúa siendo tributario de los sistemas que pretende combatir.

Afirmo que si el demócrata tuviera una idea clara de sus principios podría contraatacar de manera harto eficaz a su adversario. Éste, en efecto, desprecia las leyes de la conciencia; pero como tal desprecio goza hoy de gran impopularidad en el mundo civilizado, se guarda muy bien de confesarlo. De modo que, obligándolo a ello, el demócrata podría colocarlo en una situación realmente incómoda. Nada más fácil. Tomemos esta declaración de

Joseph de Maistre, algo así como la carta del partido: "¿Qué es una Constitución? Es la solución del siguiente problema: dadas la población, las costumbres, la religión, la situación geográfica, las relaciones políticas, las riquezas, las buenas y malas cualidades de cierta nación, encontrar leyes que le convengan." Vemos que los derechos de la conciencia no ocupan ningún lugar en el programa. Hagamos resaltar esta carencia y volvamos el sistema odioso a todo un mundo, especialmente al mundo de los cristianos.

Podemos dar muchos ejemplos de la imposibilidad en que se encuentra actualmente el antidemócrata —so pena de una impopularidad que lo haría sucumbir— de proclamar ciertos artículos que constituyen su ley. Hace menos de cien años, un ministro (Thiers defendiendo la ley Falloux) declaraba en la Cámara de Diputados: "Debemos mantener todopoderosa la influencia del clero en la escuela; porque aquél enseña al pueblo la buena filosofía, a saber: que el pueblo está en el mundo para sufrir". Otro proclamaba que el derecho del sufragio no debía acordarse sino a los franceses "cuya situación de poseedores los hace ciudadanos". Podemos asegurar que hoy no existe uno solo de sus descendientes que se atreva a defender en la tribuna semejantes doctrinas, aunque en el fondo sigan de acuerdo con ellas. No hace mucho, cuando las famosas huelgas por las tarifas, el jefe del gobierno, volviéndose hacia las derechas, exclamó: "Si uno de vosotros piensa que debo hacer tirar sobre los obreros, que se ponga de pie". Nadie se puso de pie, aunque ése fuera el deseo de muchos. Esta necesidad en que se ve hoy el reaccionario de callar públicamente sus voluntades más esenciales es la prueba de una inmensa victoria de los principios democráticos. Quisiéramos que el demócrata la explotara mejor.

Insisto en que el demócrata ignora la naturaleza de sus principios. Otro ejemplo. Su adversario le echa constantemente en cara que tales "principios no favorecen el arte". A continuación el demócrata se cree obligado a demostrar que lo favorecen, y sigue cosechando derrotas. Porque los principios democráticos no favorecen el arte (con esto no quiero decir que lo perjudiquen). Los argumentos del demócrata al respecto (véanse los de Jaurès) son de una insigne miseria; nada se prueba haciendo sonar nombres de grandes artistas que han aparecido bajo la democracia: la cuestión es saber si sus obras han sido efecto necesario de ella (al adversario, por otra parte, le

tocaría demostrar que las de Racine o de Montaigne lo han sido de la monarquía); nada se prueba, tampoco, argumentando que la democracia "permite la libertad de las obras", pues tal libertad es harto compatible con la nulidad de las mismas. Demos la verdadera respuesta: si bien los principios democráticos no favorecen el arte, tienden a desarrollar otros valores, morales y aun intelectuales, por lo menos tan elevados como los artísticos. Pero al llegar a este punto advertimos que los hombres continúan en la infancia; todavía deben aprender que un sistema cuyos ideales son la justicia y la razón tiene por sí grandeza suficiente y no ha menester de belleza. Hasta podríamos preguntarnos si casi todos los hombres no consideran menos ofensivo ser tratados de mentirosos, o de algo peor, que de "insensibles al arte"; tal es, sin duda, la jerarquía de valores de esos franceses que desean la impunidad de un traidor porque "tiene talento".

Otra maniobra del adversario es atacar el igualitarismo democrático en nombre de las diferencias reales que existen entre los hombres. Rara vez el demócrata responde que su doctrina no quiere la igualdad de los ciudadanos sino ante la ley y el acceso a las funciones públicas; que, lejos de ignorar esas diferencias, las respeta mucho más que la escuela adversa, la cual en nombre de la herencia o de la clase social, las sustituye por diferencias artificiales; que su posición ha sido exactamente formulada por esta frase del filósofo inglés Grant Allen: "Todos los hombres nacen libres y desiguales; el fin del socialismo es mantener esta desigualdad natural (contrariamente a la desigualdad ficticia fundada en el nacimiento) y sacar de ella el mejor partido posible"; o por esta otra de Louis Blanc, el socialista francés, declarando que la igualdad verdadera es la "proporcionalidad" y que consiste para todos los hombres en el "igual desarrollo de sus facultades desiguales".

En suma: como desconoce la verdadera naturaleza de sus principios, el demócrata no sabe qué responder a un antagonista retorcido que frecuentemente acaba, sino por persuadirlo, por considerarlo derrotado, al menos ante las galerías. Quizá sea tiempo, mediante el diario, la conferencia, el libro, de enseñarle a defenderse.

(Traducción de José Bianco)

JULIEN BENDA

LA HIJA DE LA A DIVINA¹

La confesión de la mujer tuvo por punto de partida un incidente fortuito. En el umbral del "cottage" apareció un mendigo; la mujer, al verlo, palideció, saltó sobre sus pies, y con los ojos duros, exorbitados por el asco y la cólera, lo arrojó de la casa. Su poca mesura la obligó a explicarse con palabras que Giovanni Dorigo debía conservar a título de entrada en materia del siguiente relato.

Disculpe usted mi actitud, pero no puedo proceder de otra manera. Los sirvientes, los mendigos, los enfermos, los desechos de la vida, los retardados y las personas de cerebro débil me causan horror. Pertenecen a la repugnante, a la abyecta raza de los profetas sagrados, de los que conocen a fondo el universo. Promueven en mí la misma náusea que los milagros y las profecías. Su ciencia no es fantástica sino real: ha matado a mi marido y ha estado a punto de matarme a mí. He tenido de ella una experiencia directa, concreta, definitiva. Tan segura estoy de su existencia como de ver a usted en estos momentos a mi lado, escuchándome. El mundo de Dios y del diablo, de los santos y de los profetas, está agazapado adentro de nosotros, en acecho. Trata de tirarnos por los pies. Un desfallecimiento cerebral, un estado de menor resistencia física, y caemos en su poder. Entonces lo sabemos todo: presente, pasado, futuro. Pero no crea usted que haya nada noble y hermoso en esta omnisciencia. Puedo afirmárselo. Me consta.

No, no crea usted que la ciencia de los profetas valga la pena para un espíritu puro. Tan sólo nuestra ignorancia es noble. La omnisciencia está impregnada de un asqueroso olor a cocina y es tanto más repugnante cuanto que es auténtica, fácil de adquirir, común a todos, conforme a la naturaleza. Empieza por rebajarnos al nivel de un criado y luego nos lleva al crimen.

¹ Este relato forma parte de *La Gaceta Negra*. Hemos publicado otros relatos del mismo libro en nuestros números 176 a 180 y 182.

Debemos resistirnos sin flaquear, en cuerpo y alma, a esa tendencia de nuestra naturaleza que quisiera reblandecernos y asimilarnos a Dios.

Le daré a usted la prueba.

En Canterbury, el colegio Johnson, Sackville street 213, no era un colegio ordinario cuando mi madre desempeñaba en él funciones de intendente; sólo abría sus puertas a jóvenes serios, dispuestos a someterse a las disciplinas del trabajo, y amparaba también a unos cuantos estudiantes de edad madura que deseaban aprovechar de su gran biblioteca.

Canterbury era y es todavía una ciudad propicia al estudio; es una ciudad apacible; predispone a los pensamientos delicados y raros por los que siempre tuve predilección, aun en tiempos de mi niñez. Su catedral, aislada en medio de grandes árboles y de prados, surge de improviso hasta en los sitios más distantes, generalmente velada por brumas que, al caer la tarde, adquieren tintes rojizos. De la catedral parten calles del mejor estilo nórdico, con escudos de armas, insignias, casas con dinteles de madera donde hay hermosas tiendas de estampas con paredes cubiertas por una grisalla de personajes.

De niña, solía yo apoyar la frente contra la vidriera de una de esas tiendas; vanamente trataba de diferenciar a los personajes y vivir la vida de cada uno, después de haberme en cierta forma trasvasado en su historia y embebido de sus sentimientos. El comerciante terminó por decirme que entrara; desde entonces pasé largas horas soñando en silencio, dejando vagar los ojos por las paredes. Si caminamos por la misma calle algunos minutos más, desembocamos en una plazuela desde la cual se ve una insignia sobre una puerta, junto a una lamparilla. En la insignia está pintado un rostro entumecido y descontento, de palidez verdosa, con mejillas finamente arrugadas y ojos pequeños e inquisitoriales bajo cabellos color de miel: es el rostro de Austin Johnson, pedagogo y filántropo del siglo XIX. Está suspendido sobre la puerta de su colegio, y la lamparilla, aun de noche, hace salir de la sombra sus facciones arrogantes.

Mi madre era viuda. Ambas vivíamos en un departamento de dos cuartos, íntimo y casi coqueto, en el último piso de esa vieja casa; entrábamos a él pasando por la despensa. Mi madre, cosa normal dada su condición, llevaba una vida aislada; no podía confundirse con los sirvientes ni trabar amistad con los profesores y jefes del establecimiento. Por ello, manteniéndose do-

blemente a distancia, me educaba de modo que también yo conservara las distancias con los inferiores y mi dignidad con los superiores. Sin embargo, cómo podía impedir que viera yo con frecuencia a zurcadoras, planchadoras y otras mujeres subalternas que se demoraban mañana y tarde trabajando y charlando junto a nosotras. Todavía hoy, por desgracia, las recuerdo nítidamente: Charlotte, gorda, rosada y perezosa, cuya piel fina y brillante parecía a punto de reventar; Alice, alta, flaca, las mejillas chupadas, los ojos amarillos profundamente hundidos, que removía siempre los labios como haciendo, sin darse cuenta, el movimiento de comer, y otra docena de mujeres cuya imagen me repugna.

Además de cumplir escrupulosamente sus obligaciones, mi madre gustaba de predecir el futuro por las cartas. Gustar no es el término exacto: esa práctica intransigente, rigurosa, de ningún modo evocaba placer. Se uncía a los naipes como a un deber más, inherente a su cargo, cuidando de no menoscabar su dignidad. No quería tener nada en común con una vulgar echadora de buenaventura, ni hubiera aceptado jamás que le pagaran, ni hubiese prestado sus servicios a un desconocido. Predecir el futuro era para ella un asunto personal, privado, casi una obligación religiosa comparable al ejercicio de la caridad, a la plegaria. No debe usted pensar que se traslucían en mi madre aspectos tenebrosos, aires de pitonisa. Era una mujer de espíritu positivo, resuelto, que no hablaba nunca sin ton ni son y a quien hubiera disgustado todo relajamiento de los nervios. Cuando disponía sus naipes sobre una mesita, al lado de la cama, y predecía el porvenir, lo hacía con el tono de un médico o de un abogado. No negaba una consulta a sus subalternas, pero como si esto formara parte de las obligaciones que había asumido hacia ellas y siempre de modo expeditivo y perentorio.

Gris y enjuta, sentada al lado de la cama, hablaba con esas mujeres sin perder nunca la distancias ni admitir réplicas. Conservo un recuerdo nítido de tales sesiones, tanto más nítido cuanto que mi madre (lo cual subraya otro rasgo de su carácter) no toleraba que habláramos por lo bajo o hiciéramos misterio de ellas. Las mujeres entraban en la despensa pidiendo excusas, después de haber llamado tímidamente a la puerta; temblorosas, se sometían a la inspección de mi madre, igualadas ante su autoridad por un gran delantal blanco. En los ademanes de mi madre, en su manera de considerar y absolver esa práctica suya, no había nada que pareciera ridículo, ni extravagante, ni

siquiera anormal; y esto porque ella, sin ningún esfuerzo y a pesar de su ignorancia, decía casi siempre la verdad sobre las cosas presentes y futuras.

Aparentemente, las tentativas de mi madre por mantenerme separada de las criadas del colegio habían triunfado: en efecto, yo no iba casi nunca a la cocina; pero en realidad habían fracasado por culpa de esas sesiones proféticas que durante mucho tiempo me sumergieron, por así decirlo, en el mismo baño que las almas bajas de los sirvientes.

Yo prestaba atención a sus historias y observaba que esas mujeres estaban dotadas, si bien en menor grado, de las mismas facultades que mi madre; para decirlo de otro modo: estaban enteradas de todo; no sólo de las cosas que podemos saber por chismes y espionajes, sino de aquellas que requieren un conocimiento verdadero de lo que no se ha visto y de lo que no ha sucedido aún. En el curso de sus relatos abundantemente sentimentales, les oía decir que cualquier acontecimiento fuera de lo común había suscitado en ellas presentimientos, presagios, repetidas advertencias íntimas, avisos todos del más allá acordados generosamente a las personas inferiores. Comprobaba yo que en sus relatos no había tan sólo mirajes y un revoltijo de bajas imaginaciones, sino también un horrible elemento objetivo. Entonces me volvía hacia los profesores, cuya dignidad era mayor, que todos veneraban y que sólo sabían lo que habían aprendido por experiencia o en los libros, encerrado cada uno de ellos en su caparazón con su saber limitado, sin mácula. Comparé a los profesores con la gente de servicio, y deduje que el así llamado don de videncia es una cualidad baja, propia de las almas bajas; no es una adquisición del espíritu; es una esclavitud de la naturaleza que nos impide elevarnos. Me inspiraba ya cierta repugnancia, aun hacia mi madre, a pesar de sus esfuerzos por infundir a tales prácticas una apariencia de dignidad. Así como las manchas rojas en los pómulos suelen ser un síntoma de tuberculosis, la baja facultad que poseía mi madre me indicaba en ella algo que yo, sin duda, no habría advertido: ignorancia, cierta maldad fanática aunque contenida, un origen vulgar, una falta de educación disimulada por el orgullo; hasta me parecía advertir en mi madre algo físicamente malsano que sólo se reveló con su muerte prematura. Esas sesiones proféticas tuvieron otro efecto: espontáneamente, por gradaciones insensibles, el universo sagrado de la Biblia, con sus ángeles y sus demonios, con Dios y sus sacerdotes, se confundió en mi cabeza con la cocina del colegio, esa cocina en donde el saber sagrado era corriente, auténtico, inadver-

tido. Mi madre me llevaba de cuando en cuando de visita a casa de una hermana mayor, solitaria y maniática, gran lectora de la Biblia. Esta mujer, durante las visitas, me citaba pasajes de las Escrituras. Los pasajes quedaban grabados en mi cabeza, y siempre que solía ver en la cocina a la gente de servicio, comiendo en torno de la gran mesa, mi fantasía de niña, con intuición tan extraña como aguda, ignoraba los vestidos humildes de los convidados y transformaba esos modestos ágapes en festines del Libro de los Reyes que reúnen grandes sacerdotes y profetas. Teniéndolos por iguales, consideraba de modo absolutamente natural, y con el mismo desprecio, el festín regio y la comida servil.

Sin sospechar esos movimientos de repugnancia, mi madre pensaba constantemente en asegurarme una mejor condición; cuando hube terminado los estudios elementales, encomió mis éxitos ante el rector del colegio y obtuvo para mí una beca gracias a la cual pude comenzar mis estudios secundarios.

Yo mostraba buena voluntad y sumisión perfecta a la disciplina escolar. Ese apego, ese gusto por la atmósfera refinada del colegio eran en mí muy grandes, más grandes, desde luego, que mis mediocres disposiciones naturales. Puedo decir que eran muy vivos ya cuando tuvo lugar un acontecimiento que aceleró el proceso de mi espíritu.

Había en el colegio otra familia cuya condición social, intermedia entre la del amo y la del sirviente, se parecía mucho a la nuestra: la familia del primer jardinero. Nuestro colegio tenía un jardín inmenso, o mejor dicho una mezcla de huerta, jardín y parques con quebradas y bosquecillos; el conjunto, tan vasto que no se podía abarcar con la mirada, era objeto de muchos cuidados, pues no sólo daba al colegio flores y legumbres, sino también dignidad nobiliaria. Cinco o seis hombres trabajaban continuamente en él bajo la dirección del primer jardinero a quien acabo de aludir.

Estábamos unidas a la familia del primer jardinero por una estrecha amistad. A su mujer, enfermiza, con un largo rostro amarillo e insípido, un rostro tristemente caballuno, la veíamos poco. El primer jardinero, llamado Jack, había leído en su juventud algunos volúmenes tomados de la biblioteca, y la emoción despertada por esas lecturas le había inspirado tan alta idea de sí mismo que consideraba perdido todo el tiempo no consagrado a poemas y novelas. Encerrado en el invernáculo, donde crecían los limoneros, leía a Tennyson y Byron en la tibieza de una verde penumbra soleada.

Cuando tuve más de diez años, Jack empezó a llevarme consigo; mis estudios le daban la impresión de que ambos éramos de igual categoría; me hacía sentar encima de una pequeña pared de ladrillos, después de haber soplado sobre ella para quitarle el polvo, y me declamaba con gran orgullo sus poemas. Esta pasión, como todas las pasiones, tenía su víctima, y la víctima era el propio hijo de Jack, un muchacho apenas más joven que yo.

Frente a su hijo, el orgullo literario del primer jardinero se transformaba en manía de perfección: quería que el muchacho estuviera siempre impecable, sin una mancha, sin una arruga, sin un rasguño en los zapatos, como un objeto nuevo recién salido de la tienda. Le prohibía que corriera y lo miraba complacido caminar lentamente, con los zapatos brillantes. Alegaba como pretexto que su módico salario, unido a la necesidad del decoro, lo obligaban a velar porque el chico mantuviera su ropa en buen estado durante el mayor tiempo posible.

Canterbury es una ciudad rodeada de parques y jardines; nuestro dominio inmenso, frecuentemente cargado de bruma por los vapores que surgían de los canales de irrigación, quedaba junto a otro de dimensiones más o menos iguales; por su parte de atrás, daba al pleno campo; podíamos, pues, divertirnos solos y aislados si el primer jardinero nos lo permitía; pero éste nos autorizaba a jugar únicamente el domingo por la tarde. Los demás días quería que su hijo se consagrara al cuidado de la ropa y al estudio. Como mi madre, tenía la idea fija de que su retoño ascendiera en la escala social. Pero el muchacho contrarrestaba tranquilamente su obsesión; por naturaleza era replegado en sí mismo y de una disimulada, dulce, continua tozudez. Un domingo por la mañana mi madre me preguntó cómo pasaría la tarde.

—Voy al jardín a jugar con George —le contesté. Así se llamaba el hijo del jardinero.

—George, George —murmuró mi madre como sorprendida por una súbita idea y batiendo los párpados—. Bueno. Ten mucho cuidado.

Le pregunté por qué.

—No sé bien qué debe ocurrir a ese George... Pero tú, ten mucho cuidado.

Yo tenía trece años y muy pronto pensé en otra cosa. Apenas nos alejamos, mi compañero se quitó las medias y los zapatos y los escondió entre unas zarzas. Si volvía con los zapatos sucios, habría disgustado a su familia.

Jack, el primer jardinero, había llegado a sentir aversión física por todos los juegos, por todo lo que era movimiento. Cuando volvíamos, nos hacía siempre la misma pregunta: qué habíamos hecho; y nosotros contestábamos siempre de la misma manera: nos habíamos paseado conversando.

No bien se descalzó, George echó a correr como un perro suelto, sin preocuparse de mí, dando por fin escape a sus fuerzas comprimidas por seis días de vida anormal. A menudo tardaba en volver; ese día tardó más que de costumbre. Llamé, no me respondió. Busqué, no vi a nadie. En el reloj del colegio dieron las cuatro, después las cinco, y esas campanadas que resonaban tan fuertemente en un lugar donde sólo se veían árboles, prados y cursos de agua, me parecieron prodigios. De pronto, al recordar las palabras de mi madre, sentí algo así como náusea.

Temblorosa, helada, veía a George muerto y no me atrevía a llamar pidiendo socorro. Yo era dos años mayor que él y pasaba por juiciosa; estaba aterrada ante la idea de que lo encontraran descalzo y descubrieran hasta qué punto mi cordura era falsa e injustificado mi orgullo. Permanecí dos horas más sentada en un banco. Por fin, al caer la noche, recogí los zapatos y las medias de George; teniéndolos por un extremo, como si me quemaran la punta de los dedos, y andando de puntillas, como si estuviera descalza yo misma, se los llevé a mi madre y le conté lo sucedido.

—Lo sentía y temblaba por ello —me respondió severamente mi madre, como si hubiese pronunciado una sentencia.

El cuerpo del pequeño fué encontrado más tarde en el agua de uno de los canales, inmovilizado contra una compuerta. El médico declaró que había muerto hacía dos horas y calmó mis remordimientos: ni siquiera una intervención más rápida hubiera podido salvarlo.

Durante la horrible noche que siguió a la muerte de George, apenas sentí tristeza; tan sólo temblaba, palpando mi propio cuerpo helado, y repetía: "Mi madre lo había predicho, mi madre lo sabía".

A partir de entonces se me revelaron con gran nitidez algunos sentimientos que había tenido en estado nebuloso. Mi madre comenzó a producirme una repugnancia que sofocaba todo posible amor. Me ruborizaba siempre que la veía echando las cartas. También me parecía vergonzoso el desfile de mujeres exaltadas que iban en su busca; hundiendo el rostro en los libros, fingía no verlas. Traté con desprecio no disimulado el mundo de los sirvien-

tes. Odiaba a todas esas mujerucas, no porque creyeran en historias y tonterías sin fundamento, sino porque eran depositarias de un asqueroso poder. No acepté la amistad de ninguna, ni siquiera la de mi madre, a riesgo de que me tomaran por una hija sin corazón. Las mujeres de servicio, ahora intimidadas por mi hostilidad, pasaban junto a mí a toda prisa, de puntillas, y me daban los buenos días casi con aprensión: yo contestaba con una inclinación de cabeza o no contestaba. En el colegio decían que los estudios, a los que me entregaba con avidez, me habían vuelto altanera. Pero en los estudios no encontraba yo nada ilimitado; apreciaba justamente sus límites tan humanos y modestos. En las aulas buscaba, más que la ciencia, el placer de sentirme limpia. Mis años de estudios secundarios me apartaron absolutamente de todo, excepto de mis profesores, de mis camaradas, y durante esa época maduré la certidumbre de que he hablado ya, pero de la cual insisto en hablar aún, porque cada día he tenido de ella una prueba más: profecías, adivinación, presagios, han estado siempre en relación con las cocinas y las cuadras, con la gente de condición servil, baja; son prerrogativas de esa gente; la criada de ojos profundamente hundidos y la otra, rosada y gorda, poseían virtudes que calificamos de divinas: no por ello son virtudes menos despreciables.

De tal modo me refugié, llevada por una necesidad de limpieza moral, lejos de las prácticas a que estuve mezclada; mi cuerpo, a la vez, huía de toda sensualidad, se confinaba en el gusto de su propia pureza. Acabados mis estudios secundarios, obtuve otra beca y fui a Londres a seguir los cursos de la universidad, donde me gradué de licenciada en filosofía. Pero no realizaría mi proyecto de entrar en la enseñanza y llevar una vida solitaria, porque me enamoré de uno de mis compañeros. Tuve entonces la prueba de que mi afición al estudio no era innata: provenía de la necesidad de sustraerme a una influencia desagradable. Un sentimiento más espontáneo terminó en pocos días con esa altivez, con esa frialdad que había erigido en mi defensa. Me casé y vine a vivir a esta casa que compramos con nuestras economías. Yo quería a mi marido. Era una compañera devota, enteramente femenina, consagrada por completo a él. Durante algunos años creí haber perdido el recuerdo del pasado. Esta impresión aumentó cuando mi madre murió de improviso, en una hora, sin decir palabra. Una de sus subordinadas, mientras la vestía, exclamó: "¡Pobre! El doctor ha dicho que tenía las vísceras que-

madas". Quedé estupefacta e interrogué a la mujer quien me confesó que mi madre bebía, cosa que yo era la única en ignorar. Bebía sin embriagarse, presa de un vicio tétrico, orgulloso, clandestino, semejante a una enfermedad. Guardaba las botellas en su dormitorio. Súbitamente, se me aclararon algunos sentimientos confusos: el malestar, la vergüenza que yo sentía hacia mi madre y sus tristes dotes. Por lo demás, este acontecimiento no se produjo en seguida de mi matrimonio, sino tres años después.

Daniel era un muchacho sencillo, bastante instruído, suficientemente enérgico. No puedo hacerle de él una descripción detallada, al menos cuando evoco mis años de felicidad. Lo que más me gustaba en Daniel era esa sencillez que ambos teníamos en común. No, no veo cómo podré hablarle más largamente de un amor tan normal, tan completo, que no me dejaba otra preocupación que la de ser su mujer. Mi marido iba todas las mañanas a Canterbury donde enseñaba en varios colegios privados; por la tarde, volvía a casa. Pasábamos juntos los días de fiesta. Compartíamos una pasión por la vida familiar y la fidelidad que cada cual reforzaba en el otro.

Cundo se produjeron los hechos que me preparo a contarle, nuestras relaciones físicas continuaban siendo tiernas y regulares, aunque ya hubiesen pasado los primeros transportes del amor; y estoy segura como de mí misma de que Daniel no había pensado jamás en otra mujer. En torno de nosotros, adecuada a nuestra vida afectuosa, se extendía la campiña con esos grandes árboles que ve usted desde la ventana, los rebaños de ovejas, la huerta, los prados y un continuo canto de pájaros que a veces nos mantenía en una especie de exaltación inconsciente, como si nuestros pensamientos fuesen de una tonalidad un poco más intensa que la debida. Yo me complacía a tal punto en las fantasías que nuestro amor consagraba, por así decirlo, que hice construir ante nuestra puerta esa cabaña pequeñita de madera, izada sobre un poste, para criar palomas en ella. Tal era mi matrimonio. Quizá lo hacía más dichoso el horror que me inspiraba mi pasado. Concentraba todas las energías del alma en mi vida conyugal. Por mi marido sentía amor, y también gratitud. Después de cuatro años tuvimos un hijo. No, no lo verá usted porque lo he internado en un colegio.

Pasaron ocho años, ocho años de una vida conyugal que todos habrían considerado dichosa. Llegó el invierno de 1929, el más frío que se recuerde. Una tarde, Daniel, que tenía la costumbre de no abrigarse demasiado, volvió

con fiebre a casa; se acostó sin comer, deliró toda la noche. Tuvo una neumonía tan violenta que el médico desesperó varias veces de salvarlo, porque su resistencia fué menor de lo que hacía suponer su aspecto de gran salud. Curó a duras penas. Así comenzó una convalecencia interminable que me dió más trabajo que la enfermedad misma. Daniel, aunque comía mucho, estaba cada vez más fatigado. La fatiga le causaba depresión moral. Su mirada adquiría una expresión aterrada. Hubiese querido permanecer el día entero en la cama, amodorrado, dormitando. Para combatir esta inercia moral y física, el médico lo obligaba a tomar aire, cubierto de mantas y bufandas. Inerte, aún en esas ocasiones, Daniel se dejaba arrastrar hasta el césped que rodea nuestra casa, pero no quería ir más allá; era insensible a la belleza de los últimos días de abril. Daba vueltas en torno a la casa, entre los árboles, solo, con expresión desganada, la cabeza un poco inclinada hacia la izquierda. Yo lo miraba con angustia desde la ventana. Un día estaba al parecer más deprimido que de costumbre, dando vueltas siempre a pocos pasos de la casa, extrañamiento absorto y lejano; de pronto, el pequeño, que estaba conmigo, me miró con aire estupefacto, luego me preguntó qué hacía su padre. Daniel se había detenido y sacudía la cabeza con un leve aire de impaciencia, como cuando echamos un insecto importuno. Exclamé: "¿Qué tienes, Daniel?" Me miró como alguien recién despierto y acabó por responder con tono impaciente: "Nada".

Desde entonces, Daniel repitió muy a menudo ese movimiento de cabeza, cada vez más absorto, no como si estuviera siguiendo activamente un pensamiento, sino como alguien sumergido en irritado estupor. Si yo le dirigía la palabra, lo veía contenerse y adoptar una expresión entre contrariada y dolorosa; luego, sin contestarme, entraba en sí mismo. Yo comprendía, además, que durante esos accesos de distracción se entregaba a ideas fijas; aunque carecieran de importancia, las alimentaba en silencio con todo su ser. Cada una de sus obsesiones duraba alrededor de dos días, y se reemplazaban sucesivamente. Yo las advertía tan sólo por frases entrecortadas que pronunciaba de pronto. Durante este tiempo, sus mejillas y sus ojos se hundían cada vez más; en él no quedaban ya rastros de su antiguo aspecto floreciente. Yo me esforzaba en creer que eran consecuencias de su neumonía y hostigaba al médico para que pusiera término con más energía a esa desalentadora convalecencia. De tanto en tanto me preocupaba por el pequeño, que tomaba

ahora frente a su padre una actitud circunspecta, lo miraba fijamente o bajaba los ojos. Las cosas habían llegado a este punto cuando mi marido comenzó a hablar de la señora Stone.

Al principio creí que se trataba de una de esas ideas fijas que se sucedían en su cabeza. Pero después advertí que ésa era realmente su idea fija: la había alcanzado a través de otras, sondeándolas con inquietud antes de detenerse en la que buscaba. La obsesión se hizo más viva y, al prolongarse, se expresó por palabras cuyo tono ansioso, apasionado, ligeramente teatral, me causó desasosiego. He aludido ya a la señora Stone, esa hermana de mi madre (hermanastra, para ser más exacta) que me leía de tanto en tanto la Biblia. Desde mi niñez, yo la llamaba "señora", tan extraña era a nuestra familia. A medida que pasaban los años, espaciamos las visitas hasta que mi madre acabó por llevarme únicamente a verla el día de Navidad. Y ni siquiera por afecto: por riguroso respeto a las convenciones sociales. Huesuda, tornida, ancha de espaldas, la nariz grande y aguileña, la señora Stone parecía un hombre con peluca de mujer. Hablaba poco, con voz enérgica, los codos sobre la mesa reluciente de la cocina, esperando con impaciencia que nos fuéramos. Y si mi madre sólo iba a visitarla para cumplir con un deber, como me lo decía en cada ocasión, el disgusto evidente que causaba con sus visitas a la vieja deslizaba en este deber una pizca de voluptuosidad. En la cocina, de la cual no se alejaba nunca la señora Stone, reinaba un orden minucioso, fanático, que exasperaba a mi madre después de cada visita. Y, en efecto, no es improbable que esta vieja poco agraciada estuviese persuadida en su diabólico orgullo de que Dios le había encomendado una especial misión de limpieza.

En mis primeros tres años de mi matrimonio yo continué visitando a la señora Stone —de acuerdo con los deseos de mi madre— en compañía de Daniel. Muerta mi madre, interrumpí esas visitas que no tenían ya razón de ser. Y ahora me parecía increíble que Daniel, por mucho que la enfermedad lo hubiese cambiado, se ocupara con tanta insistencia de la señora Stone. Antes tenía yo que luchar con él para decidirlo a que me acompañara; ahora, en cambio, hablaba de la señora Stone el día entero; además, el tema parecía preocuparlo. Me preguntaba a cada rato por su edad, me preguntaba si estaba sana y robusta, quería detalles sobre sus odiosas manías, calculaba el tiempo que habíamos pasado sin verla.

Yo, conforme a las prescripciones del médico, lo escuchaba dócilmente. Daniel, cuando pronunciaba el nombre de la señora Stone, se quedaba meditando; parecía sufrir. Al cabo de una semana de angustia creciente, me pidió que fuéramos a verla.

El médico consideró que esas extravagancias no eran demasiado anómalas en un hombre tan débil; me aconsejó que no lo contrariara; antes bien, que aprovechara esa ocasión imprevista para hacerle pasar una tarde fuera de casa. Desde hacía algún tiempo, me recomendaba que saliera regularmente con él, pero rara vez conseguía yo vencer su inercia.

Le propuse, pues, que fuéramos juntos a Canterbury tomando el ómnibus que pasa cerca de aquí, el mismo que tomará usted para irse; que visitáramos a la señora Stone; que volviéramos en el tranvía que nos deja a mitad de camino e hiciéramos el resto del trayecto a pie. Daniel, al escuchar mi programa, mostró una sobreexcitación infantil. La víspera, apenas durmió; ese día quiso ponerse su mejor traje. Llegamos a Canterbury y llamamos a la puerta de la horrible vieja. Como pasara algunos minutos sin abrir, nos preguntamos (parecía imposible) si habría salido. Insistimos y acabamos por oírle exclamar con su voz áspera:

—¿Quién es?

Al responderle, entreabrió apenas la puerta.

—¿Qué quieren?

—Veníamos a visitarla —balbuceé ruborizada—. Daniel ha estado enfermo, y quería verla...

Me cortó la palabra:

—Hace años que no dan ustedes señales de vida. Perseveren en esa buena costumbre. Estoy segura de que verme les da tanto placer como a mí verlos.

Y cerró la puerta.

Empecé a caminar junto a Daniel, bastante inquieta, temiendo el efecto de esta mala acogida. Lo miraba de soslayo, sobre todo cuando iniciamos el largo trayecto a pie de dos millas y media. Pero Daniel, más animado que de costumbre, apuraba el paso y, mientras andaba, charlaba y hacía bromas sobre el episodio, del que sólo veía el lado cómico, con una vivacidad de espíritu que no había mostrado desde hacía semanas. Florecía la primavera. Los árboles se destacaban sobre el horizonte impregnado de esa luz cálida, pero sin brillo, que destaca tiernamente las cosas, una a una. Por encima de

las praderas lejanas se redondeaban como nubes los durazneros y los manzanos; pajarillos de vivos plumajes revoloteaban sobre sus ramas, haciéndolas balancear. Yo, colmada de esperanzas, tomé a Daniel de la mano, quien pareció alegrarse de este ademán, aunque lo demostró con un tono y una expresión de ligera insolencia; animándose todavía más, volvió a burlarse de la señora Stone; mientras caminábamos de la mano como en los primeros tiempos de nuestro amor, dijo:

—Ni siquiera se ha dado cuenta de que tenía al diablo a su derecha.

Reía entredientes; yo, siguiéndole el juego, también eché a reír y agregué, exagerando:

—¿El diablo? ¡No uno, mil diablos debe tener con ella esa vieja egoísta!

Después, con la loca esperanza de que la señora Stone fuera un motivo de distracción para mi marido:

—Y si la vemos de nuevo —dije— nos reiremos aún más.

—¿Verla de nuevo? —contestó Daniel deteniéndose y mirándome bien en la cara con aire burlón—. ¡Pero si es la última vez en su vida que habrá sido vista por alguien!

Mi sonrisa se apagó. Bruscamente, acudieron a mi memoria recuerdos odiosos: palabras de mi madre, un niño, una tarde en el jardín del colegio. Nos soltamos de la mano, enmudecimos. Daniel recobró su andar deprimido. De vuelta a casa, recalenté una triste cena que comimos en silencio. Esa noche por primera vez permanecí inmóvil y casi sin respirar en un rincón de la cama, las manos cruzadas sobre el pecho, con la angustia de sentirme desnuda. Al día siguiente recibía la visita de la señora Higgins.

Para alejarme del aposento donde el sueño hacía reinar un funesto abandono, me había levantado muy temprano y estaba preparando un pastel que mi niño me pedía desde hacía mucho. Daniel dormía aún. Oí llegar el ómnibus y un minuto después vibró el timbre de calle. La señora Higgins estaba ante mi puerta. Era una alemana, viuda, que se las arreglaba para vivir enseñando lenguas extranjeras y, de paso, se las daba de colega de mi marido. Muchos años antes me había enseñado alemán y francés; yo la consideraba como un recuerdo de infancia; aunque poco inclinada a conmoverme por ese género de recuerdos, la veía de tanto en tanto con placer. Por lo demás, esta señora Higgins era la prueba del egoísmo de la gente. A pesar de sus lecciones defectuosas e inútiles (era demasiado vieja para enseñar bien), en muchas

familias seguían empleándola para instruir y vigilar a los niños. Y todo porque, habiendo sabido en otra época "contar cuentos", recordaba a los mayores su niñez. Su especialidad había sido describir los vestidos de las princesas de sus cuentos de hadas, de modo que la figura de la señora Higgins se asociaba en el espíritu de las madres de familia con el lánguido despertar de las primeras ambiciones femeniles. Trataba con muchos halagos a esas señoras a quienes había ayudado a instruir, las llamaba "sus princesitas". A mí también me daba ese título, por más que yo había sido una de sus alumnas menos aristocráticas. El egoísmo de las familias era tanto más reprochable cuanto que, con el tiempo, la señora Higgins (ha muerto en la actualidad) no divertía ya a los niños, quienes se adaptaban con gran trabajo a los preciosismos novelescos de esa vieja que les imponían tiránicamente. Agregaré que la señora Higgins estaba lejos de ser buena: era tan sólo sentimental, murmuradora, ávida de emociones. Corría de casa en casa cuando alguien moría, para anunciar la nueva a todas sus antiguas alumnas que habían conocido al difunto. Prefería, desde luego, los muertos de buena familia que le daban ocasión de alternar con la mejor sociedad, pero a falta de algo mejor, lanzábase sobre la gente modesta. Ese día, gorda, con una lágrima en cada ojo celeste, entró en la cocina y me dijo, jadeando, que la señora Stone había muerto. Creyó proceder bien —comentó— viniendo en seguida a darme la noticia; la difunta era el único pariente que me quedaba con excepción de mi marido y de mi hijo.

Recordé la frase de Daniel y casi perdí el conocimiento. Después, volviendo en mí, pero con el alma angustiada, conseguí dominarme; trataba de buscar una respuesta que frustrara el placer de la señora Higgins.

—Se equivoca usted —le dije—, aún tengo primos lejanos. Es verdad que me son indiferentes, pero no más que la señora Stone.

Y sin pedirle detalles, como si la noticia no me interesara, pero con el corazón latiéndome a grandes golpes, continué mi tarea. Aunque decepcionada, la señora Higgins empezó su crónica plagándola de pormenores inútiles y siniestros gracias a los cuales se animó nuevamente, olvidó su decepción. Me tomaba las manos, con gran disgusto de mi parte; se interrumpía para que yo le rogara que continuase, sin advertir mi frío silencio.

Desde hacía algún tiempo la señora Stone no andaba bien de salud. La víspera, mientras iba al mercado, se descompuso y cayó. La levantaron y lle-

varon a su casa. Allí pareció reponerse. Pero esa noche la encontraron muerta en el suelo, junto a una plancha de su cocina, rodeada por toda la vajilla hecha añicos. Al oír este relato pensé que la señora Stone había faltado a su misión de apóstol del orden para exhalar el último suspiro; también pensé en el placer de la señora Higgins, en el admirable tema que le habría suministrado yo para sus historias si le hubiese hablado de nuestra visita, ignorada por todos, pocos minutos antes de que muriera la señora Stone. Me abstuve de aludir a ella. Por fin, cuando calló la señora Higgins:

—Qué quiere usted —le dije—. Es, sin duda, una muerte muy triste, pero no me impresiona mucho. En otra época, para contentar a mi madre, solía vistar de cuando en cuando a la señora Stone. En los últimos tiempos he dejado de verla y se ha convertido para mí en una extraña. Que descanse en paz.

Con estas secas palabras despedí a la decepcionada visitante. Yo quedé sola, cada vez más exasperada, con tal asco físico que suspendí mi tarea. Miré hacia el dormitorio de donde no llegaban señales de vida. Allí descansaba mi marido.

—¡Si estuviera muerto!— pensé con un ímpetu de odio y náuseas comparables a las que puede causar el vicio más abyecto.

Daniel se levantó a la hora del almuerzo.

—Acabo de ver a la señora Higgins —le dije fijando los ojos en el plato. Callé. Él no habló.

—Ha venido para anunciarme —agregué haciendo un esfuerzo, con la voz enronquecida— la muerte de la señora Stone.

Ninguno agregó nada.

Ese día y los días siguientes, Daniel cambió una vez más. Se mostraba afectuoso conmigo de manera tímida, casi medrosa. Me seguía por todas partes. Esas muestras de afecto me fastidiaban. Luego traté de persuadirme de que me había excitado sin motivo: "Decir de una vieja decrepita que la vemos por última vez —pensaba o, mejor, trataba de pensar— es una trivialidad. Yo hubiera podido decir lo mismo. No es difícil predecir la muerte de una persona de ochenta años, sobre todo cuando es desagradable. En realidad, estamos presintiendo lo que deseamos". Quería también convencerme de que lo sucedido en mi niñez me había predispuesto a ver por todas partes los

sucios rastros del don profético. En todo caso, no tuve valor para interrogar a Daniel, y nuestras relaciones atravesaron una fase de recelosa piedad.

Una noche, en seguida de acostarnos (yo me acostaba siempre la primera porque, después de los últimos acontecimientos, no podía soportar que me viera desnudarme), estaba a punto de apagar la luz cuando Daniel adquirió una expresión de perplejidad y de ansias.

—Tal vez —acabó por decir— hayas olvidado una cacerola sobre el fuego.

Contesté que no, estupefacta. Él insistió. En su insistencia había un matiz tan poco convincente, tan falso, que yo sentí —como sentimos cuando estamos desasosegados— que hablaba sin creer en lo que decía.

—Sí, sí —repetía Daniel—, oigo crepitar algo en la cocina.

Me levanté, fui hasta la cocina, encendí luz.

—No hay nada —dije.

De nuevo en la cama, me volví hacia Daniel, y entonces le vi una mirada de atonía que al principio me llenó de sospechas y luego me dejó sobrecogida.

Súbitamente, empezó a hablar, a describir la escena que veía y oía con una voz que no era la suya, una voz un poco estridente, sin modulaciones, como si estuviera delirando. El cuarto acababa de llenarse para él de un crepitar inmenso, seguido de un creciente resplandor que venía desde abajo y sobre el cual se alzaba inerte, como flota un corcho, una silueta que Daniel llamaba el demonio pero que no tenía apariencias de tal. Era, según la descripción que hacía con su voz monótona —pasivo acompañamiento al desarrollo de su visión—, un hombre bastante común, pálido, de rasgos casi devorados por el resplandor; el hombre, mientras flotaba en esa luz enceguedora, fijaba los ojos en su mano abierta. Cuando cesó la visión, Daniel calló como un disco que se para; luego, miró aturdido a su alrededor, hizo una mueca dolorosa y trató de poseerme. Quizá esto decidiera mi actitud.

La aversión, más aún, el horror que sentía por mi marido, ya no tenía remedio. Los años de dicha habían perdido toda significación. La idea de haber gozado de esa dicha sin saber, sin tener conciencia de lo que ocultaba, era un tormento. Recordaba cada instante de dulzura, cada transporte de los sentidos como un excedente de angustia. Se los reprochaba como otros tantos engaños. Quizá la piedad hubiese frenado esas reacciones extremas si el pensamiento de mi hijo, a quien sentía como amenazado de contagio, no me hubiera vuelto inflexible. Convencida de que todos corríamos peligro de in-

fectarnos, pensé que el único medio de preservar un individuo era mantenerlo en la ignorancia del riesgo, casi en una distracción forzada. Alejé a mi hijo, lo interné en un colegio. Después, viéndome adelgazar, sintiéndome cansada y nerviosa, empecé a temer por mí. Hablé con el médico y le dije que era necesario alejar también a Daniel. He sufrido mucho cuando mi marido marchó a la muerte, pero este dolor fué menos aplastante que la pesadilla de las últimas noches pasadas a su lado en la misma cama, aterrorizada por el miedo del contagio. Mientras Daniel se desvestía, yo permanecía inmóvil, mirando el techo, como tratando de aturdirme por la tensión de la fijeza. En todo caso la luz, con su crudo resplandor, me mantenía aislada, me torturaba menos que la oscuridad por la que rondaba una impresión de náusea latente y en la que oía el aliento de un cuerpo invisible que palpitaba de sentimientos y tal vez —¡oh asco!— de deseos. Pero Daniel no exigía ya nada de mí, me miraba con aire humillado. Antes de irse, me dió nuevas pruebas de su enfermedad. Recibí la visita de una de mis amigas, una tal señora Farthing, viuda, que vivía no lejos de nosotros. Durante la visita Daniel dormitaba en una silla, sin abrir la boca. Le sugerí que saliera, pero no me comprendió. En un momento dado, la señora Farthing, muy molesta, dejó de hablar y se fué. Me dirigí a Daniel —cosa que no me sucedía ya desde hacía bastante tiempo— y le reproché su actitud grosera.

—La señora Farthing es viuda por su propia voluntad —me contestó Daniel—. Recuérdalo: ha matado a su marido.

Una vez más quedé petrificada; una vez más habría de saber poco después que Daniel estaba en lo cierto.

El médico, si bien persistía en creer que Daniel no estaba enfermo, sino débil, quiso que entrara en una clínica discreta donde podría curarse sin que lo trataran de loco ni perder toda posibilidad de encontrar trabajo cuando se repusiera. Daniel partió dócilmente; no me abrazó: apenas me dió la mano; no quiso ver al pequeño: me dijo que lo besara en su nombre. Cuando lo sentí lejos, mi repugnancia se apaciguó; como nos ocurre con los muertos, temía haber sido demasiado dura; sentí remordimientos. “¿No soy acaso su mujer? —pensaba—. ¿No es acaso mi deber quererlo, aunque esté enfermo, aunque se haya vuelto perverso? ¿No me comprometí a ello cuando nos casamos?”

Los meses de continua rebelión durante los cuales no había verdadera-

mente comido ni descansado, como si tuviera a un enemigo a mis espaldas, me habían dejado débil y casi enferma también a mí. Cuando Daniel estaba en la casa, me prometí que, no bien se fuera, me repondría; el deseo de alejarlo se había convertido en un deseo frenético de salvar mi vida. Pero, Daniel lejos, no mejoré. La comida no me pasaba por la garganta, sentía estremecimientos, enflaquecía diariamente. Llamé varias veces al médico temiendo estar enferma de los pulmones. En vano el médico me examinaba: no me encontraba nada. Una mañana, al cabo de tres meses, me sentí tan fatigada que no pude levantarme; más que fatiga, tenía la impresión de ser algo inerte, de haberme convertido en un objeto. No lograba sentirme distinta de la cama y de las mantas. Tenía la impresión de no poder incorporarme, de que nunca lo había podido. Acostada, sin pensar en comer, me fui deslizado paulatinamente a un estado de soñolencia en que perdí el sentimiento de mi existencia individual y de los límites de mi persona. Fué como un desmayo durante el cual una parte de mí misma, pero ínfima y lejana, estuviera alerta y me observara atentamente, vibrando con una especie de rabiosa lucidez. Dulzón al principio, mi estado languideció hasta ser nauseoso. Los malos recuerdos de mi juventud y de mi matrimonio desfilaban por el espejo de mi espíritu embotado, y ascendía de mí un asco inmenso, impersonal; brotaba como un olor a inmundicias, ropa sucia, vajilla grasienta, alimentos podridos, que parecía revelar, al atravesar mi cuerpo, el olor íntimo, desmesurado del universo. Al mismo tiempo que aumentaba esta ola de asco, un a la manera de sueño empezó a sustituir a los recuerdos y, como arrastrado de lejos por un vertiginoso remolino, vi acercarse a un mendigo. Avanzaba, color de ceniza, como una ráfaga de viento sobre una llanura, y atraía, atizaba, concentraba en él todo mi calor vital. Poco a poco llegó a casa; lo vi golpear a la puerta, después llamar, después abrirla, mirar hacia dentro como pidiendo limosna, atravesar tímidamente el primer cuarto, asomar la cabeza por el dormitorio donde estaba acostada, y en ese instante supe que no era yo presa de un sueño: lo que veía era real.

Como no me vió, el mendigo retiró lentamente la cabeza y se fué. Entonces la parte de mí misma que había permanecido consciente, semejante a un centinela, comprendió que yo había visto al mendigo antes de que se mostrara, cuando estaba aún a cien metros de la casa; mi vista, liberada, se clarificó, abarcó el espacio. No era un sueño, aunque la visión innegable de

todo lo que sucedía a lo lejos estuviera presente en mil lugares a la vez como si se hubiera multiplicado. Me sentí de golpe atravesada por un rayo de luz y al mismo tiempo por la conciencia de que lo sabía todo, que podía posar mis ojos aquí o allá, en tal o cual lugar del mundo presente y del mundo futuro; y de ello estaba segura, con esa certidumbre elemental que tenemos cuando miramos. Comprendí, o mejor dicho una parte de mí misma comprendió, que yo también había entrado en un estado divino, pero a la vez se apoderaba de mí una creciente sensación de náusea, la impresión de un amontonamiento de cuerpos y alimentos maculados, de un cúmulo de groserías y de abyecciones morales como si, al volverme Dios, hubiera naufragado en el más vil de los estados serviles y me extendiera para dormir, grasienta, sudando y vestida de harapos, sobre un gran montón de basura. Permanecí algunos minutos en ese estado cierto y no obstante confuso, con el espíritu oscilando sobre mil conocimientos nuevos, sabiéndolo todo pero no registrando nada en particular. De pronto me pareció que mi atención se fijaba en un punto; me vi frente a la casa de la señora Farthing; entré; después de haber atravesado varios cuartos, llegué a una sala: allí pude ver a la señora Farthing, con aire afiebrado, escribiendo en un papel; leí la primera frase: "el 20 de julio de 1916 maté a mi marido".

Poco después, mi desvanecimiento se hizo más profundo y llegó a sumergir la parte de mí misma que se mantenía alerta. Pasó mucho tiempo, sin duda. Una voz me sacudió, vi de nuevo a la señora Farthing. Había venido a visitarme. Le pregunté, como bajo la influencia del delirio, si era cierto lo que había escrito; palideció y se fué. Murió pocos días después, y su testamento, que hizo llegar a mis manos, me probó la exactitud de mi visión.

Un nuevo pensamiento me hizo la vida más amarga: la certeza de estar infectada ya.

No quería que mi hijo viniera a casa y no me atrevía a visitarlo en el colegio. Ahora, que había hecho la experiencia de ello, sabía que por debajo de nosotros se extiende el cenegal de la omnisciencia, en donde el individuo desaparece al hundirse y ya es sólo uno con el universo. Luchamos por liberarnos, pero una fuerza nos tira hacia abajo y nos convertimos en abyectos videntes y profetas. Mientras pasaba los días recostada, a la defensiva, y las noches sin dormir por miedo de que abandonarme al sueño favoreciera el

peligroso hundimiento, una mañana, antes de almorzar, vi entrar a Daniel. Mi cólera venció al temor.

—¿Qué quieres? —le grité sin levantarme.

Daniel había engrosado, gracias al método a que debió someterse, pero sin recobrar su aspecto saludable; más aún: observándolo bien, notaba en su rostro algo tumefacto, malsano. No me engañaba: estaba peor que antes.

—Oh, nada —contestó—. No quiero incomodarte. ¿Está el niño en casa?

—No, no está en casa. Está en el colegio.

Mientras hablaba, me puse de pie y me retiré detrás de una mesa como buscando protección.

—No necesitas defenderte —dijo Daniel tristemente—. Estoy aquí de paso. Dormiré en la sala, sobre el diván, y por pocos días. Dicen que estoy curado.

—Me alegro —contesté.

Daniel vivió en la casa sin acercárseme nunca. Yo comía antes que él y luego buscaba refugio en mi cuarto. Al tercer día me llamó. Oír su llamado me cortó el aliento.

—Te ruego que me oigas un instante —me dijo manteniéndose a distancia.

Al ver con qué aprensión seguía yo sus movimientos, fué el primero en sentarse junto a una mesa. Yo tomé la silla opuesta.

—Debo volver a trabajar porque ya no me quedan economías —prosiguió—. He encontrado un empleo en Londres, en una agencia de viajes, y parto dentro de pocos minutos. Te mandaré lo necesario para que vivas, tú y el pequeño.

Asentí con la cabeza.

—¿Te contraría —agregó después de un instante— que me vaya de esta manera?

Le contesté francamente que no.

—¿Tampoco te contraría que se hayan producido ciertas cosas que nos impidan querernos como antes?

Mientras Daniel hablaba, yo sentía ganas de empujarlo hacia atrás. Lo interrumpí:

—Escucha, Daniel: nosotras, las mujeres, no nos arrepentimos. Cuando nos apartamos de un hombre, evitamos hasta pensar que pudiéramos sentir de otra manera...

—Y no crees tú que algún día, aunque sea lejano, yo podré...

—No, es imposible, y bien lo sabes.

—Entonces, ¿no podrás reunirte conmigo de acá a cinco, a diez años?

—Por favor, Daniel, dejemos de lado esta discusión.

—Muy bien —respondió.

Y se fué de la casa.

Nos escribimos estrictamente para comunicarnos las noticias indispensables. Una de sus cartas me informó que había sido enviado de Londres a Liverpool por la misma agencia.

Pero yo no tenía un momento de respiro, como si Daniel estuviera siempre frente a mí. Todo lo que tocaba me producía repugnancia, vivía bajo el signo constante del asco. Aun sin verlo le guardaba rencor, como si continuara sometida a su tiranía.

Dos años después, la señora Higgins me despertó una mañana. Estaba consternada y me puso un diario en las manos. Daniel había matado de un tiro a uno de sus jefes mientras gritaba: "¡El demonio, el demonio!" Leí la noticia y quedé inerte. La crisis de que he hablado no se había repetido, pero me había dejado tan abatida, tan doblegada, que no podía ya sentir emoción alguna. Ni siquiera miré a la señora Higgins; después de uno o dos minutos empecé a levantarme y a vestirme como si estuviera sola. Preparé una valija y partí en seguida para Liverpool. Me consideraba en el deber de hacer algo por salvar a mi marido: me conformé a ese deber, pero sin más impulso vital que una máquina.

Esa tarde, mi llegada a Liverpool fué horrible. Con la esperanza de que el movimiento me reanimara, caminé hasta la casa en que había vivido Daniel, haciendo preguntas para orientarme a los agentes y transeúntes. A través de las calles donde viven los ricos, calles orgullosas, con casas de fachadas casi enteramente recubiertas por un revoque negro embadurnado de largos rastros amarillos por el capricho de las intemperies, fuí conducida al puerto. A cada cien metros, las calles se hacían más monótonas, más despojadas de ornamentación; las casas pasaban del negro al violáceo; la soledad altanera de los barrios de hermosa arquitectura era reemplazada por un hormigueo de mujeres y niños desnutridos. Me hundí en el pálido abismo donde se había sumergido Daniel.

Buscaba un poco de alivio del lado del mar; pero no podía llegar al

mar; era un mar invisible, oculto por un muro interminable como se oculta una víscera.

Tampoco los rostros que me salían al paso eran rostros de marinos, salvo en que tenían aspecto de mestizos y evocaban la mezcla de razas.

Anduve por una docena de calles que amparan una miseria fría, incolora, pasiva, encerrada en casas de ladrillos lívidos y lucientes, en piezas desnudas, de una suciedad sin olor; una miseria que no buscaba alivio ni variante, convencida de ser un crimen y resignada a purgar su pena. Y de esas calles populosas y melancólicas me llegaba a mí también la dolorosa certidumbre de que la desgracia es un crimen, de que estaba yo perdida y mi causa fallada sin apelación.

La casa de pensión donde vivió Daniel, obligado a compartir con nosotros su módico sueldo, era de las menos miserables y pertenecía a un empleado. Llamé a la puerta. Vino a abrirme la propietaria, una mujer alta y robusta, de mejillas sonrosadas, sin afeites, sin polvos. Tan sólo la expresión de sus ojos y también algo indefinible revelaba en ella la cuarentena; su tez era fresca como la de una jovencita; le dije a lo que venía; debía yo de estar temblorosa, agobiada y a la vez endurecida por mis infortunios, por mi caminata a través de ese barrio deprimente; me sentía pequeña, flaca, hecha de nada, algo así como un perrillo enfermo de rabia.

La mujer me miró un instante; después, cediendo a su buena y acogedora naturaleza, me abrazó afectuosamente. Me senté y sollocé más de una hora, sin que la mujer intentara hacerme hablar o consolarme. Pero logró reanimarme un poco la frescura de su tez y ese olor a cordialidad, casi a lactancia, que emanaba de su cuerpo. Entonces me dijo que, según la opinión de todos, Daniel no era responsable del crimen. Desde hacía algún tiempo estaba desequilibrado. Todos en la casa lo habían advertido.

Me contó que una vez habían oído un tiro en el cuarto de Daniel. Daniel les explicó que, al hacer un mal movimiento, se le había descargado el revólver. Pero ella no lo creyó, tanto más cuanto que, al despertar sobresaltada por la detonación, le había oído gritar distintamente: "Demonio". Me llevó al cuarto que ocupaba Daniel y me mostró la marca de la bala en la pared, junto a la ventana. Este relato y otras circunstancias menos importantes, que probaban la locura de Daniel, me comunicaron una fiebre nueva. Decidí recoger testimonios y hacer una encuesta suplementaria, cuyos re-

sultados habría de comunicar al doctor Leane, que había asumido la defensa del acusado. Pasaba horas de horas en casa de Madge —así se llamaba la propietaria— interrogando a todas las personas que conocieron a Daniel y que ella iba a buscar en la vecindad. Recogí un buen número de testimonios favorables. Mientras duró la encuesta, viví como entorpecida en mi fuero interno, al mismo tiempo que exteriormente impulsada por una constante sobrexcitación. El sentimiento de condena que surgía de esas casas violáceas y de esas gentes miserables, parecía envolverme como un vapor. La amistad de Madge me fué de gran ayuda. Acogía mis relatos del pasado de la mejor manera, es decir, se conmovía sinceramente por ellos, pero sin asombrarse jamás, ni siquiera cuando yo aludía a detalles excepcionales y oscuros. Decía “naturalmente”, como si hubiera oído hablar en la vecindad de casos semejantes al mío; y yo, confiándome a ella, tuve de nuevo la confirmación de que mis trances, por los que temblaba de sólo pensar, eran fenómenos normales, casi frecuentes. Ser amiga de Madge, almorzar algunas veces con su marido y sus niños (los tres eran hermosos), acabó por apaciguarme un poco. Cuando Madge me creyó completamente tranquila, me preguntó, abrazándome, si no consentiría en visitar al infeliz que estaba en la cárcel. Ante una súplica tan caritativa, no pude negarme e hice advertir a Daniel; pero Daniel contestó que prefería no verme.

Su rechazo me sorprendió más de lo que hubiera pensado; en esos días empezó el proceso. La defensa del abogado y mis esfuerzos no sirvieron para nada. Daniel fué declarado culpable. Los médicos legistas negaron que estuviese afectado por una enfermedad mental; el juez lo condenó a muerte. El terror físico de la muerte de mi marido empezó a hechizarme como si yo misma estuviera condenada a la horca y ese terror se convertía a veces en punzadas agudas y espasmódicas como los dolores del parto. La pesadilla comenzaba con los recuerdos de mi niñez (las espantosas mujeres que conocí y las prácticas de mi madre) en un *crescendo* de sufrimientos y náuseas, como si tocaran dentro de mí una música fúnebre que no lograra yo concertar; de los recuerdos de mi niñez pasaba a los de mi matrimonio, a mi falsa dicha de los primeros tiempos y, por último, a visiones más vagas como la del mendigo que entraba en mi casa. Al mismo tiempo aumentaba el dolor físico, la sensación de una herida profunda en las entrañas, hasta que al fin,

con una violenta conmoción que me arrancaba la vida, lanzaba un grito de angustia y perdía el conocimiento.

Traté de apartar esas pavorosas impresiones ayudando al doctor Leane que solicitaba el indulto de Daniel, pero sus tentativas resultaron infructuosas y breves. Cuando su fin estuvo próximo, Daniel pidió verme. Entré en la celda; temblaba de pensar que lo encontraría trastornado: estaba tranquilo. La depresión había causado en él un estado de languidez semejante al que precede la muerte ordinaria; había atenuado toda reacción de los sentidos.

Me recibió casi afectuosamente, me habló del niño y me estrechó largamente la mano. Al terminar la entrevista, se despidió de mí con una sonrisa tímida que lo hizo revivir en mi memoria con el rostro de cuando era joven y sano.

Salí desgarrada porque no había encontrado a un ser deforme, como tal vez lo hubiese preferido, sino a un hombre en quien florecía de nuevo la dulzura de nuestro noviazgo.

La ejecución debía llevarse a cabo al día siguiente, a las nueve. Yo quería permanecer en Liverpool. Madge se opuso a ello y me obligó a partir. Me acompañó a título de enfermera, no creyéndome dueña de mis actos. Pasamos el día en el tren. Al final de la tarde fui llevada a esta casa, que había estado largo tiempo cerrada y no me daba ya la impresión de ser mía. Casi embrutecida por un dolor quemante que me nublaba la vista, no sentía más que el ciego deseo de acostarme.

Desde ese instante hasta el día siguiente, no me acuerdo de nada. Todo lo que cuento proviene de los relatos de Madge y también de una percepción confusa, parecida a la que aporta un eco, que confirma sus relatos.

Madge pasó la noche recostada junto a mí en el lecho conyugal, sin divertirse, y acudiendo en mi ayuda cada vez que yo era presa de un acceso, porque tuve frecuentes accesos de delirio como si estuviera bajo la influencia de una droga venenosa. La excelente mujer me confesó que había pasado horas sosteniéndome en la cama y, en los intervalos en que yo estaba más tranquila, humedeciéndome la frente. Las mujeres de servicio, mi madre, Daniel, todos se habían agrupado en un sentimiento de horror que era el horror a la muerte y cuya malignidad sentía estragarme como si estuviera en los últimos momentos. Según me contaron, no hacía sino gritar como loca.

diciendo que de un instante a otro vendrían a buscarme. Al alba, según me dijo Madge, me adormecí; a la mañana siguiente, cuando desperté, había recobrado la memoria.

Miré el reloj que hacía tic-tac sobre la mesa de luz: eran las nueve y media. La ejecución había ocurrido. Reflexioné unos segundos y no sentí rastros de dolor ni de espanto. Quedé perpleja como quien, al salir de una fiebre intensa, ve que ha desaparecido de su cuerpo una herida mortal. La piedad hacia Daniel que debía sentir en los días siguientes, que siento todavía hoy, estaba como en suspenso para favorecer un bienestar lleno de estupor.

Me volví hacia Madge y le dije en voz alta: "Ya está". Pero Madge dormía.

La ventana estaba abierta y el cuarto lleno de luz. Me asomé en camión, con el espíritu aún nublado y las piernas flojas por el delirio. Repetí: "Ya está", y al mismo tiempo miraba el prado, las sombras nuevas y movedizas de los árboles, y no me parecía despertar del sueño de una noche sino de una vida entera. El paisaje que miraba desde la ventana penetraba lentamente en mí, me asimilaba a su pureza. Me senté; sin pensar en vestirme, me puse a contemplarlo. Sentía esa lánguida paz que nos embriaga cuando contemplamos de jóvenes un paisaje y a la emoción que suscita en nosotros la naturaleza se mezcla la esperanza de un porvenir feliz. Entonces desperté a Madge, porque quería abrazarla. Al abrazarla, lloraba con inmenso alivio.

(Traducción de Enrique Pezzoni)

GUIDO PIOVENE

EL CADÁVER DEL VERANO

Esa tarde
también los chicos pobres
pasaron hacia el río
para rendir a las sucias aguas
su culto de intensos animales,
esa tarde
también tiñeron el aire
los insultos que como grandes armas
ya no demasiado extrañas
alegremente manejaban,
pero algo roto, algo muerto,
había en el pecho de esa tarde,
y cuando cayó después
aquella lluvia mansa y fría
vi rodar ante mí
el cadáver del verano,
hinchado, boracho de luz y coitos,
cerveza, partos y ruidos,
con su gloria como un traje
para siempre manchado,
el cadáver del verano:
y en una de sus enormes manos
llevaba pelos míos, fiebres,
alcoholes de mi cuerpo joven,
queridos y remotos harapos de mi alma
y otras cosas arrancadas por azar
que los dos habíamos olvidado.

EL PRISIONERO

Me entiendo más cuando llueve,
separado de pronto
de lo que acaso me despierta
un ardor tan denso como el tiempo,
de esas cosas a veces oscuras
en las que supe encontrar lo mío,
me entiendo
entonces, cuando considero
algunas pruebas simples
pero, la verdad, amargas,
los zapatos rígidos
como ahogados,
las manos inútiles, caídas,
el rodar de una música vencida
que dice todo lo que pasa,
y me pregunto
qué madera es la mía,
joven príncipe tullido,
me entiendo,
mientras la lluvia esta tarde
fabrica sin cesar mi cárcel,
entiendo esto, la vida,
como un pájaro sin fin
que alguien interrumpe,
mientras veo caer la lluvia,
orina de dioses indiferentes
que va lentamente lapidando
al mundo en el mundo,
a cada hombre en sí,
en su asiduo, desnudo,
infierno.

H. A. MURENA

P O E M A

Solo aquí, sin testigo
hincado en la dorada luz
como felino,
atento a ojos de raposa
miré la dueña honda iniquidad.

Ruecas lloran a bien
y rosa a su rocío, y caracol adentro
como una artera llama enhila río.

Pasó tu fiel, de corazón, de buitre,
de los vivos infantes que se nutren
oscuramente; baja romería
quiso estibar tu verso.

No oteó los rastrojos
y su onza feliz echó en los valles
a ver cómo las horas se acurrucan
bajo menudo cieno.

Trepida fruto similar
a tu sombría raza,
sobre la hierba tuvo la paloma,
araba ya las horas dulce viento:
si no ensañó la palidez su vida
manido pajarillo
entre fieras le canta.

La movida paciencia de los bosques
y tanto que lo labra
que mendigo y medroso le sepulta

con grave pensamiento,
y tú quieres velar nuevas hogueras,
flechas que aren tu sueño
de aljaba divinal.

A ti zaherido, libre
una estrella de voz que reconoce,
mira, amarás el vientre
que te acoge como alba de las horas.

A ti lo restregaban,
en la noche su grito malicioso
donde los vegetales se fatigan
y fabrican su hedor, razón de sierpe,
espirales que muelen
su pan de santidad.

Rumor de los navíos destramados
y los huesos informes,
sin suerte más cercana que la nube
vieja salva le dan músicos soles
caen allí, lejanos,
entre los que se oxidan y levantan.

Y el paso de rabeles acallados
y can que los vigila, prisioneros
llamando crudamente,
aquellas iras, láminas, coronas
talladas por el frío
así tu paladar juntando palmos
de aliento, de palabra,
de sorbos para alzar esta cerviz.

Desde chozas que no raen la tempora
son guaridas de ti, manifestado
entre las huestes míticas de tiempo.

Entre siglos, espacio
no más jinete que este mimo
usurpa altas sillas, amarillentos mazos
y pasito también a largas noches
desventurado mágico de albores.

Y con este sabor no hay quien llame,
quien estime la faz de mujer,
quien tome a pecho sus altores de muerte:
así le ha visitado el blanco lecho
tres maneras del hombre que se repliega y calla
y dormita su hueste
y saca sus enseres y sus hayas.

Quiere achacar la sombra como tú
astado por las rocas
triste, llamando diestro
por la lluvia, por lo que crece a medias
no es más que tu rencor,
ni son sus olas largas,
ni sus cabellos grieta de solar.

Le conoce el navío que legaron,
ataviado lo amparan como río,
podía sucumbir en varia tempestad,
sumirse en fiebre,
pero es así, contra corva coyunda
que giran los corceles
y no ensalman su torre.

Reino que el corazón erige
piedra a piedra,
soledad que recrea los paños pasajeros
y aquella dama altiva
pone la boca donde el pecho sume.

A ti, en ti, habitador de reino,
señor y cauda de majadas,
pastor y yelmo de mareas,
al nacimiento oscuro donde habitas,
a tus silbos que saben mis fuertes raederas,
a todo afán y duendes de tu boca,
a ejércitos que iran el juicio de los altos,
a los zumos vejados,
a la llama,
a sombra de reposo,
a nutridas mareas.

A cuanto cruza esta maraña
y eleva los plumajes que nos ciegan
sin fin, huraños, aún sin ti,
desabridos de ti,
oye mi voz,
duelo de lobos que te guardan
y a ti llevan su agror.

Para esta sierpe más terrible
haya un rosal donde la forma aspire,
haya una alta copa
y allí nuestras moradas sean idas.

Ande de aquí, donde la zarza brilla
rescoldo de mujer no te lastime:
escucha este manar,
no quiebres los vagidos
ni los viejos arreos humanales.

Bajemos juntos a beber
oh, luce mariposa y un amor
para este reino silencioso,
cruza mis manos con tu paz

y la funesta zona de mí mueva tus linos,
ahija los que tuercen los rayos de la sombra,
yergue su corazón en atalaya,
arde sonoros vástagos de cítara
si retaceamos hablas
que diste al hombre antaño,
a su alfanje tan puro.

EDUARDO LOZANO

FIGURAS DEL AMOR

DE LA TIERRA Y DEL CIELO

Enamorada del azul del cielo
sueña alcanzar la tierra su hermosura.
Pero la tierra es tierra y es oscura
y siempre sigue encadenada al suelo.

Compadecido del terrestre anhelo
se duele el cielo de su propia altura.
Pero es cielo y no puede y ya inaugura
luces más altas que le dan más duelo.

Tierra y cielo, confín, aire extraviado,
aire y delirio extremo de los polos,
así este amor, así su desconsuelo.

Cada cual en el suyo y por su lado
los dos andamos cada vez más solos:
como la tierra yo, tú como el cielo.

SONETO DE TU NOMBRE

Digo María Nélide y en cuanto
toma la voz tu nombre y lo aprisiona
tanto la voz se enciende y se apasiona
que sin nombrarte aún se vuelve canto

Y va la voz, se va de mi persona,
y busca el aire y entra en su quebranto.
Y el aire gana y se ilumina tanto
que todo lo que toca perfecciona.

Pero el aire me cerca y nuevamente,
por el aire subida, más subida,
la voz te nombre y más se me levanta.

La voz, el aire, todo de repente.
Y todo a Dios, conmigo y con la vida,
desde tu nombre y desde mi garganta.

SI DE SABER QUE SABES...

Si de saber que sabes se me llena
el corazón de luz y de alegría
imagínate, amor, lo que sería
si te supiera mía en vez de ajena.

Si de pensar que piensas se me ordena
la mirada en la noche y en el día
presume, amor, lo que se ordenaría
si te pensara sin pensarte ajena.

Si sintiendo que no me pertenece
tu vida, siento que desaparece
todo anhelar de tiempo y lejanía,

si la sintiera mía y te tuviera,
deduce, amor, qué hermosa primavera,
qué eternidad me condecoraría.

JORGE VOCOS LESCANO

REFLEXIONES SOBRE LOS JALONES HUMANOS

LAS GRANDES ETAPAS

La clásica división cuadripartita en edades: antigua, media, moderna y contemporánea, fijada por historiadores europeos, en vista de la historia europea, se ha mostrado, por eso, inadecuada e insuficiente cuando se pretendió encuadrar los sucesos humanos en los marcos de una historia universal del hombre.

En efecto: el aumento constante de los conocimientos etnográficos, prehistóricos e históricos de los pueblos que influyeron directamente en la formación del hombre occidental, así como de aquellos cuya influencia sobre este dominador tipo humano ha sido escasa o nula, ha puesto claramente de relieve el carácter artificial y convencional de aquella división.

Ya no se tiene hoy de la antigüedad esa imagen escolar estereotipada en la triada Oriente, Grecia y Roma, verdaderos compartimientos estancos que aparentan una inexistente sucesión unifilar en el tiempo, pues a la manera de analizar el universo histórico a través de la variación del tiempo en una cultura determinada, mediante lo que podríamos llamar "líneas espaciales", se prefiere actualmente el análisis por "cortes temporales", mediante los sincronismos de los sucesos que simultáneamente ocurren en culturas distintas, conexas o no. Tanto o más interesantes que las historias particulares de China, India, Grecia, Roma, etc., se muestran hoy las confrontaciones de los sucesos ocurridos en esas grandes culturas en una misma época. Por ejemplo: siglo III a. C.: China unifica el Imperio y construye la Gran Muralla; en la India se difunde el budismo bajo el rey Asoka; florece Alejandría en el mundo griego; Roma lucha contra Cartago; etc.

Por otra parte se hace cada vez más evidente la importancia, ya en sí, ya para Occidente, de esa extraordinaria variedad de culturas que comúnmente se involucran en el "Oriente": china, hindú, irania, sumeria, babilonia, asiria, egipcia, hebrea, fenicia..., para no citar sino las más conocidas, algunas

de las cuales florecieron durante un lapso mayor que el vivido ya por nuestra cultura occidental, contando ésta a partir de los poemas homéricos. La inclusión de todas esas culturas bajo un rubro común, de relativo valor geográfico, es de un sentido histórico discutible. Baste pensar que comprende culturas tan distintas y distantes como la cultura china, lejana y primitiva, que sin ser tan milenaria ni tan prodigiosa como quiere la leyenda, ostenta ya una tradición escrita de más de 15 siglos cuando su existencia empieza a vislumbrarse en Occidente a comienzos de la era cristiana; y la cultura egipcia, extraña e impenetrable, y vieja decrepita de 40 siglos cuando aparece ante el mundo griego, hundida en las arenas del desierto, como las garras de su esfinge.

No menos convencional es la "Edad Media", con el agravante de que han incidido sobre ella juicios de valor que la han teñido de colores sombríos. Felizmente ya no son pocos los historiadores que, al aludir a la muletilla de la "edad de las tinieblas" con que solía o suele adobarse la mención de ese período, agreguen entre irónicos y burlones que tales tinieblas no son sino las de nuestra ignorancia a su respecto. Ya no tiene hoy vigencia la primigenia concepción renacentista que convertía esa "edad" en un oscuro intermedio entre dos períodos luminosos, algo así como un valle sombrío y un poco sórdido enclavado entre las brillantes y elevadas laderas de la Antigüedad y del Renacimiento; ya se advierte que la Edad Media no presenta más claroscuros ni más altibajos que otro cualquiera de los demás períodos del acontecer humano. Ni es válido ese juicio despectivo para la edad media cristiana occidental, pues si en ella hubo etapas de relativo estancamiento cultural, hubo otras, en cambio, que pueden contarse entre las más brillantes de la historia europea. Ahí está el siglo XIII con la fundación de universidades, con la construcción de catedrales y con figuras excelsas como Bacon, el franciscano, Alfonso el Sabio, Santo Tomás, Marco Polo, Dante y otras, quizá menos conocidas, como Alberto el Grande, Raimundo Lulio y aquel Pedro, el peregrino, a quien Bacon llamó "maestro del experimento" y de quien dijo que "veía a plena luz del día aquello que los demás veían con esfuerzo, oscura y difícilmente, como murciélagos en el crepúsculo..." Mas cuando se encara el período medieval como un período de la historia del hombre, y no meramente del hombre europeo, sus pretendidas "tinieblas" se desvanecen totalmente, pues a los aportes culturales de Occidente han de agregarse los de Bizancio, de

Persia, de China, de la India, del mundo islámico con su breve y brillante relámpago cultural que se extendió desde el Pamir hasta los Pirineos, de la flúida y perenne corriente hebrea que alimentó a Oriente y a Occidente, y hasta de nuestra América, que en este período vió un refloreCIMIENTO de la cultura maya y la organización del imperio de los Incas.

También los caracteres de la "edad moderna" han sido fijados en vista de los acontecimientos del mundo europeo, o mejor, del mundo europeo occidental, y poco o nada dicen para el mundo oriental o el americano. Es claro, por ejemplo, que en América española, los "tiempos modernos" llegaron con sumo atraso y que para ella el siglo XVIII no es precisamente un siglo iluminista.

Y nada agregamos respecto de esa paradójica "edad contemporánea", cuya pretensión de cerrar las edades humanas se torna totalmente inocua ante la vaguedad de su expresión, pues, ¿qué edad no es contemporánea?

Otro factor que contribuye a destacar el carácter arbitrario y convencional de las etapas humanas caracterizadas por las habituales "edades" históricas, es la imprecisión y artificialidad de los hitos que las separan, constituídos en general por vagos períodos de transición en los que se fijan, como puntos de referencia, ciertos sucesos más o menos arbitrarios.

La muerte de la Antigüedad y el nacimiento de la Edad Media suele fijarse en la división del Imperio romano. Dejando de lado la circunstancia de que el Imperio que se divide en 476 no es ni remotamente el Imperio surgido medio milenio antes, el acontecimiento en sí, de relativa importancia política, es de escaso valor cultural, tanto desde el punto de vista religioso como en sus aspectos científico y artístico. Para el destino del pensamiento occidental ha sido, por ejemplo, de mayores consecuencias el acontecimiento, algo posterior, de la clausura de la Academia de Atenas ordenada por Justiniano en 529; acontecimiento que destierra el saber griego a las regiones orientales, en las que sobrevive y se difunde, para luego regresar a Occidente ataviado con caftán y turbantes árabes.

También es de importancia relativa el acontecimiento con que suele separarse la Edad Media de la Moderna: por importante que sea desde el punto de vista militar y político, la caída de Constantinopla no constituye un acontecimiento fundamental en la historia del hombre. En verdad, el brillo

de la antigua Bizancio había declinado definitivamente después de la conquista y saqueo de Constantinopla por los cruzados a principios del siglo XIII; por otra parte se ha exagerado la importancia de la consecuencia cultural que habría tenido la conquista de los turcos de 1453, al obligar a la antigua cultura griega, en su forma bizantina, a buscar refugio en Occidente y facilitar así el contacto de éste con aquélla. En efecto, el saber griego, filosofía, astronomía, matemática y medicina, ya estaba en posesión de la Cristianidad, desde varios siglos antes, a través de las traducciones árabes y hebreas; por su lado, hacía ya tiempo que los "humanistas" habían lanzado sus nostálgicas miradas hacia la antigüedad, "redescubriéndola" a través de nacientes estudios literarios, arqueológicos y filológicos; mientras que, por su parte, la influencia bizantina del "antiguo estilo griego", como dirá Vasari, sobre la pintura italiana remonta a los siglos XIII y XIV. Es probable que el descubrimiento de América, que amplió en todos los sentidos el horizonte humano, sea en esta época un acontecimiento más importante. Aunque mucho podría decirse respecto de este "acto fallido" de Colón: los descubrimientos de los escandinavos de comienzos del milenio; los lentos y temerosos intentos de lanzarse hacia el mar abierto por el Atlántico; los viajes de los portugueses anteriores al de Colón...

En cierto sentido, el desarrollo historiográfico se ha mostrado análogo al proceso seguido por el conocimiento del mundo estelar. Al principio (¿no habría que utilizar aquí la socorrida imagen "en la noche de los tiempos"?) el hombre agrupó las estrellas visibles en constelaciones a las que asignó formas y nombres fantásticos hasta que, constituida ya la astronomía, confeccionó los primeros catálogos. (Así Ptolomeo, en el siglo II, agrupa un millar de estrellas en unas cincuenta constelaciones.) Pero en los tiempos modernos, a medida que los medios de observación, cada vez más eficaces, ensanchan el cielo en amplitud y profundidad, el número de estrellas conocidas aumenta desmesuradamente, y los nombres propios con que antes se las bautizaba debían ceder el paso: primero a las letras del alfabeto griego, luego a las del latino, y finalmente a la interminable sucesión de los números.... No obstante, el antiguo sistema de agrupar las estrellas en constelaciones se ha mantenido, pero hoy tales agrupaciones no tienen otra misión que la de facilitar la clasificación de las estrellas cuyo número, ya exorbitante, aumenta constan-

temente con el creciente perfeccionamiento de los medios técnicos de observación. Los mapas actuales de las estrellas muestran claramente la limitación de tal misión, pues en ellos los contornos de las constelaciones se dibujan con perfiles cada vez más borrosos, mientras que las estrellas mismas se destacan en primer plano.

De manera semejante pueden imaginarse las edades históricas como ciertas "constelaciones" de sucesos, agrupados de acuerdo con un determinado criterio espacial y temporal. Pero de igual manera que las antiguas constelaciones caldeas y griegas, esas "constelaciones históricas" han resultado, a la postre, inadecuadas e ineficaces para encerrar el número de los sucesos del mundo histórico que, también él, aumenta desmesuradamente con el progreso de los recursos historiográficos.

La analogía no puede llevarse más lejos. La agrupación de las estrellas en constelaciones ha obedecido y obedece a razones extrínsecas: en la antigüedad, a la fantasía e imaginación humanas, hoy, a razones de comodidad; mientras que toda agrupación de sucesos humanos en "constelaciones históricas", es decir en "culturas", obedece a razones intrínsecas surgidas del dinamismo propio de las actividades del hombre. Pero lo indudable es que, en el estado actual de la investigación histórica, el análisis de las culturas conocidas y de sus etapas rebasa en mucho a la clásica división de la historia en "edades".

Como las culturas no se distinguen y caracterizan solamente por sus coordenadas, es decir por el lugar y la época en que se han desarrollado, sino sobre todo por el conjunto de creaciones, innovaciones y valoraciones que le son propias, será entonces en el seno de este conjunto donde han de buscarse, y quizás encontrarse, los grandes acontecimientos que han jalonado la marcha de la humanidad.

INVENTOS Y DESCUBRIMIENTOS

Las creaciones y valoraciones que caracterizan a una determinada cultura se reflejan en sus inventos y descubrimientos, en los que se encontrarán no sólo los elementos específicos de cada cultura, sino también aquellos que, por su valor e influencia perdurables en la propia cultura y en las ajenas, podrán calificarse de jalones humanos.

En esa búsqueda se plantea, empero, una cuestión previa nada fácil: ¿en qué se distingue un invento de un descubrimiento? Como ocurre con la mayoría de los conceptos generales relativos a las actividades humanas, también en este caso la riqueza y variedad de esas actividades se traduce en cierta vaguedad e imprecisión en los conceptos.

Mientras que nadie pondría en duda la claridad y precisión de un enunciado como éste: "El descubrimiento de América fué facilitado por algunos inventos que perfeccionaron el arte de navegar, arte que a su vez constituye uno de los inventos humanos más antiguos", o quizá como este otro: "Volta inventó la pila eléctrica, con la que descubrió la electricidad dinámica", la cuestión empieza a tornarse dudosa al preguntarnos, por ejemplo, si la urea sintetizada en los laboratorios es un invento o un descubrimiento; o si las nuevas variedades de plantas o de animales que se obtienen mediante los recursos de la genética se inventan o se descubren; para entrar francamente en el terreno de la problemática si tales preguntas se refieren a los números, a los conceptos o a los valores.

Si, como insinuamos, el origen de tales dificultades reside en el carácter humano de las actividades que denominamos invención o descubrimiento, será en el campo de la cultura, individual o colectiva, donde deberán buscarse las posibles notas que distingan ambas actividades.

Cada grupo social y cada individuo conciben el mundo y el quehacer con el mundo como una amalgama entre algo permanente e independiente del hombre y de sus manifestaciones, y algo variable sujeto a las contingencias humanas. Las características de tales amalgamas constituyen las notas que distinguen las diferentes cosmovisiones colectivas e individuales.

Cuando surge, como resultado del quehacer del hombre con las cosas, un nuevo elemento, éste poseerá, en medida y dosis variables, ingredientes de lo permanente (lo "objetivo") y de lo variable (lo "subjetivo"). Si en tal composición priva o sobresale lo objetivo, y por tanto el nuevo elemento, al hacer pie en la roca firme de los "objetos", aquél parece surgir como "terra incognita": se habla, entonces, de un descubrimiento; en cambio, si el nuevo elemento, más que fincar en la zona objetiva, parece sobrenadar por encima de los objetos mismos y en él se adelantan aquellos recursos variables y auxiliares que el hombre usa y maneja en su actividad, se habla de un invento.

Para un grupo o un individuo, el significado de los términos "inventos y descubrimientos" depende entonces de la concepción que posea de lo objetivo y de lo subjetivo, concepción que a su vez depende de la atmósfera cultural que cobija al grupo o al individuo. Este hecho explica la imprecisión que padecen estos términos y caracteriza algunas de sus notas.

Así, en la mayoría de los inventos, los elementos que intervienen sólo mantienen con los entes objetivos la débil conexión que les proporciona ciertas relaciones entre ellos, relaciones que son fácilmente transferibles de una cultura a otra; de ahí que los inventos mismos, o por lo menos su principio básico, también se tornan transferibles aunque en esta transferencia puedan variar su valoración y aplicación, a veces fundamentalmente. Inventos como el proceso para utilizar la fuerza expansiva de los gases o como la pólvora, han sido valorados y aplicados de manera muy diferente por sus inventores y por aquellos que los adoptaron posteriormente.

En cambio, ciertos descubrimientos, piénsese por ejemplo en los mitos y en los dioses, son intransferibles, mostrando su plena validez objetiva en una concepción del mundo, mientras que en otras dejan simplemente de ser. En otros casos, un mismo objeto, descubierto en culturas diferentes, posee notas características distintas e intransferibles de una a otra. Tal cosa ocurre, por ejemplo, con los objetos naturales, especialmente los terrestres, de cuya permanencia y "objetividad" sólo puede dudarse en una concepción francamente animista o en el terreno puramente teórico de la metafísica; no obstante lo cual sus notas objetivas varían, a veces profundamente, de una concepción cultural a otra.

La investigación científica ofrece ejemplos interesantes de la variación que cada clima cultural hace sufrir al significado de los términos inventos y descubrimientos.

El descubrimiento de nuevas estrellas es actualmente un fenómeno frecuente y ordinario, pero hace algo más de tres siglos, cuando Galileo anunció sus descubrimientos celestes con el anteojo, muchos espíritus, cobijados aún bajo la concepción astronómica de Aristóteles, calificaron esos descubrimientos de "inventos" producidos por el nuevo instrumento óptico.

La matemática ofrece un ejemplo de otro tipo. Por su índole especial, esta rama científica constituye una curiosa amalgama de métodos y de objetos que se tornan difícil de desentrañar si en ella privan los caracteres objetivos per-

manentes, o los recursos auxiliares variables que el hombre pone en juego en el quehacer matemático. Tal dificultad en fijar la verdadera naturaleza de la creación matemática se traduce en el hecho, de observación frecuente, de que entre los matemáticos mismos hay quien califica a la propia tarea de invención, y quien la califica de descubrimiento.

También las ciencias físicas proporcionan un ejemplo sugestivo a este respecto. Cuando, hasta principios de este siglo, la naturaleza física fincaba en la existencia de objetos materiales y de leyes permanentes a las que esos objetos se encontraban sometidos, la tarea de los físicos consistió en descubrir las distintas formas en que se manifestaba la materia y sus leyes. Para ello se inventaban dispositivos y experimentos, mediante los cuales se descubrían nuevas sustancias y los fenómenos y las leyes a que obedecían. Por ejemplo, el descubrimiento de nuevos "elementos" químicos, es decir de aquellas sustancias de caracteres individuales permanentes e irreductibles en las que se suponía que la naturaleza material se presentaba en su forma más "elemental", fué tarea tan importante que en el siglo y medio que va desde Lavoisier hasta comienzos de este siglo, el número de esos elementos químicos se triplicó.

Pero en los años que corren, la ciencia física ha modificado su rumbo. La permanencia e integridad de la materia está en discusión, y la creencia en legalidades absolutas vacila, pues fenómenos idénticos se rigen o pueden regirse por leyes e hipótesis distintas. Como consecuencia, el significado de los términos inventos y descubrimientos ha variado en el campo de la física. Así como en el siglo XVIII no era frecuente oír que Newton había inventado la ley de la gravitación universal, hoy raramente decimos que Einstein descubrió la curvatura del espacio. Y si hasta ahora los fenómenos se descubrían, hoy ya algunos físicos hablan de inventar fenómenos cuando así lo exige la comprobación de determinadas teorías.

Recordemos, por último, la seguridad con que los médicos antiguos y medievales aplicaban en su terapéutica el paralelismo entre el macrocosmos (el universo) y el microcosmos (el hombre), al que conferían la misma existencia objetiva que nosotros conferimos, por ejemplo, a los antípodas, seres a quienes aquellos médicos hubieran conceptualizado como el producto de una fantástica invención.

Pero aun dentro de la variación que cada cultura impone a sus significados, en los inventos y en los descubrimientos, más que en los sucesos políticos y en las conquistas militares, de efectos siempre efímeros y transitorios, es donde han de encontrarse los acontecimientos que podemos calificar de jalones humanos.

En una historia universal del hombre, esos acontecimientos serán: o bien aquellos inventos que encierran un poder tal de difusión que sus efectos sean perdurables, o bien el descubrimiento de aquellos entes a los que el hombre concede siempre carácter objetivo, aun revistiéndolos con notas diferentes. Tales inventos y descubrimientos adquieren, por eso, una especial jerarquía dentro del conjunto de las manifestaciones humanas, y aun reconociendo la limitación impuesta por la notable dosis de apreciación subjetiva que interviene en la valoración de los actos humanos y en la estimación de su influencia, quizá no sea del todo inútil un análisis de los mismos.

LA ESCRITURA, LA DIALÉCTICA, LA MÁQUINA

No es fácil distinguir, entre los innumerables inventos, aquellos de mayor influencia en la conducta general humana, pero es indudable que, para el hombre occidental, tres de ellos, para mantenernos en el número místico, poseen un significado especial. Son la escritura, la dialéctica y la máquina.

La escritura es el intento logrado de atrapar la efímera voz que el viento se lleva, es la victoria sobre la memoria que fija el objeto y solidifica la palabra hablada. La grandeza y la miseria de la escritura residen en esta cristalización. Por un lado, su triunfo sobre la experiencia inmediata contribuyó al progreso intelectual al facilitar la formación de las culturas urbanas, mientras que el choque y el contacto de escrituras diferentes permitió un mayor desarrollo del pensamiento reflexivo. Pero, por otro lado, aquella cristalización dió lugar a una "tradición escrita" que significó, para los letrados, el mismo estancamiento que significa la tradición oral para los iletrados.

La escritura nace vinculada a la clase sacerdotal; en sus comienzos es "sagrada" y surge envuelta en un halo mágico, halo que sobrevive en la cábala, donde las letras no son meros signos gráficos sino el puente que conduce al

hombre de lo inmaterial a lo material y finito, representando las formas a través de las cuales el ser de las cosas se hace cognoscible.

En sentido estricto no podría hablarse de "historia" de la escritura. Hasta ahora los documentos más antiguos que han podido descifrarse son las inscripciones sumerias de mediados del IV milenio a. C. La escritura egipcia es algo posterior, pero su desarrollo es más rápido, circunstancias que han hecho pensar que los egipcios importaran de los sumerios la idea de la escritura. Aquellos antiguos documentos sumerios fijan las cuentas que los sacerdotes llevaban de los ingresos del templo, de modo que, en sus orígenes, la escritura habría sido más un instrumento de la administración que del saber. En este sentido, algunos arqueólogos actuales han llegado a concebir la escritura como un subproducto de la "aguda conciencia de la propiedad privada", muy desarrollada en esos antiguos pueblos semitas. Pero cuando en su desarrollo ulterior esa escritura sumeria se presenta en el clásico tipo "cuneiforme", la atmósfera que la envuelve ya puede llamarse científica, pues distintos rasgos en ella revelan el conocimiento de la escritura como medio de preservar los conocimientos: disposiciones bilingües, listas de nombres de pájaros, peces, plantas, animales domésticos, posibilidades de agregados y perfeccionamientos...

La escritura es la transposición simbólica, bajo forma de signos permanentes, de la fuerza expresiva que en el lenguaje hablado correlaciona las ideas y las imágenes con ciertos movimientos musculares y determinados fenómenos acústicos perecederos; se explica así que las escrituras que comenzaron por traducir ideas (ideográficas) se transformaran, total o parcialmente, en escrituras que traducen sonidos (fonéticas); y asimismo que existan pueblos que, por no haber sentido la necesidad de aquella transposición, carezcan de escritura.

Pero en todas sus manifestaciones, desde los primeros documentos sumerios y egipcios hasta los modernos y racionales alfabetos convencionales, desde los jeroglíficos mayas hasta la taquigrafía, la escritura ha mostrado esa riqueza y variedad de formas, esa incesante labor de creación y recreación características de toda auténtica aventura humana. Aventura, además, fecunda, que ha prohiado, entre otras, esa extraordinaria hazaña que es la historia.

Esté o no vinculado el origen de la escritura con el cómputo de valores económicos, es indudable que todo sistema de escritura lleva indefectiblemente

consigo un sistema de numeración escrita, nueva prueba de que la triada pensar, hablar y contar está indisolublemente unida en el espíritu humano. Así la escritura maya, el sistema más primitivo entre los conocidos, es en verdad un sistema de numeración, o mejor un sistema de cronología: los jeroglíficos mayas hasta hoy descifrados significan fechas, no palabras. Por su parte, el sistema de numeración involucrado en el antiguo sistema sumerio se ha mostrado tan adecuado a su misión que aun hoy lo utilizamos: es el sistema sexagesimal que empleamos actualmente en la medida del tiempo y de los ángulos.

En cierto sentido, hasta podría decirse que el hombre ha sentido una necesidad mayor en fijar los números que las palabras, pues numerosos pueblos, que no conocen la escritura, utilizan medios rudimentarios para contar o efectuar cálculos sencillos, como en el caso de los antiguos incas, cuyos "quipos" les permitían registrar las cifras y datos estadísticos necesarios para la buena administración del Estado.

La dialéctica, con su sucesora directa, la lógica, es un invento de características semejantes al de la escritura. Así como ésta, con letras y con cifras, solidifica el pensar y facilita el contar, la lógica, con sus reglas y principios, encauza el pensar.

Dialéctica y lógica son palabras griegas, y en verdad es a los griegos del período helénico a quienes se debe el hallazgo de que el pensamiento no sólo puede contribuir a forjar epopeyas y componer tragedias, no sólo puede facilitar el acceso al templo de los dioses, sino que en él reside también la extraordinaria posibilidad de convencer y de conocer.

Aristóteles atribuía el invento de la dialéctica, como arte de la disputa, a Zenón de Elea, el conocido autor de los argumentos en contra del movimiento y de la pluralidad, pero es indudable que es Aristóteles mismo el que, en sus escritos lógicos, sistematiza la lógica tal como hoy se la concibe, aunque en esos escritos se entrelacen cuestiones semánticas y gnoseológicas con los temas de lógica formal.

Este carácter formal de la lógica, en especial después de la aventura escolástica y en consonancia con el auge del naturalismo del siglo pasado, fué juzgado en tono peyorativo, lloviendo sobre él juicios adversos, frases lapidarias y chistes hirientes. No obstante, aquellos mismos que afirman que la lógica

"no es útil para reunir o evaluar una información real", deben reconocer, no sin cierta incongruencia, que la lógica sirve "para comprobar la coherencia de las afirmaciones", como si tal comprobación no fuera, para el espíritu, un esfuerzo tan real como el de realizar una observación, el de aventurar una hipótesis o el de lanzarse a una inducción más o menos atrevida.

Por lo demás no se concibe ciencia alguna sin el auxilio de la lógica formal, pues, aun en las ciencias experimentales, sólo el pensamiento deductivo puede dar interpretación, coherencia y validez a la experiencia inmediata.

La lógica y su pariente cercana, la gramática, son frutos del pensamiento reflexivo, vuelto hacia sí mismo; pues ni en el individuo ni en la colectividad se dan en forma espontánea y natural. El hombre puede expresarse correcta y coherentemente antes de dominar las reglas de ese pensar coherente y de ese hablar correcto, e históricamente la lógica y la gramática se constituyen como disciplinas intelectuales cuando ya el espíritu humano ha realizado estupendas aventuras científicas y literarias. La gramática griega es fruto alejandrino, de una época en la que los poemas homéricos y las grandes obras de los poetas y trágicos helénicos son ya clásicas; y el *Organon* aristotélico surge y se organiza cuando ya han nacido y fructificado los máximos exponentes del pensamiento griego.

La nota fundamental de nuestra lógica la da, precisamente, el carácter dialéctico que le imprimen sus principios fundamentales, en especial el del tercio excluído. Esa modalidad dual ha impreso a la lógica un sello tan vigoroso que explica cómo, para muchos, el pensamiento dialéctico sea el pensamiento a secas y se le haya elevado a una verdadera categoría metafísica. El método escolástico, el esfuerzo hegeliano, la interpretación marxista, son buenos ejemplos de este hecho.

Pero las investigaciones recientes, ya en el campo de la lógica misma con el advenimiento de las lógicas plurivalentes (la nuestra es bivalente), ya en el campo de la psicología y de la psiquiatría, con el análisis de los distintos tipos de pensamiento normal y patológico, ya en el campo de la etnografía con el estudio de las modalidades de la mentalidad primitiva, han mostrado que el molde dialéctico no es tan rígido ni tan obligatorio como haría suponer la profunda marca que ha impreso en nuestra cultura la lógica aristotélica, marca que se revela, por ejemplo, en el hecho sintomático de que la mayoría de los problemas metafísicos que se debaten en la filosofía occidental adoptan

la forma de oposición dual: forma-materia, empirie-razón, objeto-sujeto, cosa-conciencia, fenómeno-cosa en sí, yo-no yo, etc.

La dialéctica parece ser el más ajustado traje lógico del pensamiento occidental, mas no la piel misma del pensamiento humano.

La máquina, que está actualmente plasmando a la cultura occidental, es un invento diferente de los dos anteriores. La escritura y la lógica están vinculadas con el hablar y el pensar, actividades esencialmente humanas; en cambio la máquina se vincula con una finalidad y con objetivos exteriores al hombre: el afán de disponer de las "fuerzas" naturales para componer con ellas una segunda naturaleza al servicio del hombre.

El canciller Bacon decía que el hombre podía hacer uso de la naturaleza siempre que él obedeciera a sus mandatos; el arrogante hombre occidental ha logrado que la naturaleza obedezca a los mandatos humanos.

Es claro que no es fácil advertir desde ahora todas las consecuencias de este invento, casi reciente, pero es indudable que la máquina ha de influir poderosamente en el desarrollo de la cultura occidental. Ya para algunos historiadores la máquina, simbolizada en la técnica moderna, en la producción fabril y en las ciudades industriales, constituye el acontecimiento de mayor trascendencia social desde la época de las primeras prácticas agrícolas y de la domesticación de los animales.

Por lo demás, la máquina ya ha penetrado, afectándolas, en las zonas íntimas del hombre: ha concitado adoración y odio, convirtiéndose para muchos en el dios rugiente de una nueva religión; ha puesto de manifiesto en la tecnocracia y en el maquinismo las inevitables hipertrofias de toda actividad humana; se habla de ella en términos éticos y del valor, suscitando problemas morales y obligando a una nueva valoración del esfuerzo humano.

Pocos ejemplos generales bastarían para mostrar cómo la máquina es un invento destinado a modificar no sólo la faz material del mundo, sino también la concepción que de ese mundo el hombre posee. Piénsese cómo la leve sombra que intercepta los rayos de una célula fotoeléctrica puede provocar la descarga de una extraordinaria cantidad de energía; cómo un imperceptible movimiento de dedos pone a nuestro alcance goces estéticos que nuestros padres no podían disfrutar sino a costa de enormes sacrificios, o en los nuevos rumbos que ha tomado el esfuerzo humano creador al disponer, en cantidades

ilimitadas, de energía mecánica. (Un ejemplo típico lo ofrecen las máquinas de calcular que el hombre trató de perfeccionar, lográndolo a veces con esfuerzos geniales, hasta que el uso de la energía eléctrica desvió y en cierto sentido inutilizó esos esfuerzos.)

Entre aquellos que, al personalizar la máquina, la convierten en un ser maligno y perverso, es frecuente señalar una "filiación", en sentido biológico, entre la técnica y la máquina, con la evidente finalidad de achacar al padre (la técnica) las fechorías del hijo (la máquina). Olvidan que la máquina es un invento humano, con su grandeza y su miseria, y que en su nacimiento la técnica es tan responsable como lo puede ser la matemática o la filosofía. Todas las culturas poseen una técnica: hay una técnica primitiva como hay un arte de contar o de curar primitivos, en cambio sólo nuestra cultura ha visto el florecimiento de un invento tan extraordinario como la máquina. Si alguna ascendencia quiere buscársele a la máquina, se la encontrará no en la ciencia natural o en la técnica, sino en la "experimentación", entendida en el sentido moderno, como activa y persistente intervención del hombre en la naturaleza, como torturante interrogatorio de la naturaleza.

En sentido estricto el hombre antiguo conoció máquinas (las llamadas máquinas simples) y practicó industrias (la minería, la agricultura y, si se quiere, la guerra), pero todo eso está muy lejos de la maquinaria e industria actuales, surgidas de la implacable experimentación del hombre con la naturaleza. Los "ingenieros" antiguos construían máquinas, pero no se les ocurrió experimentar con ellas; hoy gran cantidad de técnicos e ingenieros ya no construyen, sino que investigan y experimentan, para inventar nuevos medios de explotación de la naturaleza y disponer de nuevas fuentes de energía que el hombre, claro está, utilizará para el bien o para el mal.

LOS GRANDES DESCUBRIMENTOS

Los grandes hallazgos constituídos por ciertos inventos que el hombre realiza en el seno de una determinada cultura, representan verdaderos jalones humanos, cuando la combinación o relación entre los entes objetivos que esos inventos involucran, lleva consigo un extraordinario poder de permanen-

cia y de difusión. Pero, por importantes que sean, tales inventos dependen de la actividad del hombre y éste puede concebirse sin aquéllos.

La cosa es diferente con los descubrimientos. Se trata ahora del hallazgo de los entes objetivos mismos, de aquellos entes que existen independientemente del hombre, y que si éste los puede ignorar, como el ciego ignora los colores o la mayoría de los hombres las auroras boreales, en ningún caso esta ignorancia es un argumento en contra de que existan. Y así como hay inventos que trascienden el ámbito de la cultura en la que se han realizado, hay objetos cuya dosis de objetividad hace inevitable su descubrimiento y por tanto se hacen presentes en todas las culturas, aunque en ellas las notas que los definen pueden ser muy distintas.

No se trata, claro es, de un nuevo pico en las regiones polares o de un nuevo astro denunciado por un poderoso telescopio, sino de aquellos objetos fundamentales en función de los cuales se desarrolla la propia existencia humana: Dios, la naturaleza y el hombre mismo.

A través de diferentes vías de acceso: racional o mística, religiosa o mágica, revistiendo el objeto con caracteres distintos, todas las culturas han descubierto la zona de "Dios a la vista".

En la cultura occidental, la nota fundamental de ese descubrimiento la ofrece el monoteísmo, con su proclamación de la existencia de un solo Dios, único para todos los hombres y portador de la ley moral válida para toda la humanidad.

Esta concepción de la divinidad es relativamente reciente; el intento egipcio atribuido a Amenofis (primera mitad del siglo XIV a. C.) fué más político que religioso: efímero y restringido al faraón y a algunos elegidos, pasó como una ráfaga sin dejar rastros en el sempiterno panteón de los dioses egipcios; por otro lado un posible monoteísmo iranio, probablemente de origen zoroástrico aunque anterior a la concepción dualista, es ya posterior al monoteísmo hebreo. Es pues con la labor de los profetas judíos, en una época no muy alejada de los poemas homéricos y de los primeros balbuceos del saber griego, cuando surge el monoteísmo en toda su plenitud y con todo su vigor, con su concepción de Dios como objeto trascendente al hombre, en el cual éste deposita aquel infinito poder y saber que anhela y que no logra alcanzar por su condición de ser limitado y finito.

La *Biblia* es el eco vivo de esta concepción monoteísta que nos habla de Dios como del ser "que forma las montañas y crea los vientos", "que del día hace la noche y convierte las tinieblas en la mañana", que "muda los tiempos y las oportunidades, quita y pone reyes, da sabiduría a los sabios y ciencia a los entendidos" y por cuya voluntad se "derretirán las montañas y los valles se fundirán como cera delante del fuego".

Se ha señalado que en el advenimiento del monoteísmo ha influido el contacto entre pueblos de diferentes cosmovisiones, con la confrontación y choques consiguientes de sus distintos dioses, contacto que habría dado lugar, por una especie de proceso de abstracción sin duda inconsciente, a la concepción de un Dios único, creador del universo y de la ley moral. La aparición tardía del monoteísmo y su misma índole, dan viso de verosimilitud a tal sugestión.

La naturaleza, el ente objetivo y permanente por antonomasia, constituye el segundo de los grandes descubrimientos, cuyas notas distinguen y caracterizan a cada uno de los grandes ámbitos culturales, pues ninguna cultura deja de tener su propia concepción respecto de ese inmenso habitat del hombre, de esa atmósfera que rodea, y al mismo tiempo abriga y sustenta, la existencia humana.

Para la actual concepción occidental el paso decisivo se inició en la edad moderna cuando lentamente se fué desprendiendo de la naturaleza todo hilezoísmo, todo animismo, para convertirla en un objeto, a su vez conjunto más o menos ordenado y armónico de objetos... naturales.

Tal concepción nace cuando se declara en quiebra la antigua doctrina del microcosmos y macrocosmos; cuando Copérnico moderniza las viejas ideas pitagóricas y destrona el sistema del astrólogo Ptolomeo; cuando la sangre deja de transportar "espíritus vitales" y un simple pero convincente cálculo numérico muestra que "perpetuum sanguinis motum in circuli fieri pulsu cordis" (los latidos del corazón provocan una circulación perpetua de la sangre); cuando, en fin, después de la original visión de Spinoza de la *natura naturans* y *natura naturata*, se produce el ocaso de los antiguos dioses que moraban en la naturaleza y toman su sitio entes abstractos: leyes, materia, energía...

Pero, sin duda, el descubrimiento más importante que realiza el hombre es el de sí mismo, de su propia misión, de su puesto singular en el mundo.

Para el hombre occidental este descubrimiento está siempre acompañado por circunstancias dolorosas, lacerantes, pues sólo cuando se nota desabrigo y a la intemperie, el hombre busca, desolado, su propio ser y trata de descubrirse. Convertido en una incógnita, y clavado su propio ser entre interrogantes, advierte entonces que no posee una idea unitaria de sí mismo, y que las reglas del juego humano ya no se cumplen; las cartas se mezclan en el tapete y todo ha de rehacerse: reglas y juego.

En estas épocas en que la idea de hombre entra en crisis, la búsqueda de sí mismo se convierte en obsesión, el hombre exagera su importancia y la voz "humanismo" adquiere una significación plena. Superada la crisis, el hombre se reencuentra y se centra nuevamente en sí mismo, hasta que una nueva crisis lo obliga a reiniciar la búsqueda.

Este sentido del "humanismo" parece no haberse dado en las culturas primitivas ni en los antiguos imperios. En cambio, será entre los griegos, pueblo en el que aparecen los primeros rasgos que confieren dimensiones humanas al hombre: la estatuaria, el juego de la razón, el sentido de la comedia, los comienzos de la anatomía..., donde asomará el primer "humanismo" de este tipo. En efecto, "humanista" fué la época de los sofistas, en la segunda mitad del siglo V a C. Es entonces, al terminar la etapa de relativa seguridad cultural en la que, entre mitos y dioses, celebrara su festín con la razón y con la naturaleza, cuando, envuelto en guerras fratricidas y azotado por plagas (aquella "peste de Atenas" que Tucídides describe), el griego se introvierte y reflexiona sobre sí mismo y sobre su destino. Es el período que los historiadores de la filosofía califican de "antropológico", en el que nacen los problemas específicamente humanos relativos al lenguaje, a la moralidad, al saber; y en el que las reflexiones griegas traen al hombre a primer plano, convirtiéndolo en el patrón y medida de todas las cosas y en el instrumento que ha de dar luz a las verdades de la nueva concepción del mundo y del hombre que el griego está forjando con su propio dolor.

Esa nueva imagen del hombre, que perdurará casi dos milenios, estará proporcionada por el platonismo y, sobre todo, por el aristotelismo, entroncados luego con la patrística cristiana, y culminará en la escolástica, para luego decaer cuando nuevamente cruje el suelo bajo los pies del hombre occi-

dental, y éste, perdida la seguridad en su mundo y en sí mismo, atravesará un nuevo período humanista.

Es ahora el humanismo por antonomasia, el humanismo renacentista, que dirige sus miradas nostálgicas hacia el mundo antiguo que lo deslumbra y que, por considerarle mejor, quiere tomar de modelo para su propia época.

También este período fué precedido y sacudido por invasiones, por guerras, que, no por ser de finalidades santas, fueron menos brutales e inhumanas, y por pestes, como aquella "Muerte negra" que Boccaccio describe en su *Decamerón*.

La nueva concepción del hombre que surgió después del Renacimiento y en la que la ciencia desempeña un papel importante, culminó, a su vez, en el siglo pasado con el auge del individualismo, del mecanicismo y del progresismo. Pero durante este siglo el hombre ha entrado nuevamente en crisis y vive actualmente una típica época "humanista". En el quehacer humano han surgido contradicciones: mientras que por un lado las tendencias cada vez más acentuadas hacia la objetividad y la abstracción, y hacia una mayor diversificación y especialización, facilitan la vida humana y son fecundas en obras de arte y de ciencia, por el otro esas mismas tendencias, al fragmentar la realidad, fragmentan al hombre que la maneja y conoce; mientras que por un lado la ciencia ha multiplicado extraordinariamente los medios de acrecentar el bienestar y la salud humanos, por el otro esa misma ciencia ha proporcionado al hombre medios de destrucción y de muerte jamás imaginados hasta hoy.

Ante tales contradicciones que minan la tierra firme sobre la que el hombre se apoya, se explican los actuales e insistentes llamados "humanismos" de toda índole: nuevo humanismo, humanismo integral, humanismo científico, que logren restablecer la unidad fundamental del hombre, destrozada por los aviones de bombardeo o rota en los campos de concentración.

Como las anteriores, nuestra época "humanista" ha asistido a guerras mundiales de una inhumanidad jamás soñada, dobladas por la implantación de sistemas de convivencia fundados en la opresión del hombre y en el desprecio por su espíritu. Y si la higiene moderna ha impedido que esos flagelos fueran acompañados por las pestes de antaño, no ha faltado el gran escritor, Albert Camus, que ha transfigurado literariamente los males de nuestra época eligiendo precisamente como símbolo *La Peste*.

JOSÉ BABINI

LA VERDAD EN EDGAR ALLAN POE¹

LOS CRÍTICOS CONTRA POE, O VICEVERSA

Ha sido una opinión corriente considerar a Poe como un poeta melódico, como un artista de la palabra en sí, que nada tenía que decir a la humanidad a través de su arte. Y se han citado, a guisa de evidencia, sus propias afirmaciones, aparecidas en uno de sus más conocidos ensayos críticos: "Letter to B..." (1831). Decía Poe, en esta carta, que el poema "se opone a la obra científica al tener por objetivo inmediato el placer en vez de la verdad"². Nuevamente en 1842, en su ensayo —más bien nota crítica— sobre las baladas de Longfellow, volvió a afirmar: "Quien, a despecho de esta diferencia, intenta reconciliar los obstinados óleos y aguas de la Poesía y de la Verdad, debe hallarse crasamente unido al convencionalismo"³.

La América de los tiempos de Poe no se inclinaba demasiado a admitir ninguna doctrina que no insinuase que el valor de la obra artística o literaria se relacionaba con la verdad o el contenido moral. La creencia de Poe de que no le concernían primariamente las lecciones de prédica moral, le colocaba enfrente de su época.

En el período que siguió a su muerte, los críticos más importantes establecieron que Edgar Allan era "estéticamente deficiente" porque "confiaba en la facultad de percibir la más profunda ética del arte"⁴. El hecho de que la primera biografía de Poe —escrita por Griswold— exageraba las debi-

¹ El presente ensayo forma parte de un estudio titulado "La verdad y la belleza en Poe", escrito para conmemorar el primer centenario de la muerte del poeta ocurrida el 7 de octubre de 1849.

² A poem "is opposed to a work science by having for its immediate object, pleasure instead of truth".

³ "He must be grossly wedded to conventionalism who, in spite of this difference, shall still attempt to reconcile the obstinate oils and waters of Poetry and Truth".

⁴ James R. Lowell, ed. "Edgar Allan Poe", *The Works of Edgar Allan Poe*, I (1856), p. xii.

lidades y defectos del hombre Poe, hasta el punto de que casi todas y todos parecían vicios, debe atribuirse a la repetida condena, por parte de Poe, de la importancia del contenido moral de la literatura.

A principios de siglo, se inició una creciente tolerancia para los defectos de Poe en lo concerniente a la verdad moral o ética. A pesar de que casi todos los prosistas —excepto Poe— se hallaban en contacto o en relación con los problemas sociales y morales, los críticos empezaron a encontrar una moral en las ficciones de Poe, no obstante sus propias aseveraciones que negaban todo propósito de presentar la verdad o de referirse a ella. Era un error decir que Edgar Allan era “estéticamente deficiente”. Pero Rica Brenner opinaba por su parte que “su espiritualidad y elevación de pensamiento son aparentes por doquier. La conciencia aparece en escena demasiado fácilmente; las Furias acechan desde cada rincón; Némesis persigue la más leve trasgresión”⁵. Otros admitían que el arte de Poe gustaba, aunque no precisamente por su didáctica; que era una fortuna para la literatura poseer un escritor semejante, es decir, no sólo por sus ideas, sino porque su obra representaba un canto a la belleza; y que la nueva generación quería llegar a examinarle de una manera total y profunda, como un artista literario.

A pesar de que Poe falta a la verdad en un sentido realista, “la verdad, como la divinidad, tiene muchas mansiones... Pero el ser humano es un salvaje todavía... Y porque Poe se expresa en estas cosas primarias, se halla más cerca de la verdad eterna que los pintores y gacetilleros de la superficie de la sociedad”⁶.

En las décadas últimas, al declinar el sentido moral, se han revisado las cualidades y limitaciones del concepto de la verdad sustentado por Edgar Allan Poe.

Ya había apuntado George E. Woodberry⁷ que se debía interpretar a Poe en términos de lo que escribió y no según cómo vivió. La cualidad de una obra de arte no puede determinarse por la presencia o ausencia de rec-

⁵ “His spirituality and highmindness are everywhere apparent. Conscience comes too easily upon the scene; Furies lurk around every corner; Nemesis follows upon the slightest transgression”. (Charles L. Moore, “Poe Again”, *Dial*, XXVI, p. 237).

⁶ *Ibid.*, p. 236.

⁷ George E. Woodberry, “The New and the Old Edgar Allan Poe”, *Critic*, VI, p. 50-51.

titud moral en su creador. Tal criterio serviría para juzgarle como hombre, no como artista. De este modo se carece de fuerza moral para condenar a Poe. La moral puede penetrar en el dominio de la estética, pero sólo cuando el arte es utilizado para revelar una filosofía moral. Pero entonces se convierte en inspiración del arte, no en arte auténtico. Poe jamás admitió tal aspecto en su poesía. Ante él y su obra, hemos de negar la validez de ciertos dictados críticos convencionales cuya aplicación sufrió el poeta en carne viva durante toda su existencia, en cuanto no le consideran un trabajador de la literatura. Es indudable, por ejemplo, que si Poe hubiese tenido los mismos objetivos morales de Longfellow, no habría sido Poe. (Monótona y equívoca insistencia la de estos críticos, al querer medir a Edgar Allan con la vara de la ética. Por otro lado, la comparación entre él y Longfellow no se les cae de la boca, es decir, de la pluma...)

Otros críticos más recientes y más comprensivos han examinado y estudiado no la ausencia o presencia de rectitud moral en el concepto de Poe, sino la verdad filosófica en el más elevado, más abstracto y más ideal sentido de la palabra. Y emplean tal criterio como "válida experiencia humana", "satisfacción intelectual" y "significado esperitual" para medir y evaluar la verdad.

La tendencia moralista y moralizante de la época en que Poe vivió — que el poeta denomina "the Heresy of the Didactic"—, modeló y motivó su pensamiento acerca de la verdad. La insistencia de Wordsworth —la enseñanza era la finalidad del arte— le ayudó sin duda a clarificar su propio pensamiento y abrió el camino a su vigorosa repulsión del didactismo. Después, la distinción de Coleridge entre poesía y ciencia suministró a Poe las palabras que necesita para su propia definición y aún los términos de su propia creencia.

La escuela encabezada por Yvor Winters considera que Poe separaba completamente la ficción de una verdad más alta cuando identificaba la verdad con el didactismo. Piensa que él pudo haber aplicado inconscientemente el término verdad, en un temerario esfuerzo para refrenar a sus contemporáneos. Alorton y Craig opinan: "We recall Poe's critically insisting that the material chosen for a work of art be just so fine or just so coarse as will enable the artist to convey the impression intended. It was from this rationalizing process that Poe dismissed as unsuitable for poetry themes di-

dactic in character". Mas quizá se equivocó Poe al diferenciar claramente en su cerebro la poesía didáctica de sus contemporáneos de la poesía filosófica, que contiene una verdad ética más elevada, común a toda gran poesía. Concebía que el método didáctico (prédica o proselitismo) era el único camino para llegar a la verdad. Poe olvidaba la posibilidad de llegar a ésta por medio de otra actitud diferente a la que él invocaba. De este modo, no admitía el didactismo de Pope, de Dryden y de Donne, que, de acuerdo con la tradición, utilizaban no obstante la percepción individual y la forma moral como materiales legítimos para la poesía.

Poe habría merecido menos censuras si hubiese condenado solamente la mala didáctica. Pero su olvido de la "satisfacción intelectual" y del "significado espiritual", le obligó a rechazar muchos sonetos, poemas cortos y todos los poemas satírico-didácticos. "Una sátira —dice Poe— no es, por supuesto, un poema". Ahora bien, si Edgar Allan hubiese intentado simplemente excluir algunas poesías insatisfactoriamente didácticas —permítaseme decir— de Wordsworth o de Lowell, la crítica le habría tenido que hacer muy pocos reparos. Porque esos poetas son malos no porque sean didácticos, sino porque escriben mal, y porque su didactismo es frecuentemente erróneo, y porque la lección que procuran enseñar tiene muy poca relación — y sólo arbitrariamente con el tema. Winters⁸ sugiere que Bryant estableció la "governing idea" (idea regente o dominante) únicamente, y añade con cierta ironía: "Nos asustaría perder a tan gran didáctico".

Paul Elmer More argumenta a su vez: "Si él hubiese limitado su actitud hacia el didactismo como un modo de expresión, su teoría podría concebirse; pero su infortunada identificación del didactismo con la verdad, le separa de toda una esfera de materiales —las más elevadas y finas emociones del pecho humano— que no necesitan ser didácticos en absoluto en cuanto a la forma, pero que se relacionan con la intuición de la verdad moral"⁹.

Winters concluye, más o menos, en estos términos: su teoría representa, en síntesis, una crisis en la historia del oscurantismo americano, por su error

⁸ Winters: "Edgar Allan Poe: A Crisis in the History of American Obscurantism", *American Literature*, VIII, 1937, p. 387.

⁹ Paul Elmer More: "A Note on Poe's Method", *The Demon of the Absolute*, I, 1928, p. 84.

al distinguir entre "subject matter" y "style" ¹⁰. "Matter" significa aquí *verdad* y "style", *belleza*. (Para este crítico, la belleza es sólo una cualidad del estilo y no el "subject matter", como pensaba Poe.)

Hay que reconocer, desde luego, que la poesía de Poe no es una técnica refinada de comprensión moral; no nos ayuda a comprendernos a nosotros mismos ni a ordenar nuestras vidas. Sus experiencias no son válidas para las vidas de los simples seres humanos. En verdad, si ciertas experiencias humanas se admiten como temas legítimos de inspiración, se admiten como tales porque el poeta no puede escribir sin referirse a algo; y se admiten —sobre todo para algunos— aquellas que parecen involucrar el mínimo de complejidad. Se admiten, además, no como algo que ha de ser comprendido, sino como ingredientes de una fórmula por cuyo significado puede sugerirse algo que está fuera de nuestra experiencia.

Poe ve, bastante sinceramente, que la observancia forzosa ("enforcement") de la verdad, en sí misma, no constituye la poesía. Y, sobre la base de esta elemental observación, cae en el común error romántico que podemos sintetizar así: la verdad no es la poesía; la verdad se infiere, sin embargo, de la poesía, en interés de una poesía más pura. Poe nos animaba a mantenernos en esta actitud, pero también a descartar el objeto de tal actitud. De modo que la fórmula correcta sería por el contrario: la verdad no es la poesía; la poesía es la verdad y algo más. La totalidad de la experiencia poética —mejor es decir aquí, *totalización*— le da validez. Yvor Winters añade a este respecto: "How thoroughly Poe would rob us of all subject-matter, how thoroughly he would reduce poetry, from its traditional position, at least when ideally considered, as the act of complete comprehensión, to a position of triviality and charlatanism..." ¹¹

¿Cómo alcanzar originalidad? Poe nos habla largamente de tal propósito. Pero Winters repara: "yerra al considerar que la originalidad de un poema no reside en la novedad del tema general..., sino en la cualidad de la inteligencia personal, puesto que la inteligencia se muestra en las minucias del estilo, en los definidos límites del pensamiento y sentimiento llevados al tema por el poeta que lo escribe" ¹².

¹⁰ Ibid, p. 385.

¹¹ Ibid, p. 385.

¹² Ibid, p. 64.

La narración detectivesca (detective story) es el único ejemplo que nos da Poe, en opinión del ya tantas veces citado Winters, de la invasión por la verdad del campo de la ficción. "Entre su infantil visión de la vida intelectual, por un lado, y el desorientado emocionalismo del cuento de ficción, tenemos esa vasta y sólida región habitada por las mayores figuras literarias del mundo, la región en que la experiencia humana se comprende en términos morales y la emoción es un resultado de tal comprensión y así es juzgada". Esta región parece cerrada para Poe" ¹³.

El saber auténtico interesaba tan poco a Poe como todo lo real; pero la idea del saber, con el significado del poder que confiere, le placía inmensamente. Otro crítico —Cooke— pregunta en vano: "¿Cuál es la fantasía que es simplemente fantasía, la belleza que no brota del sentimiento, que no ilustra ni promueve las grandes leyes y fines de la vida, que brilla extrañamente sólo porque se halla aparte del sendero del destino humano?" En realidad, el credo poeano era estrecho pero elevado. Así, muchas de sus limitaciones se debían a la circunstancia de que deseaba restringir la poesía solamente a los vuelos más altos. ¿No es una tendencia hacia la sublimidad?

Mientras que frases sueltas y líneas entresacadas del contexto confirman su teoría artística, otro grupo de críticos cree que tal doctrina se pierde al extraviarse en generalizaciones. Apuntan que Poe puede gustar de contradecirse a sí mismo en aquellos ensayos en que parece establecer que la literatura no debe contener ninguna idea; es decir, que Poe se manifiesta como un poeta de Ideas, a pesar de negarlo repetidas veces.

Es verdad que Poe, al principio, no hizo una distinción clara entre la poesía filosófica y la didáctica, cuando identificaba la "Herejía de la Didáctica" con la doctrina que sustenta que el objetivo último de toda poesía es la verdad. Sin embargo, acaso debamos objetar que usaba la palabra *verdad* como sinónimo de *conocimiento* o de *ciencia*. De aquí la antigüedad del problema.

En su "Soneto a la Ciencia" (1829), dudaba al introducir la razón como factor, o algún elemento de conocimiento organizado, especialmente en declaraciones de teoría literaria. Sin embargo, 1829 fué para Poe un año sin reposo poético. Como resultado de su identificación de la verdad con el didacticismo, en la "Carta a B..." (1831), en tanto que adoptaba la definición de

¹³ Ibid, p. 397-8.

Coleridge de que el objeto *inmediato* de la poesía es el placer, condenaba a Coleridge como poeta filosófico. "Es lamentable pensar —dice Poe— que tal mente deba quemarse en la metafísica". Descartaba la ciencia, o el simple conocimiento, porque advertía que no conducía a la percepción de la armonía, y porque, en su victoria sobre la belleza, la ciencia es "una disminución de la luz de la vida". Aun establecía en el mismo ensayo: "La música, combinada con una idea placentera, es poesía; la música sin la idea, es prosa, por su exactitud característica". Si hacemos caso al prefacio de su "Island of the Fay" (1841), Poe escribió su "Soneto a la Ciencia" posiblemente porque ya había empezado a dudar de la verdad de su anterior protesta contra ella. En la prosa-fantasia que siguió, aclaró perfectamente que la ciencia había abierto grandes y nuevos panoramas a su imaginación poética.

La última tendencia crítica de Poe extendía los límites provincianos de la poesía, de modo que pudiera incluir la idea general de la belleza lo mismo que las demás, la verdad y el amor por ejemplo. Hay un obvio cambio de lo estético a lo ético, y una correspondiente alteración de lo pagano a lo cristiano. Todas las ideas —de amor, verdad, belleza y muchas más— aparecen en su poesía también, pero, de acuerdo con su teoría de lo indefinido y vago, usualmente las vela dentro de símbolos, imágenes ilusorias y esbozos sombríos. Predomina la idea de belleza, en sus ensayos críticos principalmente, pero alcanza a diseñar otras ideas que se hallan en armonía con aquélla.

Añade Poe, finalmente, en la crítica dedicada a Longfellow (1842), que la poesía se convierte en didáctica y así en inadmisible, solamente cuando intenta presentar la verdad por medio de la predicación o el razonamiento.

Poe usaba la verdad, según se cree, en un sentido especial: se oponía a la didáctica. Pero esto no significaba que hubiera falsedad en su poesía. Ciertamente, al seleccionar las mejores baladas de Longfellow, dice por comentario: "Quisiéramos mencionar como poemas casi verdaderos *The Village Blacksmith*, *The Wreck of the Hesperus* y, especialmente, *The Skeleton in Amor*".

Poe estableció una distinción entre didactismo puro y sugerencia poética, no sólo en sus comentarios al poema del Barón de la Motte Fouqué, en su "Review of Undine", sino también en su "Review of Lowell's Poems" (1844) y en su "Review of Hawthorne" (1847). Decía del poema de Fouqué: "Debajo de todo, fluye una corriente de significado místico, de la más simple y más fácil compren-

sibilidad, y aún del carácter más filosófico". En cuanto a Lowell, concedía que deseaba reverenciar la verdad del poeta, pero percibía que "his views of the *modes* in which these objects are to be advanced will undergo modification, and he will see distinctly, what he now but vaguely feels —that the sole legitimate object of the true poem is the creation of beauty". Por lo que respecta a la página moralista de Lowell en "Legend of Brittany", Poe subrayaba: "Not the morality, *here* not that the reflections deduced from the incidents are peculiarly exceptionable, but that they are too obviously, intrusively and artificially introduced. The story might have been rendered more *unique*, and altogether more in consequence with the true poetic sentiment, by suffering the morality to be *suggested* as it is in *Undine*".

La poesía, entonces, puede insinuar o sugerir la verdad. "Where the suggested meaning runs through the obvious one" —repite en la crítica a Hawthorne—in a very profound under-current so as never to show itself unless *called* to the surface, there only, for the purposes of fictitious narrative, is it available at all".

En *The Poetic Principle* (1850), Poe había modificado su afirmación más antigua de que la poesía nada tiene que ver con la verdad o el deber. Aquí, Poe admitía la verdad "with as deep a reverence for the True as ever inspired the bosom of man". Y agregaba en el mismo ensayo: "It by no means follows, however, that the incitements of Passion, or the precepts of Duty, or even the lessons of Truth, may not be introduced into a poem, and with advantage; for they may subserve, incidentally, in various ways, the general purposes of the work: but the true artist will always contrive to tone them down in proper subjection to that *Beauty* which is the atmosphere and the real essence of the poem".

En su crítica de Locksley Hall" y en "Ocnone", Poe se muestra más ético que estético, bien a pesar quizá de su intención.

Si tomamos "Eureka" —un largo y verdadero poema en prosa más que un ensayo—, si lo tomamos en serio, hemos de reconocer el hecho de que Poe, lo mismo que los trascendentalistas, advirtió la verdad intuitiva, por ser lo más elevado y seguro de todo, y la más preferible para ser tratada en poesía; por último, se daba cuenta que Poesía y Verdad, significando conocimiento o ciencia, eran una misma cosa. Coleridge y Poe se unieron a la doctrina trascendental de que la intuición es la forma de la verdad, asociándola con la ima-

ginación. Poe ridiculizó los caminos inductivo-deductivos baconiano-aristotélicos del conocimiento en este trabajo, y dedica el poema a los soñadores que hablan de la verdad. "Poe sought truth along vast bordelands of speculation in wich vision and intuition tread with firmer footing than smug logic or traditional philosophy" ¹⁴.

Poe concibió la belleza y la verdad como aspectos complementarios de la armonía, siendo una la forma y la otra el principio; una concreta y la otra abstracta; de aquí que el poeta al crear belleza, revela necesariamente la verdad. Para éste, sin embargo, la belleza es el objeto primario; la verdad, el secundario. Para el filósofo, en cambio, el reverso de lo anterior es lo verdadero.

Tal concepto de la verdad se comprendió mal, porque era superior al de ninguno de sus contemporáneos. Verdad y moral, significaban para Poe, apatitud, armonía, belleza de proporciones. Significaban belleza terrena armonizada hacia la perfección celeste. En otras palabras, la verdad es esa perfección que es el único resultado de la más estricta proporción a todos los requisitos poéticos. Puesto que Poe creía que estos requisitos existen solamente en el más alto grado de belleza, un poema bello debe ser una sabia verdad.

En resumen, según el segundo grupo de críticos, lo que Poe creía realmente era que la poesía, como todas las demás artes, podía representar o sugerir la verdad, pero no podía predicar ni razonar acerca de ella. "Sabía que, aunque un predicador puede ser un artista, un artista no es necesariamente un predicador" ¹⁵. La Poesía cuestiona la verdad sólo en que la belleza, filosóficamente considerada, es la verdad misma. Poe no rechazó la verdad moral sino que le concedió un humilde lugar dentro de la Poesía, cuya importancia era como un color o una nota de música con un fin más alto que cumplir.

Si recapitulamos, observaremos que la crítica americana ha ido intensificando su interés por la obra de Poe a partir de 1925, sin descuidar tampoco la personalidad humana del poeta, en el justo deseo de rectificar los erróneos juicios nacidos al amparo de la maligna biografía de Griswold, ejecutor testamentario de Poe, lleno de rencor secreto más que de solicitud póstuma. La crítica honrada, al escuchar los ecos de los homenajes universales tributados al autor de "El Cuervo", inició la revisión de las cartas de Poe, tendenciosa-

¹⁴ Smith: "Edgar Allan Poe: How to Know him" (1921), p. 293.

¹⁵ Margaret Alterton and Harding Craig, *Edgar Allan Poe*; American Writers Series, 1935, p. CXVII.

mente interpretadas por Rufus Griswold, al mismo tiempo que sus datos biográficos. Aquéllas y éstos lo habían presentado como un malvado y un incurable alcohólico. Algunos amigos del poeta ya habían iniciado también un noble contraataque por su parte. De hecho John Ingram, en 1880, con su biografía leal y honrada de Edgar Allan, había empezado la refutación de las aseveraciones griswoldianas de 1850. Había invitado a la reconstrucción de su obra dispersa y traicionada, porque Rufus Griswold no sólo había vilipendiado a Poe, sino que había desfigurado sus escritos. Después de Ingram, los estudios referidos a la persona y a las creaciones de Poe se multiplicaron en América y Europa, especialmente en Francia, constituyendo una vasta bibliografía: la obra de Poe fascinaba a todo el mundo. Para Baudelaire y Mallarmé, por ejemplo, era "el Poeta" por excelencia. Los Parnasianos creían, lo mismo que Poe, en un arte voluntario e impecable. Y los simbolistas, y aún los decadentes, le seguían...

Poe dejaba de ser un *loco* para ser tan sólo un *artista*. Poe no había sido un malvado, sino un hombre sufriente. No era un producto del alcoholismo y la tuberculosis, sino un *genio* simplemente.

Tal "incomprensión" inicial con respecto a Poe se ha debido —no es difícil encontrar las causas— a una tradición biográfica confusa, a una moral convencional, a una tesis preconcebida y a prejuicios amparados por la autoridad científica. (¿No ha ocurrido lo mismo, más o menos, con Baudelaire —"el poeta maldito"—, Mallarmé, Verlaine y algunos otros grandes poetas?) Las enemistades que suscitó Poe, y su vida irregular y dudosa, indispusieron a muchos americanos, no sólo contra el hombre, sino también contra el artista, como ya hemos podido comprobarlo textualmente. Esta hostilidad llegó a un punto de verdadero encono, porque la escuela de escritores que había predominado en América durante dos generaciones y había establecido las normas de la crítica americana, había sido impotente para separar el arte de la moral y aún consagraba a ésta última sobre aquél. Realmente, no era la literatura la que se humillaba ante la ética, sino el típico espíritu práctico de toda la raza americana. Y he aquí por qué los principios artísticos directores del genio de Poe —"el culto de la belleza" y "el arte por el arte"— no han sido admitidos nunca —ni aún hoy— por la inmensa mayoría del público americano. Cabe, desde luego, apreciar la obra de un escritor e ignorar sus principios; pero esto no fué cosa fácil para los americanos, más o menos im-

pregnados —ellos y su literatura— de puritanismo y utilitarismo. Como ha señalado William P. Trent, los autores americanos escriben para el mayor bien del mayor número. ¿Que hacía Poe? Muy al contrario, no escribía para el bien de nadie o acaso para el de una minoría... no americana precisamente. Sus escritos distan tanto de toda tendencia moralizadora cuanto de toda sugestión impura. El americano corriente nada encuentra en Poe que le satisfaga, pues nada contribuye a su enmienda moral o intelectual. Más todavía. Poe emitió teorías de arte en pugna absoluta con aquellas que su época admitía. Y, por si esto fuera poco, lanzaba sus prosas fantásticas a un pueblo que, sin carecer de imaginación, no se había esforzado sin embargo —tampoco se esfuerza en la actualidad— para cultivarla y refinarla.

En cambio, los lectores extranjeros no han sido influídos por ninguna de estas consideraciones. No se sorprenden al saber que un gran literato puede haber vivido una existencia poco conforme con los convencionalismos sociales. No son puritanos ni tienen por qué formularse, al coger un libro, la inevitable pregunta: “¿Qué *beneficio* me reportará la lectura de este libro?” Les basta y les satisface únicamente experimentar placer o emoción. Poe, con la armonía y musicalidad de sus versos, con sus cuentos extraños, etéreos y pavorosos, ha sabido encantarles y conmoverles. La vieja Europa acogió con júbilo al genio original y nuevo. Lo mismo haría con Whitman, también despreciado por sus compatriotas.

Volviendo a la evolución apreciativa de la crítica americana en favor de Poe, advertiremos, a groso modo, tres grandes grupos. El más antiguo cronológicamente formado por psicólogos de profesión, apunta que las ideas de Poe eran una hipertrofia y racionalización de los hechos de su vida. Escritas de este modo en el vacío, sus ideas carecen de valor, excepto para una parcial comprensión de sus obras. Otro grupo, posterior, presenta las ideas de Poe como una hipertrofia de las influencias populares y corrientes del pensamiento americano y europeo. Altamente representativas, aunque divergentes, de las tendencias contemporáneas, sus ideas son valiosas como literatura crítica de un período y de todo tiempo. El hombre Poe se convierte en un hombre normal e inteligente, en estrecho contacto con su época. Algunos críticos de este grupo llegaron a afirmar que Poe no era simplemente racional sino super-racional. Punto de vista, como vemos, completamente opuesto al primero: se cumplía así la infalible ley pendular.

La tendencia que hoy va ganando más adeptos, considera a Poe como uno de los grandes pensadores que produjo su época, y los estudios de sus ideas responden a este cambio de actitud. Sin embargo, se han realizado pocos estudios que abarquen la totalidad de su teoría estética. Pero algo es algo. Por lo menos, la crítica actual americana considera a Poe como un "hombre", como un "poeta" y como un "crítico". Si no todo, ya es mucho, tratándose de un país de amplia base puritana.

LA VERDAD AL SERVICIO DE LA BELLEZA

Establecidas las principales opiniones y corrientes críticas con respecto al concepto de la Verdad sustentado por Poe, debemos ahora emanciparnos de ellas y comentar la cuestión a nuestro modo.

Una primera lectura de las obras de Poe, y especialmente de su poesía, nos deja esta impresión profunda: Poe es un soñador en búsqueda de lo esencial: un platónico. Lo mejor no se ha realizado aún, quizá no se realice nunca. Es contrario a nuestro Jorge Manrique, para el cual "todo tiempo pasado fué mejor". Para Poe, en cambio, el pasado está lleno de amargas experiencias: "the best is yet to be". Sueña. Por esto, lo mejor de su obra quedó más allá de su muerte inescrita, pero sí soñada, creada. Poe es mucho más grande que los versos, cuentos y críticas que nos dejó, que sus cuarenta años de existencia dolorida.

Se nos muestra como el campeón de la Belleza considerada objetivamente. En contraste con lo que en nuestro mundo es el dominio de ruidos y palabras, y la palabra "silencio" significa "quietud", "reposo".

*All Nature speaks, and even ideal things
flap shadowy sounds from visionary wings.¹⁶*

Poe se nos manifiesta contrario a aquella nuestra "música de las esferas", tan llenas de sonoro silencio para nuestros poetas. La Naturaleza entera habla para él, y aún los entes ideales.

¹⁶ Habla la Naturaleza entera, y hasta las cosas ideales / baten sombríos rumores de alas visionarias.

Se nos muestra como un platónico, porque cree en el eterno mundo de las ideas concebido por Platón. (Alguien ha dicho que todo hombre nace o aristotélico o platónico.) Poe emplea términos tales como éstos: "the unembodied essence of a thought" (incorpórea esencia de un pensamiento), "bodiless spirits" (espíritus incorpóreos). La huella del "Gorgias" y del "Phedon" es perceptible en el mito de Poe vertido en "Al Aaraaf", "Chariot of the Soul" y "Other World". Platón decía que los dioses y las almas inmortales, cuyos corceles poseen alas poderosas, son llevados por una revolución de las esferas a un ultramundo, donde todo espacio está ocupado por un mar de intangible esencia que sólo la mente —"señora del alma"— puede contemplar. Y he aquí las ideas absolutas de Verdad, Belleza y Justicia. Y en estas divinas pasturas del conocimiento puro, el alma se nutre durante el tiempo en que las esferas giran, y descansa en perfecta felicidad; entonces vuelve a los cielos de donde vino; allí los corceles se regalan en sus establos con néctar de ambrosía. Pero sólo a unas pocas almas les es dado ver estas visiones celestiales.

Poe creía que él mismo era una de estas almas escogidas a quienes les son dadas las revelaciones de la Belleza.

*Spirits in wing, and angels to the view,
a thousand seraphs burst the empyrean through*¹⁷.

"Tamerlane" es otra muestra del apasionado amor de Poe por la Belleza:

*But when its glory swelled upon the sky,
as glowering Beauty's bust beneath man's eye,
we paused before the heritage of men,
and thy star trembled —as doth Beauty then!*¹⁸

Subraya la salvadora virtud de la Belleza. El apasionado amor a ésta prevalece sobre el apasionado amor físico. También debe prevalecer la Belleza sobre el conocimiento —esto es, sobre el conocimiento científico— y sobre la

¹⁷ Espíritus en vuelo y ángeles en la visión, / millares de serafines vuelan a través del empyreo.

¹⁸ Mas cuando su gloria en el cielo se acrecía, / como el resplandeciente pecho de la Belleza bajo la mirada del hombre, / vacilamos ante la herencia de los hombres / y tú, estrella, temblaste — así también lo hace la Belleza!

Verdad, si no verdadera Cenicienta, "ecce ancilla" al fin. La Belleza, pues, se identificaba con la Poesía: eran una misma cosa para Poe. El poema sólo merecía este nombre cuando incitaba a elevar el alma, y su valor radicaba en el grado de tal elevación. El poema no existía únicamente con el fin de inculcar la verdad y la moral y probar tácitamente que esta verdad y esta moral representan su verdadero valor poético. No existe ni puede existir otra obra más perfectamente digna, más supremamente noble que el poema en sí mismo, el cual es sólo un poema y nada más, en toda la extensión de la palabra, y está escrito sólo por amor a la Poesía. Con profundo respeto —decía Poe, en "El principio poético"— se inclinaba delante de la verdad a la que aspira el corazón de todos los hombres. Pero limitaba su dominio a cierta medida. Porque la verdad exige mucho y es severa; carece de simpatía para los mirtos poéticos. Todo lo que es indispensable en un poema es precisamente lo que no le concierne. Para expresar la verdad, es necesaria la severidad tanto más que el lenguaje florido. En honor a ella, se ha de ser simple, preciso, reflexivo, apacible, sin pasión, en una palabra, un espíritu totalmente contrario al ideal de la poesía. El sentido de la belleza, en cambio, es el más profundo instinto de inmortalidad. No se trata de la simple apreciación de la belleza en torno nuestro, sino el esfuerzo constante, casi salvaje, de alcanzar la belleza de las altas esferas. (¡Platón, Platón, otra vez!) Inspirados por una presciencia del éxtasis ante las glorias del más allá, nos debatimos entre las combinaciones multiformes, entre las cosas y pensamientos, para alcanzar una parcela de este esplendor cuyos perfectos elementos acaso pertenecen solamente a la eternidad. Y entonces, cuando por medio de la poesía y la música, nos encontramos bañados en lágrimas, lloramos, pero no por un exceso de placer, sino por la dolorosa impaciencia de nuestra impotencia al no poder asir enteramente en la tierra, en seguida y por siempre, estos divinos goces embriagadores, de los cuales sólo alcanzamos, por la poesía y la música, breves e indeterminados destellos... La Poesía es la creación rítmica de la Belleza. Y la alegría y el placer son los derivados más puros y más intensos de la contemplación de la Belleza. La Belleza sublime es el reino del poeta, pero esto no excluye que las incitaciones de la pasión, los preceptos del deber, o bien las lecciones de la verdad, no puedan introducirse con ventaja en un poema, puesto que incidentalmente le sirven para definir sus fines. El verdadero artista, sin embargo, el verdadero poeta se esforzará siempre en de-

gradarlas a términos de sumisión con respecto a la Belleza, que es la atmósfera, la esencia pura y real del poema.

La Verdad, para Poe, debía subordinarse a la Belleza. Aquella es sublime, pero ésta lo es mucho más. Porque "si la verdad es la más elevada mira de la Pintura o de la Poesía, entonces Jan Steen era un artista más grande que Miguel Angel y Crabbe es un poeta más noble que Milton"¹⁹.

La Verdad al servicio de la Belleza, es decir, de la Poesía. La Verdad, como sinónimo de belleza terrena. Belleza terrena, pues, en armonía con la Belleza Suprema, la perfección celeste. La Belleza y la Verdad eran, para Edgar Allan Poe, aspectos complementarios de la armonía —la Poesía—; una era la forma, la otra el principio; una era concreta, la otra abstracta. Luego, al crear belleza, el poeta revela necesariamente la verdad. El poema bello es una sabia verdad.

CONCHA ZARDOYA

¹⁹ "If truth is the highest aim of either Painting or Poesy, then Jan Steen was a greater artist than Angela, and Crabbe is a more noble poet than Milton ("Longfellow's Ballads").

C R Ó N I C A

SOBRE "BABEL"

Orgullo, confusión y ruina de la literatura, es el subtítulo que Roger Caillois da a su libro *Babel*¹. En un breve prólogo relata, recreándola, la construcción de la torre atentatoria, desde que fué inspirada por los movimientos íntimos de la conciencia humana hasta su inevitable frustración.

Extractando el ya breve relato, se le puede reducir a esto: un movimiento de orgullo inspira a los hombres el designio irrazonado de atacar a Dios en su firmamento. Debían suponer que el Todopoderoso les fulminaría. ¿Qué idea se hacían de su Dios para imaginar que las criaturas que Él había animado podían dañarle en algo? Además, ¿qué extraña tontería les llevaba a construir una torre para asaltar el cielo, cuando es tan fácil percibir que el cielo es inaccesible? Y aun suponiendo que llegasen a alcanzarle, no es lo mismo alcanzar el cielo que alcanzar a Dios. No hay mayor locura que tratar de aproximarse por medio de una torre a un principio inmaterial, infinito y soberano, creador del cielo, de la tierra y de todo el universo, donde nada ocurre sin su consentimiento. Es de suponer que los que se obstinaron en tan absurdo propósito, veían su conducta como una mera manifestación. Su sublevación era vana, no lo ignoraban, pero su actitud afirmaba, al menos, la libertad y el honor del hombre. Nada más fácil para Dios que reducirles a polvo; en todo caso ellos habrían gritado antes la negativa de su obediencia, habrían dicho no a su Creador, desafiándole con su desesperación y su impotencia mismas. Sus despojos le demostrarían eternamente que no aprobaban el mundo de sufrimiento e iniquidad donde les había puesto. Sin embargo, hay que renunciar a esta explicación. ¿Qué prueba tenían de que su insurrección no estaba también en los designios de la Providencia? Dios conoce todo de antemano, no sucede nada que no haya sido previsto y consentido por su sabiduría; así, pues, la rebelión podía ser también conforme a su voluntad. En el fondo hablaba de Su gloria como el sol y las estrellas. Tales razonamientos no podían escapar a los obreros de la torre cuando se interrogasen sobre el sentido de su propia conducta. Si creían en Dios, sabían que se esforzaban en vano y que su misma cólera era docilidad. Pero aca-

¹ N. R. F., Gallimard, París, 1949.

so eran incrédulos o habían perdido la fe; entonces, ¿por qué construir una torre para atacar a un Dios en la existencia del cual no se cree? Se puede imaginar que elevar un monumento desmesurado, prestigioso por su finalidad sacrílega, les parecería una empresa tan grandiosa que empujaba cualquier otro proyecto y hacía parecer risible al arquitecto que se limitaba a construir simples moradas: con ello demostraba su mediocridad y su servilismo. Sostenían que tal bajeza perpetuaba los prejuicios menos defendibles. Ellos, al contrario, con su heroísmo, daban al hombre una dignidad nueva, pues ellos se consideraban héroes. Ensombrecidos por una maldición a la que se habían ofrecido graciosamente y de la que no temían los imaginarios efectos, parecía que esperasen en todo momento ir a sucumbir, heridos por la cólera divina que desafiaban. Ésta resistía a sus provocaciones indiscretas y no se manifestaba: tal actitud gloriosa les daba cierta superioridad y les ponía aparte de lo vulgar, les dispensaba de las obligaciones comunes. Rebelándose contra Dios, ¿cómo podrían obedecer a los hombres? La debilidad, la abyección de sus semejantes les repugnaba cada vez más y no tardaron en insultarles ni en reclamar el derecho de vivir a su gusto, sin preocuparse de las leyes de la ciudad, sin sacrificarle ninguno de sus deseos, ninguna de las exigencias de sus instintos. Se les empezó a ver por las noches al resplandor de las antorchas, presas del furor y de la fiebre, lanzando terribles imprecaciones que confundían en un mismo odio a los dioses y a los mortales.

Fué en esta época cuando empezaron a descuidar un poco la construcción de la torre. Como el trabajo era infinito, no se notaba más que muy lentamente las sucesivas negligencias; teniendo que elevarse hasta el cielo la torre, era difícil apreciar en qué punto se encontraba. Periódicamente había que reforzar los basamentos o derribar alguna parte ligeramente construída que amenazaba no sostener el desarrollo ulterior del monumento; en realidad, había que rehacerlo constantemente. Así, el obrero que abandonaba las herramientas para cruzarse de brazos, no abandonaba la causa común, pues el deliberado propósito de impiedad era lo esencial y no el añadir un piso más a la torre. Un piso más no representaba nada en la altura colosal que debía alcanzar, y quién sabe si la furia, la soberbia o el delirio del arte insano no llegarían a engendrar una blasfemia inaudita que concordase con el espíritu de la obra más que la contribución al éxito material de un trabajo obstinado.

Los más audaces, los más consecuentes, comprendieron que no podía haber interés en rechazar las leyes divinas si había que continuar sirviendo a la disciplina del trabajo. ¿Para qué calcular, trazar planos, levantar andamios y tantas otras irritantes obligaciones? Esos tanteos acaso valían en las circunstancias ordinarias, pe-

ro no representaban más que concesiones fuera de lugar en la persecución de un propósito que alcanzaba al destino total del hombre. ¿Qué importaba que el trabajo estuviese bien hecho?

La torre era un trabajo de sublevados, no de estetas, y convenía que lo fuese absolutamente. Nadie volvió a recurrir para construir un arbotante o una bóveda a la geometría o a la física; eso significaba aceptar el orden del universo tal como Dios lo había establecido y contra el cual, desde su origen, la poderosa masa del monumento alzaba su elocuente protesta.

No debía haber nada concreto en el edificio de la pasión, nada ordenado en el templo de la rebeldía: tenía que responder hasta por el modo de estar hecho a la inspiración que había exigido edificarle. Todos fueron dejando el diseño, la esquadra, la plomada.

La construcción de la torre fué interrumpida; poco a poco, el monumento del orgullo llegó a ser el monumento de la confusión (se cree, incluso, que éste es el sentido del nombre Babel) y cayó en ruinas. Pero no fué el efecto de una intervención sobrenatural el que, haciendo surgir las diferentes lenguas, impidiese a cada uno entender a su vecino. Como se ve, la confusión de las lenguas no fué la causa sino el efecto del desarreglo de su conducta. Rechazando toda disciplina y toda convención, tenían que hacer con la palabra lo mismo que con el resto. Pero esto fué sólo uno de los innumerables excesos a que les arrastraron los principios adoptados. Estos principios provocaron por sí solos la destrucción de la torre, que sucumbió a consecuencia de los sentimientos mismos que habían llevado a edificarla, dándole preferencia a las obras humanas de finalidad precisa y de dimensiones mensurables.

Sin embargo, los primeros pisos subsistieron; databan de una época en la que se seguían las reglas del arte. Hoy, sobre la plataforma medio derruida en que termina el edificio, se distingue la silueta de gesticulantes obreros que bosquejan intentos de muros, fragmentos informes que se derrumban pronto. No por eso dejan de sentirse sostenidos por la alta opinión que tienen de sí mismos y por la inocencia de la multitud que, divisándoles desde lejos sobre un pedestal imponente y oyendo vagamente sus gritos discordantes, les cree ocupados en un trabajo misterioso, cuya importancia escapa a los espíritus simples que, deslumbrados, buscan en vano las razones de un encarnizamiento tan inútil y las imaginan tan extraordinarias que quedan estupefactos. Acaban admirando ingenuamente por permanecer irreconciliables a aquellos que no serían nada si no fuesen eso.

Otros aseguran que en la tentación de imitarles o alcanzarles reside un peligro permanente para los hombres.

En esta paráfrasis queda trazado el esquema o guión del libro, pero no es posible hacer un resumen, pues sus cuarenta y tres capítulos son sumamente variados y abarrotados de observaciones, justísimas las de índole moral y menos seguras o menos poseedoras de un verdadero conocimiento de causa las de índole estética. Así, creo más conveniente tomar sólo algunos de los puntos principales para subrayar lo que hay de positivo en este libro. Su espíritu y finalidad, desde un principio, se pueden concretar en esto: "Saber lo que sirve a la causa del hombre".

Roger Caillois empieza señalando el fenómeno de la depreciación de la literatura por los escritores mismos, que, si quieren demostrar poca estima por una obra, afirman: "es literatura"; y si, por el contrario, quieren rendir un supremo homenaje a un libro, niegan que tenga nada de literario. Surgen dos preguntas: ¿a qué obedece que pese tal deshonor sobre la literatura, justamente para los que se consagran a ella? ¿Qué es lo que le reprochan que pueda parecerles a tal extremo humillante? Estas preguntas no encuentran a lo largo del libro una franca respuesta, pues el hecho, que afecta por igual a toda manifestación artística, no tiene su origen en la literatura ni en el arte. Ciertamente, la torre no se construyó sólo con literatura; por lo tanto, para lograr verdadero vigor en el análisis del hecho, sería preciso deslindar sistemáticamente las numerosas vertientes que confluyen en la obra literaria. Roger Caillois señala más los efectos que las causas, pero los efectos, eso sí, están señalados a la perfección.

El escritor considera el esfuerzo literario como algo artificial, frívolo, ridículamente solemne y lejano, algo en lo que no reconoce nada profundo ni auténtico, incompatible con las inquietudes que le agitan. Por esto se niega a *honrar la belleza* y sostiene que sus obras las ha producido por un impulso irresistible, son mensajes que tienen que escapar, y su único esfuerzo debe consistir en no mancharlos con vergonzosa literatura. Tal actitud da como producto obras que no son más que confesiones desgarradas, gritos, blasfemias y pesadillas, cuyo valor no estriba en el *placer estético* que causen, sino en la audacia de sus testimonios. A este género de producción califica Roger Caillois de contra-literatura o romanticismo, y ésta, que es la palabra clave, no vuelve a sonar en todo el libro. ¿Cómo podemos pretender aclarar lo que pasa en la literatura sin estudiar de modo franco, neto y ordenado las corrientes filosóficas, científicas y sociales que originan la crisis del

romanticismo? Insistir en acumular observaciones del hecho es dar vueltas sobre un ladrillo, y la complejidad, obtenida por medio de esa acumulación, puede parecer que encierra términos contradictorios, cuando no los encierra en absoluto.

Es cierto que a partir del romanticismo, la literatura no trata de formar parte del esplendor de la ciudad; es cierto que el escritor se sitúa en el primer plano y que en vez de disimular su originalidad, que antes brotaba espontánea, la cultiva y cifra en ella su orgullo, y que así la obra deja de ser una expresión del universo, privilegiada pero sumisa a él, y se convierte en el testimonio de un alma dolorosa y vengativa. La personalidad del autor se antepone al mérito de la obra; se prefiere la vida a la retórica, y de las pasiones y emociones que aún conservan algo coherente para la conciencia, se pasa a las sensaciones de la vida visceral que la conciencia sólo puede registrar por las alteraciones que causan. Este mundo, inaprehensible, tiene la apariencia de ser otro distinto del mundo real, y elegirle equivale a alzar una protesta contra este último y contra las limitaciones de la naturaleza humana; significa manifestar rebeldía ante la Divinidad y rendir un homenaje a los héroes que fueron fulminados: Prometeo, Caín, Lucifer, Satanás...

Éste es el cuadro completo del espíritu del romanticismo. Pero, ¿por qué caminos llegaron las cosas hasta aquí? Y una vez llegadas, ¿cómo estos nuevos elementos substituyeron a los anteriores? Es decir, ¿cuál a cuál? ¿Qué correspondencias existen en el fondo de esta transformación?

He subrayado las dos frases "honrar la belleza" y "placer estético" porque encierran los conceptos que han quedado más irreconocibles. Roger Caillois alude a ellos con la firmeza del que cree que existen aún tal como nos fueron dados por la tradición de nuestra vieja cultura, y las contradicciones, aparentes, pueden hacerse sentir en estos dos párrafos: "De ahí la literatura moderna, su desdén por el estilo, su rechazo de toda regla y el predominio casi exclusivo en ella de los géneros que mejor se acomodan con el desaliño en el pensamiento y en la forma" (final del capítulo sexto). "El artista, el escritor pensaron que nada era tan bello ni tan digno de sacrificios como la persecución de la belleza. Esta convicción les aconsejó sacrificarlo todo a la literatura y al arte" (principio del capítulo séptimo). Los dos párrafos señalan hechos fielmente observados en la realidad de nuestro presente; pero para explicar cómo pueden coexistir el desprecio por el estilo, y la preocupación por la belleza, hay que aclarar que hoy se llama belleza y estilo a cosas muy diferentes de las que se denominaban así hace cincuenta años.

El hombre moderno se aparta de la belleza antigua porque cree ver en su se-

renidad, simplicidad o conformidad, "le visage bête des dieux". Sólo acata a los "ángeles terribles" porque no comprende que la belleza de lo terrible estaba implícita en la belleza antigua, estaba como comprimida y trascendida, esto es, superada. Es decir, que la belleza era belleza porque la ley de sus formas depuradas testimoniaba el triunfo del hombre sobre lo terrible. El hombre alcanzaba la belleza venciendo su sagrado terror, sin excluirlo, pasando simplemente a la orilla de la salvación. Ahora veneramos lo terrible sin tratar de vencerlo, trabajamos con el terror insuperable, voluntariamente aceptado, y por esto nos basta con un estilo abrupto que registre nuestra accidentada vida de "reporters". Si buscar la belleza es evidenciar lo terrible, esto no lleva a menospreciar el estilo sino a subordinarlo, a no tomarlo como objeto de belleza sino como instrumento de precisión para hacerla patente. Todavía es difícil juzgar si los males intrínsecos de este sistema son más o menos graves que los del anterior, pero ya está probado que son de más rápida virulencia.

La aclaración no es suficiente, pero, sin detenerme en más, señalaré la forma en que Roger Caillois delata la falsa profundidad de los escritores que pretenden ser profundamente humanos: lo anterior se aclara por sí mismo, a medida que se considera cualquiera de estos temas.

Muchos de esos escritores, que tienen sus vetos y sus licencias propias, creen traicionar tanto a su arte como a la verdad si presentan en sus obras la naturaleza humana un poco blanqueada; en cambio, creen que les está permitido ennegrecerla a su gusto sin dejar por eso de ser testigos veraces ni artistas poderosos. Pero la naturaleza humana no comienza al nivel del suelo, como los pozos y las alcantarillas: "Grave error es creerla por completo subterránea. Extendiéndose en los dos sentidos, a la vez separa y une la cumbre y el "abismo", (prefiero citar algunos párrafos sin extractarlos para que se conserven las palabras fundamentales independientes de mi prosa). "Es víctima de una grosera ilusión quien la sitúa confiadamente en el instinto y en las vísceras, en la demencia o en el frenesí. Pues no hay nada más pobre ni endeble que los movimientos esclavos". El error gigantesco de nuestra época es haber pretendido buscar la libertad por el camino de la irracionalidad. Todo lo que *Babel* deja sentado a este respecto es inestimable. "Insisto en pedir al escritor que recuerde que el hombre posee una inteligencia y una voluntad gracias a las cuales se ha elevado hasta donde está". "Sus virtudes no son efímeras, no son excepcionales ni casuales. Le pertenecen tanto como su bajeza y su obscenidad misma. Y más aún: porque él las ha hecho".

Aunque con los tiempos y las diversas civilizaciones las virtudes del hombre cambian notablemente, aunque las diferentes morales se adaptan a los climas y a las épocas en que fueron inscritas, hay entre ellas ciertas coincidencias, casi se podría afirmar que sin excepción. Difícil será encontrar una que repruebe el valor, la lealtad, la inteligencia y el desinterés. Hay algunas que recomiendan ser duro, cruel y ambicioso, astuto y hasta pérfido, pero no que aconsejen la vanidad, la bajeza, la avaricia ni la timidez. La razón es clara, afirma Caillois: todas estas condiciones son otras tantas esclavitudes. "Pues si hay algo que una moral, cualquiera que sea, no puede exigir de los hombres es que se vuelvan impotentes y pusilánimes; que tiemblen incesantemente de perder lo que tienen o de no recibir lo que sufren por no tener". Se puede exigir de un ser que abdique de su albedrío y que elija para sí mismo la esclavitud, pero es preciso que al menos su decisión sea deliberada; ¿quién sabe si encuentra en envilecerse su mérito o su salvación? "Mientras hay esfuerzo, hay moralidad. Pero si sólo se trata de abandonarse, toda máxima es superflua. La pesadez basta cuando esforzarse es inútil. La moral sólo existe cuando hay que vencer una resistencia o una seducción".

De estas inculpaciones a la moral de la literatura actual pasa Caillois a otras no menos enérgicas ni directas al lenguaje de esta literatura, laxo e irregular. Pero —esto sucede en todo lugar u ocasión en que tal tema aparece— los contornos de sus dos ramas (idioma y estilo) se entremezclan, confundiéndose y quitándose rigor uno a otro. Sería preciso saber cuándo Roger Caillois habla del estilo —estilo es hoy día el mero proceder del escritor con las palabras, juego de efectos emocionales o de problemas conceptuales— y cuándo habla del idioma, que "antes de ser el instrumento del escritor, es el de todo el mundo".

Los poetas ya han descargado su justa cólera sobre Caillois, porque la misión fundamental e ineludible de los poetas, que consiste en renovar y recrear las palabras, no es jamás el origen de la corrupción de la lengua. Pero si penetramos verdaderamente en el espíritu del libro, vemos que sus inculpaciones no van dirigidas realmente contra la obra poética, si no contra una especie de ofensiva teórica, encapsulada en alguna consigna estulta, tal como "liberar el lenguaje". Y ahí es donde está el acierto de Caillois, eso es lo verdaderamente moral y atrevido: gritar una acusación inatenuable contra las grandes imposturas de nuestra época.

La creación balbuciente, bárbara, laberíntica, barroca o elemental de un poeta, sólo es censurable en la medida en que, como poesía, sea deficiente o bastarda; en cambio, la fórmula *liberar el lenguaje*, ésa sí es perversa, ésa sí es un carril aco-

modaticio para elevar a lugar prestigioso el producto de la ineptitud, de la confusión mental, de la impotencia. Así, dada como teoría, es como salta las barreras del juego literario y se echa a la calle.

Y en la vida de la calle es donde el lenguaje está gravemente amenazado, ahí donde es el más valioso instrumento social, donde, fuera de la órbita literaria, órbita de creación, es instrumento de conocimiento de lo ya creado, vehículo de ideas y afectos. Para que pueda servir de arma contra el equívoco, es evidente que tiene que ser instrumento de precisión: "Un vocabulario preciso, una sintaxis rigurosa, al conducir al espíritu a las cosas distintas, a las ideas nítidas, a sus relaciones correctas, previenen la mentira y la confusión. Un lenguaje estricto es factor de verdad, de libertad; un lenguaje relajado lo es de fraude y de esclavitud". "La esclavitud del lenguaje, la solidez del orden social, corren parejas; a sociedad perturbada, diccionario demente, y lenguaje fijo a sociedad estable".

¿Por qué Roger Caillois abandona ideas de tal magnitud como las que van en estos dos párrafos, apuntadas con precisión pero con excesiva brevedad, entre una multitud de observaciones estéticas y estilísticas menos valiosas, sin volver sobre ellas, sin aclararlas, persiguiendo sus consecuencias hacia los cuatro puntos cardinales? Parecería que en *Babel* Caillois hubiese cedido a una ambición de extensión, descuidando sus verdaderos valores y aciertos, dejándoles desamparados, sin las comprobaciones exhaustivas que debían sustentarlos. La puntería que da a sus ideas esa natural e infalible independencia de los espíritus que se sienten cómodos entre las normas, que respiran bien en el clima de las leyes, debía haber sido más realzada, más neta de contornos, mejor situada en el rango que le corresponde. Es cierto que rebrota por todas partes, pero sus hallazgos no se articulan en un esquema exacto, inconfundible. Así, podemos apreciar su veracidad y su excelencia los que a la más ligera alusión otorgamos un total asentimiento, pero a todo el que no quiera entender, le será fácil criticarle.

El tercer punto, necesario para resumir en lo posible lo que va dicho, es este: Roger Caillois cree que son vanos los temores de los partidarios del arte por el arte ante las formas de vida seguidas por un gobierno dictatorial; en principio puede parecer que son vanos, puede que lo hayan sido en alguna ocasión, pero hay que saber por qué no lo son realmente en ésta.

Entre los diversos movimientos literarios aludidos en *Babel*, no figura uno sumamente importante y poco comprendido: "El surrealismo al servicio de la revolución". Y es frecuente encontrar gente afecta a las cosas de la cultura, y poco

compenetrada con el arte moderno, que se regocija al ver que Moscú rechaza hoy el surrealismo y el arte abstracto. Sin embargo, nada más evidente que el servicio prestado a la revolución por el surrealismo, ni nada más indiscutible que la absoluta forzosidad de prescindir de sus servicios, que se impone automáticamente a la revolución triunfante. El arte moderno ha hecho saltar las capas concertas que afirmaban nuestro suelo, ha penetrado, ha perforado hasta lo más profundo, ha dejado al descubierto sus diversas materias que, al acumularse los escombros, componen armonías, matizadas unas, abruptas otras. Esos escombros son el producto mismo del arte; el perforador es la voluntad especulativa. Y ¿cómo detener la especulación en el arte o en la ciencia? Si se tratase de cambiar de temas, y en vez de pintar una crucifixión pintar una asamblea o la apoteosis de un caudillo, como Caillois supone, la cosa sería fácil, pero no es ése el problema, pues el arte no ha dejado, simplemente, de representar crucifixiones, sino que ha destruido las jerarquías formales de los elementos que componían una crucifixión, y con esos elementos degradados o disgregados no se puede pintar el retrato de un caudillo. La arquitectura y la pintura de las grandes épocas servían a los príncipes y a la Iglesia, sin que esto coartase la amplitud de su vuelo; esto es cierto, y es cierto igualmente que la pintura de las catacumbas despreció como un traje inútil la gran técnica del arte antiguo. Cuando una fe triunfa sólo sobrevive lo que sirve a sus principios: "Justo es reconocerlo: fe e inquisición son cosas que van juntas". Esto demuestra que el conflicto actual no consiste en que ciertas autoridades sean demasiado despóticas y ciertos artistas demasiado insumisos. El conflicto consiste en que el arte y la ciencia, que abrieron el surco para la revolución, no pueden detener su impulso especulativo y que lo que la revolución ha hecho germinar en ese surco no es una realidad tan rica de vida, tan llena de sustancia como para crear un presente capaz de saciar todo apetito, capaz de emplear en su asimilación el esfuerzo total del hombre. Más claro: lo que hay de lamentable en el fenómeno no es que la revolución rechace los inaprehensibles engendros del arte actual, ni que los artistas se nieguen a trabajar como la revolución les manda; lo grave es que no sean naturalmente convergentes sus impulsos, como ha ocurrido siempre en las grandes crisis del espíritu.

Estos son los tres puntos fundamentales en la trayectoria que sigue *Babel*, y lo que hay de positivo y de infrecuente en este libro es la manifestación de un escritor joven, de ideología no dudosa, que hace valientemente la defensa de las normas, que expresa una desdeñosa desconfianza por las consignas liberadoras, hábil-

mente explotadas, ataca cara a cara el conflicto existente entre la creación y la disciplina y emplea como moneda válida los términos virtud, nobleza, valor...

En vano afirma Roger Caillois que no es un moralista; el valor de *Babel* está ahí. Se le podría censurar que cierre los ojos ante las causas poderosísimas de los fenómenos que señala; pasa sobre ellas como a la carrera, y sin duda el libro adolece de esto, pues no se puede hablar de la obra que se convierte en confesión desgarrada de un alma vengativa y dolorosa, no se puede señalar que se prefiere la vida a la retórica, sin tocar, siquiera de pasada, las transformaciones que arrancan del siglo XVIII, ni aludir a las nuevas técnicas como la fotografía y el cine, que tienen el poder de incrustar en la mente, de modo inmediato y sin necesidad de retórica, todo género de nociones insospechadas. No se puede dar como un hecho gratuito, producto del humor de los artistas, la sordidez de los tipos, la bajeza moral de los modelos adoptados. Si actualmente se ha comparado la moral de la literatura moderna con la de los proverbios, por su cinismo pedestre, ya Lamartine manifestaba su aversión a las fábulas y su moral plebeya, y no estaría de más denegarse un poco a decir cómo y por qué sucedió. ¿Cómo hablar de la transformación literaria sin hablar de la transformación social? Roger Caillois salta sobre estas cosas como un estudiante perezoso de terminar un ejercicio demasiado prolijo, y sin dejar oír a la defensa —la razón de ser de todo ello— lanza su acusación de moralista. "Una literatura existe en una sociedad dada: de ella recibe la impronta, y a su vez le confiere una dirección. Porque no se expresa sin señalar, no se señala sin doblegar".

La responsabilidad que pesa sobre el escritor, disimulada o disculpada por su "terrible liberté", está expresada en *Babel* de modo tan lapidario que creo que lo mejor es transcribir uno de los párrafos más decisivos: "Libre, imparcial, verídico [el escritor], ocupado sólo en describir exactamente esta bajeza trivial que una multitud reconoce en seguida como suya con más sorpresa, por otra parte, que disgusto. No se imaginaba tan abyecta, pero afirmarle que lo es, es un poco permitirle que lo sea. Entonces, ¿por qué ha de privarse de serlo? En la imagen que los libros le ofrecen de sí misma, y que le imponen como exacta, distingue algo ejemplar que proviene del crédito con que el arte se reviste a los ojos de las gentes simples. La obra de arte, en efecto, se les aparece un poco como una sanción: si describe la mediocridad o la vergüenza, encuentran el permiso de deleitarse en ellas; antes tenían el pudor de sus debilidades o de sus vilezas; ahora se enorgullecen de ellas pues el arte les ha conferido una especie de derecho de ciudadanía".

Muchas páginas después de este párrafo inamovible, hay dos capítulos sobre la pornografía; esos capítulos no añaden nada. Al concretar la censura en el efecto desmoralizador de la crudeza en los temas sexuales, no alcanza una total exactitud, porque lo sexual es o no es pornográfico, en la literatura, no por su crudeza, sino a veces sólo por la superfluidad de su reiteración; es decir: si lo sexual es elemento dramático o si va entre los demás componentes de la obra, en una proporción que puede ser incluso gigantesca pero no vana, esto es, hipertrófica, no tiene por qué resultar forzosamente pornográfico. Pero el ardor que Caillois emplea en violentos párrafos acusativos no está de más, está acaso ligeramente desplazado; su furia, llena de razón, ha rebasado un poco de los límites que debían circunscribirla y, repito, por esta manía de extenderse no ha enmarcado, subrayado, ampliado hasta la saciedad su singular e inapreciable acusación a la moderna pornografía. "No hay libro destinado a denunciar las vergüenzas, las miserias y los horrores de la guerra que no contribuya insidiosamente a hacer aceptar su imagen..." Si las trescientas dos páginas de que consta *Babel* estuviesen dedicadas a desarrollar este párrafo, *Babel* realizaría la obra benemérita que no logran construir las vagas entidades ni los dilatados imperios que generalmente denominamos con mayúsculas. Hallazgos como éste son los que dan a *Babel* un valor raro y los que harán que este libro no sea bien acogido por la gente que se considera de vanguardia, porque su ataque tiende a matar en flor las grandes innovaciones del siglo, ahora, cuando empiezan a tener ya ese prestigio que tiene lo moderno, establecido oficialmente, puesto de moda.

Babel ataca especialmente esa proliferación tan activa y tan difícilmente contenable de los automatismos. *Babel* no tiene más sentido que el de un alerta contra lo subhumano, delatando su asechanza escondida en las cosas más respetables, sagradas para muchos. "Quien busca el automatismo debe ir a buscarlo allí donde está: en lo más bajo". El que escribe un libro así queda por él comprometido a dedicar el resto de sus días a poner en claro qué es lo más bajo y qué es lo más alto, "le sommet et l'abîme", qué resistencias y qué seducciones son las que hay que vencer hoy día, destacándolas bien del complejo social-estético-científico, es decir, de la Ciudad; qué es lo que, incontestablemente, entre lo que hoy nos pone la vida delante de los ojos, envilece o ennoblece al hombre —al hombre de hoy, tal como ya inevitablemente es—, qué es lo que este hombre no debe tener miedo de perder y qué es lo que es bueno —positivo— que ansíe poseer, qué quieren decir, vistos a la luz de hoy, los términos *valor, lealtad, desinterés, bajeza, timidez, esclavitud*.

En una palabra, tiene que dedicar su vida a "corriger les denominations", pues lo que trata de hacer esta literatura que execramos no es más que eso, poner en guardia al hombre contra "l'imposture des mots", mejor dicho, ése fué su cometido a partir del romanticismo, ésa fué la tarea que se impuso y que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, quedó reducida a una mera substitución de imposturas. Que las imposturas modernas no aventajan en nada a las antiguas y que no sólo no las aventajan sino que destruyen la obra del hombre —el hombre mismo—, es lo que Caillois delata de modo irrevocable. "Si dice usted ahora justicia o libertad, sin precisar lo que entiende por eso, todo le está permitido y, en primer término, llamar así a la iniquidad y a la tiranía". Esto, que alude directamente a la política, a los cataclismos sociales que están devastando el viejo mundo, es extensivo a todo, incluso a la conducta personal de cada uno con su prójimo, pero si nos limitamos a descubrir la impostura en la órbita de ese drama incruento que es la producción literaria, ahí ya es preciso aclarar más. Es preciso analizar los gérmenes mortíferos que se activaron en el romanticismo, explicar por qué su fiebre, que no puede extinguirse, es la única apariencia de vida que se manifiesta vigilante —sentido figurado, evidentemente, es sistema que abrevia cuando sólo se pretende sugerir—, es preciso detenerse a observar los efectos en los diferentes pueblos de Europa, notando que el primero que presentó síntomas de romanticismo, España, cayó pronto en un silencio mortal, ¡silencio elocuente!, y que el primero que intentó ponerle remedio al mal, Rusia, quedó embotado por el efecto de la droga. Este sistema de tratar el hecho romántico como un padecimiento, como un mal, nos lleva de paso a meditar en el íntimo e indisoluble vínculo del arte con el Mal. "¿Se hace siempre, en todos los casos, la mejor literatura con los peores sentimientos? ¿Es ésta una verdad fundamental o el prejuicio de una época? El gran artista, ¿se encuentra inevitablemente en el caso de combatir bajo la bandera de Satán?" A la primera pregunta podemos responder no; no en todos los casos la mejor literatura está hecha con los peores sentimientos. A la segunda —parecerá contradictorio—: no es ése un prejuicio de una época, hay en ello una verdad fundamental. A la tercera, conciliando las dos anteriores: el artista combate inevitablemente bajo la bandera de Satán siempre que no combate bajo la bandera de Dios.

La idea de la torre, tal como la concibe Roger Caillois, no es más que una reiteración obstinada del pecado original. El hombre pretende escalar el cielo con su saber; el fruto del árbol de la ciencia no se difundió en su sangre, como los otros frutos, sino que fructificó como caído en tierra abonada para su germina-

ción, y con la cosecha de sus productos innumerables el hombre trató de edificar la torre. ¿Qué significaba el arte entre esos productos? El arte era la parte impráctica del conocimiento; aun cuando estaba limitado a la mera representación se apoyaba en la memoria; el arte fué la "mnemotecnia universal" desde un principio, y su recorrido hacia la belleza lo hizo con reminiscencias del paraíso: la forma de los dioses es la mejor acción de gracias a Dios que el hombre pudo concebir antes de la redención. Después la fe le dió empleo suficiente, y dentro de su armonía ni lo más profano discordaba. Cuando el arte se convirtió en espejo de sí mismo es cuando se reveló satánico. En el arte por el arte, el arte tomó conciencia de que por él el Mal se salvaba, de que era él el que daba a lo finito una apariencia excelsa, y entonces se empeñó en eso, en salvar la rebelión del hombre, en llenar de seducción el horror de su abismo. Desde ese momento el arte es flor del Mal.

En el proceso de la construcción de la torre ésta es la más grave entre las vicisitudes del arte, pero no hay que olvidar que la construcción misma, además de ser un acto atentatorio y blasfemo, es al mismo tiempo un acto de fe, pues —como Caillois bien dice— sería necio tratar de atacar a un Dios en el que no se cree; así, pues, en ese sucesivo construir hay una especie de modificación del tiro, es decir, que el empeño de atentar guía la especulación persiguiendo el objetivo, y un riguroso deseo de exactitud en la blasfemia puede llevar al hombre a descubrir la perfecta nulidad y estupidez del blasfemar. No hay que desechar esta esperanza.

No hay tampoco que olvidar que todos hemos puesto nuestras manos pecadoras en la obra: nadie está libre de culpa. Ésta es una ocasión en la que lo piadoso no es no acusar sino entrar decididamente en la acusación, tomar cada uno la parte que le toca y no aquella que le echan encima los otros, de un modo más o menos trivial o impuro, sino buscar cada uno la suya, incanjeable, cosa muy difícil porque al buscar entre lo nuestro quedamos generalmente ofuscados por el vaho pasional que de nuestras propias obras emana. Así, Roger Caillois, en su detallada paráfrasis de la construcción de la torre, plantea con limpio sistema todas las posibilidades lógicas; si atentaban es porque creían, si creían no podían dejar de ignorar la vanidad de su atentado, etc. . . . Pues bien, al final de la impecable exposición, concluye: "No fué el efecto de una intervención sobrenatural lo que, suscitando de pronto las diferentes lenguas, impidió que cada uno comprendiera lo que quería su vecino. Esta tradición supersticiosa se apoya sin duda en el hecho de que, entre muchos excesos, los obreros decidieron no servirse más de las palabras en sus significados usuales, sino tan sólo en el que les placía en el instante de atribuírselo". La

ley del lenguaje es sagrada para Roger Caillois, ¡ojalá lo fuera para todos los escritores!, y al verla atacada por la vana arbitrariedad de los hombres se estructura ante él todo el desencadenamiento fatal de la confusión. Pero Caillois no quiere admitir la intervención divina, olvida que si se tratase de la simple transgresión de una ley natural sería en su totalidad negativa, no tendría esa trama de inspiración demoníaca o de endiosamiento que va entretejida en toda obra del hombre y que atrae el castigo de la Divinidad, no con la sorprendente presteza de la varita mágica, sino con la secular levedad de los fenómenos históricos, inaprehensibles para la deducción lógica, transparentes para la tradición y para la revelación poética.

Esta ofuscación de Caillois demuestra la tensión pasional del libro. Por estar animado en todas sus páginas de un violento impulso hacia la verdad, es por lo que suscita un continuo deseo de discusión, no de una discusión que le haga acortar el paso, sino de una discusión que le siga y le acompañe, que le incite a continuar la búsqueda, a desbrozar el terreno, dejándolo limpio detrás de sí.

Si no fuera demasiado optimismo creer que lo que se escribe puede desenmascarar las corrupciones del presente, si se pudiese confiar en que la intervención del escritor fuese eficaz para abreviar la lenta espera en que la vida languidece, porque ciertas cosas tardan mucho en llegar a su muerte natural, se podría esperar que algunos párrafos de *Babel* hiciesen cambiar la faz del mundo, la faz mental, se entiende. "Así sucede que los escritores se engañan percibiendo en su rebelión un alerta de la conciencia contra el medio en que vegetan. Es justamente por su rebelión por lo que pertenecen a ese medio y por lo que le obedecen. Así su rebelión origina su éxito y no su fracaso. Está en todo de acuerdo con la sociedad, en ella prospera, en ella se despliega, en ella es aplaudida. Y por una última paradoja, que no es tan difícil de comprender, no combate la hipocresía reinante: la constituye."

¡Admirable afirmación! La rebelión ha impuesto rápidamente en el gran mercado del mundo sus subproductos: el absurdo, la irracionalidad. ¡La rebelión, nacida precisamente de un proceso racionalista! No, no es difícil de comprender su éxito; halaga la fuerza de los débiles, la fuerza más temible. Pero no se entienda que los débiles quiere decir aquéllos a quienes aluden las bienaventuranzas, ni los otros que resultan débiles a consecuencia del desequilibrio social. No, los débiles son los que tienen que disimular su miseria humana con algún condimento cáustico, los que, impotentes para la donación que implica el amor superabundante, nos van señalando con su índice todo lo que nadie puede amar, los que quedarían inmovili-

zados por el más leve freno o enloquecerían de tedio en la permanencia necesaria para la madurez de las cosas, y predicán el cambio, la disponibilidad, la no perseverancia, en fin, tantos otros. Este conflicto interno de la confusión a que hemos llegado, en el que es ya imposible reconocer lo que la razón tiene de necesidad vital para el hombre y lo que la irracionalidad puede tener de elaboración y artificio de la razón, es el que hay que aclarar, desenmarañando con paciencia su estructura arborescente, hasta dar con "la estirpe de la cuestión" ... "Se trata de decidir si esas imposiciones contra las cuales se subleva con tan jactanciosa insolencia —el orden, la belleza, la justicia, la razón—, son o no creaciones del hombre; si son un hecho que una absurda fatalidad le impone por desgracia suya, o el objeto de su antigua preferencia o de una elección continuada; si la libertad consiste verdaderamente en liberar al hombre de su yugo; en fin, si en el momento en que nos esforzamos en liberarlo, es el hombre mismo lo que tratamos de liberar de una vieja y pretenciosa servidumbre, o la bestia que nos esforzamos en libertar de una esclavitud inmemorial, casi insoportable y más ambiciosa todavía: la que el hombre se impone para ser el hombre. Porque no hay más que una cuestión: lo que sirve a la causa del hombre".

Creo que la disidencia de Caillois con la Europa moderna obedece en gran parte a su temporal ausencia de ella; esa circunstancia es la que le ha hecho ver el cuadro en total, desde el punto de vista conveniente para abarcarlo. No sé si en París le reconocerán este mérito, puede que no, y sin embargo el libro significa una posición ventajosa tomada por el espíritu francés. Su disidencia no es un distanciamiento: es un resultado práctico, natural, es el rendimiento genuino de la distancia. Nadie soporta el exilio menos que los franceses, nadie comprende la trascendencia del destierro mejor que los españoles; por esto no quiero dejar de llamar la atención sobre esta circunstancia del pensamiento de Caillois, en mi opinión muy importante.

Hago votos porque en su obra futura conserve bien limpia esa lente adquirida, implacablemente clara para la crítica, inmune a los eventuales compromisos que la Ciudad tiende, como una red de gladiador, a los pies de todo el que entra en la lucha.

ROSA CHACEL

N O T A S

Libros

FRANZ KAFKA: *El Castillo* (Emecé, Buenos Aires, 1949). —

Esta obra es la tercera novela de Kafka y la última de las cuatro composiciones extraordinarias que le han dado fama. *La Metamorfosis*, *América*, *El Proceso* y *El Castillo* señalan, en efecto, las cimas de su arte original, en cuanto constituyen los accidentes más notables de su genio específicamente novelístico. El alcance a un tiempo cotidiano y metafísico del asunto, la implicancia a un tiempo mundana y escatológica de los temas, la increíble vecindad, en fin, en que transcurren, sin delimitarse demasiado, los contenidos reales e irreales del argumento, explicarían suficientemente el justo renombre y la mayor difusión de estos relatos, si no concurrieran a fundarlos, por lo demás, el interés tan humano de su trama, la claridad y la simplicidad de la exposición, la audacia de la factura.

No agotan, por cierto, aquellas narraciones la singularidad de su autor. Relatos como *La Muralla China*, *La Colonia Penitenciaria* o *La Madriguera*, valgan como ejemplos, hubieran bastado para consagrarlo a la misma admiración, y el lector culto sabe que no hay en Kafka composiciones "menores" sino, a lo sumo, más breves, aunque igualmente densas de su magnífico don poético, de su rara y exquisita virtud alegórica. ¿Qué decir de tantos otros cuentos menos divulgados? ¿Qué de su penetrante *Diario*? ¿Qué, en fin, de sus aforismos, de sus consideraciones metafísicas: de Kafka el pensador?

Se ha dicho que *El Castillo* es la obra capital de Kafka, y a fe que no es difícil adherir a tal juicio si se piensa que es en ella donde encuentran su expresión más franca, menos sobreentendida, los grandes interrogantes que acosan el universo del novelista. Preguntas que aluden a viejos problemas: el del hombre frente al hombre, el del hombre frente a Dios. Explicación de nuestro mundo cercano, ese mundo que es, también, el de *los otros*: tema de la convivencia. Pero, asimismo, cuestión de

nuestro destino último, afán y pregunta por la instancia metafísica: tema de la eternidad.

Decimos que tales asuntos hallan en el libro que comentamos tan sólo su planteo más abierto. Parece inútil decir, en efecto, que aquellas inquietudes alientan en los principales escritos de Kafka. Las adivinamos en *La Metamorfosis*, las percibimos en *América*, las descubrimos, de un modo inequívoco y sobrecogedor, en *El Proceso*. Sólo que acá se muestran de un modo menos directo, por así decirlo, y el carácter alegórico de la novela no se hace presente sino como una causa que obrara, más bien, en función de su destino final, de su epílogo. Más que sentir la terrible profundidad del tema el lector la presiente. Esto explica que aquellos libros puedan ser leídos *también* en el plano de la aventura terrena que describe el héroe, sin excesivo desmedro de su implicación metafísica. Suficiente asunto de meditación proporcionan las tribulaciones domésticas y las injusticias sociales por que pasan un Gregorio Samsa, un Karl Rossmann, un José K. Hay en ellas, todavía, muchas cosas de aquí abajo...

En *El Castillo*, en cambio, el lector entra desde el primer instante en contacto con lo insondable y no necesita internarse muy lejos en sus páginas para experimentar en toda su fuerza el alcance dramático de la situación, la hondura poética del ambiente, el sesgo alegórico de la trama. Apenas comenzada la lectura del primer capítulo se sospecha que todo será obstáculo para el protagonista, como si su destino previsible fuera el de ir de tropiezo en tropiezo, sin descansar nunca y sin obtener nunca lo que se propone. Y así, no tarda uno en preguntarse si el héroe no habrá llegado demasiado tarde para realizar su propósito. "Ya era de noche cuando K. llegó". Así comienza el relato y esas palabras, que aluden al tiempo irrecuperable, a lo definitivamente sucedido, suenan, ya, de un modo profético. Y, en efecto, bien pronto nos damos cuenta de que todo está reglado de antemano en los dominios del Castillo, hasta las marchas y contramarchas del agrimensor que se cree llamado a su servicio, quien se verá obligado a soportar los rodeos más impensados, a padecer las esperas más inútiles, a tolerar los procedimientos más absurdos en vista de una misión que, pese a aquellos sacrificios y a la modestia de sus fines, no logrará, sin embargo, cumplir.

¿Por qué? He aquí la cuestión, la gran cuestión que se debate en este libro, cuyas páginas nos lanzan insensiblemente en el vaivén angustioso de una esperanza y de un desaliento que excede de entrada la humilde pretensión de un agrimensor que es ante todo un hombre, la empecinada negativa de una Autoridad que bien

pudiera ser la más alta... ¿Por qué el agrimensor K. no consigue desempeñar su puesto en el Castillo, crearse bajo su amparo una posición, constituir una familia: arraigarse, en fin, a la sombra quieta, segura, inmovible, de una organización insospechada? Para contestar la pregunta sería preciso saber antes si K. ha sido llamado, verdaderamente, a realizar su famoso trabajo. Demanda que deja en suspenso la identidad relativa, la condicionada existencia de K., como tal agrimensor, frente al presunto llamado de la Autoridad. Cuestión, en suma, de pertinencia: averiguar si la oferta le atañe efectivamente a él y si le concierne *ahora*. Inquisición, además, de la Autoridad misma: conocer si ésta existe o no para K. En otras palabras, y desde un punto de vista objetivo y trascendente: determinar si, supuesta la existencia de la Autoridad y del agrimensor, hay correspondencia y coexistencia entre ambos. Considerado, en fin, el problema, desde los fines últimos del hombre: si Dios y aquél se implican y si el Uno y el otro *coinciden* en semejante armonía.

Kafka da a la interrogación preliminar una respuesta bien característica de su dialéctica, una respuesta que incluye al mismo tiempo la afirmación y la negación del hecho que se inquiere. La Autoridad del castillo ha llamado, efectivamente, a un agrimensor. Pero ese llamado no subsiste en el instante en que llega K., por no ser *ya* necesarios los servicios que debía prestar. La consecuencia, pues, es que K. es y no es llamado. Lo fué, sí, en un tiempo. No lo es, sin embargo, *ahora*. Como se dijo: ha llegado tarde. No hay, por lo visto, coincidencia entre el pedido del Castillo —¿del Cielo?— y la presentación del agrimensor —del hombre—. Entre la norma del uno y la norma del otro¹.

Hemos tocado con esto un tema fundamental de la concepción filosófica de Kafka, el motivo que hemos denominado tema de la incomunicación² y que condiciona de modo señero la substancia misma de sus relatos: extrañeza de Gregorio Samsa respecto al "medio" en que vive (genialmente simbolizada en la metamorfosis del héroe), de Karl Rossmann en el mundo en que pretende abrirse paso, de José K. frente a su propio proceso, de K., en fin, con relación a la Comunidad a que desea acceder, a la Autoridad —¿Dios?— que intenta alcanzar. Incomunicación que arroja al protagonista en una instancia infinitamente alejada de aquélla en la cual, sin embargo, le toca actuar, como si la una y la otra transcurrieran en un

1 Las causas materiales de esta situación —errores en el expediente referente al pedido del agrimensor e incluso alguna ambición política— están prolijamente detalladas en el Capítulo V (explicación del Alcalde).

2 En un libro recientemente aparecido titulado *El universo de Kafka*. (Editorial Argos, Buenos Aires, 1950.)

plano temporal diverso y, por lo tanto, recíprocamente inalcanzable. La tesis más trascendental que pudiera desprenderse de semejantes consideraciones es que el hombre está definitivamente aislado del hombre y de Dios, del *otro* y de lo Absoluto (o de lo Indestructible, para emplear el lenguaje de Kafka). Está solo. Y lo está porque algo indefinible impide el encuentro que persigue. Ese algo bien pudiera ser la Culpa, o el Error original. Basta leer el relato titulado *Frente a la Ley* para concluir que en el sentir del autor el hombre es a un tiempo el deseo y el obstáculo, la víctima y el verdugo. El que se labra su propia desgracia, el que es fuente de su propio error —por ser él, tal vez, el Error mismo.

Nada figura mejor la extrañeza frente al mundo en que se debaten los héroes de Kafka que esa suerte de deliberado candor con que se mueven, como si al proceder así quisieran poner a prueba, dar razón precisamente, de la absurda indiferencia que los rodea: indiferencia que asume las formas hostiles de la torpeza, de la doblez, de la crueldad. Pues en efecto, si K., en *El Castillo*, no logra, con su obstinada ingenuidad, vencer los increíbles obstáculos que se oponen a su ingreso en la comunidad, pondrá de resalto, al menos, que la culpa no es suya, que la famosa Autoridad es una autoridad decaída, venida a menos de su grandeza y que la Comunidad que le sirve, hasta el punto de no distinguirse de ella, es una comunidad incolora y frustrada, una especie de limbo. Y así es, por cierto. Lo es tanto que, visto desde la comunidad, es decir, desde esos seres y cosas que no son más que el reflejo de aquella caduca autoridad, K. es un raro, un impertinente, un importuno: el hombre que con su franqueza —en el fondo, con su ironía— todo lo trastrueca.

Claro que aquellos seres y cosas se vengan magníficamente del aprieto en que los pone la candorosa resolución del protagonista. Le oponen la fuerza inmensa del hábito, de su propia e indiscriminada obediencia, de su absoluta y triunfante mediocridad. Y el héroe nada puede, naturalmente, contra ello, dado que su propósito es precisamente el de incorporarse a la misma comunidad que lo rechaza: que lo expulsa porque presiente que con su sola presencia, sin proponérselo, el agrimensor le pide cuentas de su *norma*, pone en peligro, en fin, su ciego afán de continuar, de no averiguar demasiado. Y así el agrimensor ambula sin rumbo en el inacabable preliminar que le oponen las circunstancias, en esos "alrededores" del Castillo en los que queda detenido sin término, como la bola del azar en las púas de un plano inclinado. Esos frenos que estancan su acción tienen muchos nombres; tantos, casi, como los distintos personajes que componen la novela: bastaría men-

cionar a Frieda, la doméstica del hotel señorial, a Gardena, la mesonera del hotel, *Al Puente*, a Artur y Jeremías, los ayudantes del agrimensor, a Barnabás, el "inocente" mensajero. Todos estorbando, en definitiva, el contacto del protagonista con Klamm, símbolo humano e invisible de la Autoridad. Estos individuos que no piensan más de lo que dicen, que no hacen más de lo que se mueven, le ganan la partida, le vuelven la espalda, lo eliminan. La verdad es que no pueden seguirlo, porque su virtud —su fe indomable, su pureza— los aterra. Y Frieda, su efímera compañera y Gardena, imagen de una costumbre ciega, sumisa a una autoridad decadente (Klamm), lo prueban con la validez de otros tantos símbolos irrecusables..

La marcha obsesionante de esta obra, su presentación sombría, la atmósfera de pesadilla en que transcurre la acción y, sobre todo, el hecho de que el fracaso del héroe ponga de relieve una Autoridad dudosa y un Cielo de bastidor, podrían conducir a una interpretación pesimista que, a nuestro juicio, y sin ánimo de entrar aquí en la menor disquisición teológica, sería equivocada. Nos parece que en las páginas de *El Castillo* las tinieblas no hacen sino demostrar la luz y que es la esperanza y la sed de Dios —todo lo irónica que sea su estética— el espíritu que, en definitiva, mueve al autor. Hasta la circunstancia misma de que la novela quede trunca es un margen a favor de la fe que anima al agrimensor, al hombre Kafka, en su marcha por la tierra. De la misma fe angustiada que animara a Kierkegaard, su maestro, cuyas inquietudes le fueron tan afines como el dramático renunciamento a lo terreno en que se hermanaban.

El lector de habla castellana se felicitará de poder leer esta novela en su propio idioma y en la versión directa que le ofrece la excelente traducción de J. Vogelmann. Cumple agregar que la presente edición incluye, como primicia, un episodio final que no figuraba en la primera edición alemana y que, dejando de lado su valor intrínseco, no añade substancialmente nada al espíritu de la obra, cuyo carácter inconcluso deja intacto. Una variante del comienzo de la novela y del capítulo décimoctavo completan la edición que comentamos.

MARIO A. LANCELOTTI

ELIO VITTORINI: *¿Hombres o no?* (Losada, Buenos Aires, 1950). —

Es difícil hacer de ciertos libros un juicio absolutamente favorable. Al mismo tiempo, tratarlos con severidad nos repugna; en homenaje a la honestidad que revelan quisiéramos disimular las sombras u omisiones que también advertimos en ellos. Sus autores poseen muchas veces un peculiar dominio de la palabra, un estilo; pero esta facultad expresiva parece tan sujeta a limitaciones íntimas —temporales o no— que nos da la impresión de ser incapaz de superarlas sin caer en lo forzado, en lo apenas legítimo. Tal es el doble y contradictorio estado de ánimo que provoca en nosotros *¿Hombres o no?*

Vittorini posee, fuera de toda duda, una fuerza lírica excepcional. Cualquiera que haya leído *Conversación en Sicilia* —algunas de cuyas páginas se publicaron en SUR— conservará el recuerdo de su magnífica prosa. Resultaba una novedad —y así fué considerado en Europa— este libro que ponía de manifiesto una tan encendida misericordia hacia el hombre y sus trabajos, un estar ante el hombre como quien por vez primera —o última— lo descubre. Con candor, con lucidez. Las cosas, los seres, no padecían al ser conquistados por Vittorini; llegaban a él como un barco a su rada, ya finales, y revelaban casi siempre mucho de lo que sólo concede el misterio. Estábamos, en suma, frente a un artista verdaderamente inspirado. Su mismo estilo no era un estilo de narrador; era un lenguaje entrecortado, balbuceante; sus capítulos no eran capítulos de novela sino breves poemas en prosa. La narración pasaba a segundo término, mero acompañamiento de la divagación fantástica, el monólogo interior, el indagar metafísico. No era posiblemente una novela en el viejo sentido de la palabra; era un libro singular.

Ahora, en *¿Hombres o no?*, Vittorini parece tener plena conciencia de la importancia de su obra. Conoce muy bien sus dotes, conoce muy bien los recursos de que necesita valerse para expresarlas. Pero sobre todo diríamos que se ha propuesto escribir un libro de mayores responsabilidades, de más aguda intención social (y nada malo hay en ello). No sólo el modo de desarrollar los elementos sino los elementos mismos adquieren gran estatura. El protagonista ya no cruza por su tierra interrogando y escuchando; ya no se deja tañer por el mundo y luego devuelve al mundo lo que éste le sugiere. Aquí sobrelleva un largo, complejo problema amoroso, toma parte en la lucha por la liberación de su patria y está rodeado de hombres y mujeres en el fulgor de sus vidas. Es una novela en que suceden cosas. Pero —muy diferente en esto de *Conversación en Sicilia*— no advertimos en ella una correspon-

diente riqueza de sucesos íntimos; las palabras —pese a los recursos técnico-tipográficos no demasiado nuevos— resultan a veces holgadas y no responden a una emoción profunda, como acercándose a las orillas de un particular “maniérisme”. Agreguemos que el estilo de Vittorini —proveniente del que han usado ya algunos maestros de la novela norteamericana moderna— no siempre satisface las exigencias de una narración. Instrumento incomparable para expresar momentos culminantes, no puede sostener en vilo el asunto del relato cuando éste, por así decirlo, se apacigua en el llano. Escribir un relato con palabras que están como yuxtapuestas, quitándose el sitio unas a otras, es un método adecuado para la digresión metafísica o lírica, a condición de que las situaciones de la novela justifiquen ese método, o cuando el método se maneja con tanta eficacia que logra una y otra vez, artísticamente, lo que huelga en el relato. Cosa que no siempre ocurre en *¿Hombres o no?* Cuando a Vittorini lo inspiran viejos temas predilectos, da cauce libre a su emoción genuina y escribe páginas extraordinarias. Pero entonces comienza uno a preguntarse si el novelista italiano ha encontrado definitivamente su vehículo literario —es decir, su personal variedad dentro del género narrativo— para manifestar por completo sus dotes poéticas. Y entonces, una vez más, *Conversación en Sicilia* nos parece un buen punto de partida para esa indagación.

Dos reparos a la edición española. *Uomini e no* significa *Hombres y no hombres*; puede traducirse de muchas maneras, pero nunca en esa “forma interrogativa y disyuntiva”, como reza la solapa, que no sólo traiciona su sentido sino que da al título original un aire poco feliz de encuesta. No hay tal interrogación ni tal disyuntiva. Vittorini dice: por un lado, existen hombres; por otro, hombres sin humanidad alguna, que *no son* hombres. Segundo reparo, éste dirigido exclusivamente a la solapa: la frase final en que se presenta el estilo de Vittorini como una reacción “a la tradicional retórica de su literatura patria”. Este juicio, exacto en lo concerniente a las intenciones de Vittorini respecto a cierto lastre de la literatura italiana (y de todas las literaturas), parece ignorar los repetidos milagros de profundidad, de concisión, de medida, característicos de una literatura varias veces secular, y reducir el orbe de un Pirandello o de un Bontempelli, pongamos por caso, a un libretto de ópera. Tanto valdría hacer responsable a Unamuno o a Baroja de los poemas de Salvador Rueda o las novelas de Ricardo León.

MARIO ALBANO

JOHN KEATS: *Cartas* (Juventud, Barcelona, 1948). —

Donde se marca nítidamente el carácter disconformista del romanticismo es en su voluptuoso programa de la muerte joven. El romántico disiente; el romántico no se adapta; el romántico no hace pactos con la sociedad. Rebelándose contra el medio, el romántico inicia una proposición libertadora. La inicia; no la desarrolla. Pero, mientras tanto, entre iniciarla y abandonarla, el romántico es un agente revolucionario en la medida que no lo será el realista. El fin del siglo XIX, bajo el comando jactancioso del materialismo y del positivismo, se empeñó en presentar al realismo como una herramienta de liberación de las masas, como un enrolado en los enérgicos aprestos de reforma social que para el nuevo siglo se prometían. Esta interesada impresión de un fin de siglo con abundancia de prisas orgullosas como para evitar el rigor dramático del análisis, habría de ser desmentida por el siglo nuevo —ya no se habla de Exposición Universal sino de guerras mundiales—, conducido por otras prisas, éstas desosegadas: las del dramático análisis. Este diferente ejercicio mucho hace al caso. Hoy, estamos mejor equipados, desde que con nosotros está el drama de la guerra y no el alarde de la Exposición. Hoy, por ello, nos acercamos —para comprenderlo mejor— al romanticismo, que surgió y se debatió entre grandes crisis sociales para asumir en medio de ellas la voz del hombre íntimo, y nos sabemos —por ello también— alejados del realismo, ese sello de suficiencia y confianza de una época de asuntos técnicos que limitó su contenido humano. El realismo no propone. El realismo no exalta. Y la exaltación es el primer verbo del rebelde. La minucia realista consigue perderle a la vida la perspectiva total que la época del realismo le ha negado. El realismo da alojamiento a la vida en la pequeñez de la placa. Ahí la deja. De ahí no la saca. Nada más alejado de la visión dialéctica, nada más en pugna con ella. El romanticismo, en cambio, constituye la primer gran rebelión contra la burguesía. “Al pasar por uno de los más miserables barrios de Belfast —le escribe Keats a su hermano Tom, 7, V, 1818—, oímos el más repugnante de todos los ruidos, peor que la gaita, que la risa de un mono, que la charla de las mujeres o los gritos de los guacamayos, es decir, oímos el ruido de las lanzaderas... Para mí eso es una desesperación absoluta”. El romanticismo es el primer rebelde de los tiempos modernos. “Creo —lo dice Keats en carta a Benjamín Robert Haydon, 11, III, 1817— que yo hubiera sido un ángel rebelde si hubiese tenido la oportunidad”. Durante un paseo, pasa, por debajo, una empalizada. Y se pregunta, inmediatamente, la razón de esa espontánea actitud —es en

carta a su amigo John Hamilton Reynolds, 21, IX, 1819—: “¿Por qué no pasaste por encima?”, contestándose: “Porque nadie me obligó a pasarla por debajo”. Que este primer rebelde que es el romanticismo no se haya dado un método para su rebelión es explicable. No era combatiente regular; no supo tender su propio frente; no estaba conformado para todo ello. Su plan libertador no consistía tanto en enfrentar al medio, como en evadirse de él. Estas circunstancias componen su programa de la muerte joven. “Ahora —lo escribe Keats en carta a Benjamín Bailey, 10, VI, 1818— jamás me encuentro solo sin alegrarme de que exista la muerte, y sin considerar como mi más alto deseo el tener la gloria de morir por alguna empresa humana”. Cuando muere Tom, el hermano, cuya muerte joven le anuncia la propia, pondrá la noticia en carta a los hermanos lejanos —16, XII, 1818— con una única advertencia: “No haré comentarios clericales acerca de la muerte, pero las observaciones más corrientes de la gente vulgar acerca de ella encierran tanta verdad como sus refranes”. Luego, la carta recorrerá otros planos. La muerte no pide numerosas lágrimas. La misma carta incurre en las primeras indiscreciones —acaso él no sabía que ya lo eran— del amor al escribir el nombre de Fanny Brawne y apresurar —sin pedirlo la carta— un juicio insistente sobre ella. Muerte y amor. Pongamos necesario empeño en advertir este enlace. Es un conocido enlace romántico. La muerte y el amor son maneras enlazadas de expresión romántica. Acaso a Keats —ya lo vamos sabiendo en sus cartas— lo sobrecoge con intensidad mayor, le resulta más sorpresa, el amor que la muerte. A ésta, ya sabe tratarla; con el amor, los tratos acaban de iniciarse. La muerte es cosa diaria y la imaginación tiene poderes para recobrase de ella. La imaginación recobra mundos muertos. “Nosotros, con nuestros ojos corporales —dice el poeta en aquella misma carta— no vemos más que las costumbres y usos de un país durante una época, y después morimos. Pero para mí los usos y costumbres de antaño, ya fueran de los babilónicos o de los batracios, son tan reales y aun más vivos que los de hoy día”. La imaginación recobra esos secretos lejanos. El romanticismo que acepta morir, pide vida para ellos. Con ellos acompaña su aventura. Pero ellos —los muertos revividos por la imaginación— no saldan los déficits del mundo presente. “A medida que vamos conociendo más cosas —lo dice en aquella misma carta— vemos que el mundo es inadecuado para satisfacernos” ¿Plan posible? La evasión. ¿Método posible? La muerte joven. Pero el drama romántico no se conduce tan fácilmente. Falta otra persona en el drama. Falta el amor. El amor no consiente morir. Duelo entre muerte y amor. En el curso del duelo, qué ejercicios de madurez; qué fuerza cobran las sensaciones y de qué caudal de sensaciones se llena

el pensamiento; qué de experiencias labradas, principalmente, por la imaginación. La imaginación escribe actas de propiedad del mundo, pero apropiarse del mundo no es entenderlo. El poeta ofrece su cuota: la incompreensión es dolor. El mundo no le responde de la misma manera. Sin entenderlo es imposible retenerlo en propiedad. El poeta no quiere ser propietario parcial. El mundo lo hostiliza. El poeta rechaza al mundo. El poeta cobra independencia. La aventura de la poesía no madurará enredada en leyes y preceptos. La poesía es tentativa de salvación. El poeta creador se creará a sí mismo. Su batalla es la de su independencia. Quien se quiere independiente se vuelve sobre sí. Interesa nada el público; es parte del mundo que rechaza al poeta; la multitud equivale a sombras que aparentan hombres. "El alma es un mundo en sí —escribe Keats a Reynolds, 24, VIII, 1819— y tiene bastante que hacer en su propia casa". Bien está llamarle a eso egoísmo si así quiere llamársele. Todo el quehacer no consistirá en darse; hay que radicar en sí conocimientos, experiencias, mundo propio. "Gozaré intensamente de la imaginación que poseo —le dice Keats a Bailey, 14, VIII, 1819—, pues ya he podido experimentar la satisfacción de concebir grandes cosas sin verme obligado a hacer sonetos acerca de ellas". Por eso, a Schelley le incita: sentarse y plegar las alas; es decir, disciplinar las exuberancias de la imaginación. De él, ya puede decir, en la carta a Schelley —agosto de 1820— "Mi imaginación es un monasterio y yo soy su monje". Mientras tanto, el poeta ha recontado diferentes cámaras en el curso de la vida del hombre. Él sólo sabe de dos. La primera retiene al hombre mientras en grados de infancia no se piensa. Frente a ella, las puertas luminosas de la segunda. Mas no hay prisa en mudar de cámara. La mudanza será luego forzosa e imperceptible. Allí se enriquece el hombre con la posibilidad del pensamiento. Inicialmente, esta posibilidad se hace sorpresa y el hombre la quiere inacabable. Pero esa posibilidad acerca al mundo, a su conocimiento, y es a través de ella que, entonces, se revela la miseria, la angustia, la opresión. La cámara segunda se oscurece. En la oscuridad se abren numerosas puertas oscuras. ¿A dónde llevan? A oscuros corredores. "No vemos ningún equilibrio —es en carta a Reynolds, 3, III, 1818— entre el bien y el mal. Estamos en tinieblas". Es el laberinto. De ahí no ha pasado Keats. Wordsworth ha explorado esos corredores. Si le queda vida, los explorará él. Explorarlos será iluminarlos. Si le queda vida... Así madura, mientras la muerte iba haciendo lo suyo. (La muerte ¿no lo ayudaba, apresuradamente, a madurar?) Cuando el amor llega es para encontrarse con la muerte; uno y otra llegan con diferente paso: temprana la muerte, tardío el amor. La muerte lo quiso hombre de un solo amor. En setiembre de 1818, le

escribe a Reynolds: "Yo no he estado jamás enamorado y, sin embargo, durante estos dos últimos días me ha perseguido la voz y el semblante de una mujer..." En julio de 1819, le escribe a Fanny Brawne: se lamenta de no poder vivir con ella los tres días de las mariposas; él los cambiaría por cincuenta años vulgares; es decir, amar y morir. La enfermedad del poeta pone distancias entre los amantes. La muerte cercana le riñe al amor, y Keats toma el partido del amor: "¡Qué horrible posibilidad —escribe en marzo de 1820— la de resbalar dentro de la tierra en lugar de en tus brazos!" A medida que la muerte se le acerca, él procura acercar hacia la muerte el amor. En julio de 1819 ha escrito estas palabras: "En mis paseos, dos placeres acompañan mis meditaciones: tu hermosura y la hora de mi muerte. ¡Ah, si pudiera poseerlos al mismo tiempo!" En mayo de 1820: "Dirás ¡quiere que sea desgraciada! Si me amas tienes que serlo". La muerte que se le acerca se hace proposición en esa misma carta: "Deberás ser mía para morir en el tormento..." El duelo entre muerte y amor cesa. No le restan energías al poeta para mantener distantes a los términos. Los hace uno solo. El amor para la muerte. Programación romántica. El mundo que el poeta enfermo ve a través de los cristales de su ventana se lleva su odio. ¿A ese mundo pertenece el amor? Es su último problema. ¿Cómo despejarlo? En agosto de 1820, escribe a Fanny Brawne: "En verdad, quisiera ya acabar con todo esto, me gustaría morir", y "Me alegra pensar que existen las tumbas". En setiembre navega hacia Italia: se lleva la muerte a cuestas. Cartas de Nápoles, de Roma. Despedidas. En noviembre le escribe a Charles Brown comentando noticias de su hermano George: "Tengo continuamente en mi imaginación la idea de que todos nosotros hemos de morir jóvenes". En el inmediato febrero, moría. Keats —lo sabéis— tenía 26 años.

DARDO CÚNEO

Teatro

"LAS FURIAS"

Con el alto propósito de revivir las concepciones clásicas, y el muy discutible de combatir al teatro "existencialista" —según lo manifiesta el propio autor en un discurso preliminar—, Enrique Suárez de Deza ha construido esta obra en un solo acto largo, con prólogo.

Todos sabemos que el número de las antiguas Furias —o Erinnias— fué variable con las épocas. Eurípides nos las presenta, por primera vez, en número de tres, a quienes luego los alejandrinos llamaron *Alecto* (la Desazón), *Tisífone* (la Venganza) y *Megea* (el Odio). Las Erinnias perseguían incansablemente a los culpables, particularmente a los que no habían cumplido con los deberes de la piedad filial, como Orestes o Edipo. Eran también guardianas de los juramentos, ensañándose contra los perjuros y contra los que no observaban las leyes de la equidad.

Las Furias de Enrique Suárez de Deza están reunidas alrededor de un hombre para perseguirlo porque sí. Quizás sea éste —en la intención del autor— el elemento sartriano o "existencialista". No se nos dice qué crimen pudo haber cometido este modesto funcionario contra sus padres, ni qué perjurio, quebranto de la equidad. Éstas no son, pues, las Furias clásicas. Por el contrario: *la Madre*, culpable, encarna precisamente a una de las Furias que, para Enrique Suárez de Deza, es la *Ambición*; enceguecida, ha deseado para su hijo una grandeza de relumbrón y, para lograrla, planeó un frustrado casamiento y arruinó su vida. También es ella culpable para con su otra hija, la solterona, a quien ha sacrificado a la problemática grandeza del primogénito. La madre es, pues, culpable frente a los hijos, y no al revés: Furia y culpable a un tiempo. Otra Furia culpable es *la Esposa* que, para el autor, personifica a la *Indiferencia*. Sabedora de que todos querrían acusarla con razón, para que *el Hombre* tenga derecho al repudio y pueda rehacer su vida con la poderosa amante, ella mantiene tercamente su fidelidad conyugal, evita los altercados, y se resigna a todo con tal de llevar a cabo su fría venganza de mantener el *statu quo*. También es Furia culpable *la Hija*, que encarna al *Egoísmo* y posa de cínica. Las otras dos Furias no son culpables, sino más bien víctimas, como *el Hombre*: la hermana soltera —el Odio— está estragada por su doncellez tardía y no querida. Odia a todo el mundo y a sí misma, porque no pudo amar. En cuanto a *la Amante*, no se sabe exactamente por qué es Furia, ni qué abstracción personifica. Quizás encarne al Oro, al dinero, al espíritu de posesión. De todas maneras ha sido también víctima de su peculiar situación, y no le ha valido su oro para avasallar al Hombre, porque éste se escuda en su convencional rectitud y delicadeza para poder preservar un resto de personalidad. Estas cinco Furias encarnadas se mueven, pues, alrededor del protagonista, que no aparece, para torturarlo hasta la muerte. Y aquí uno se pregunta: ¿Quién tortura a quién? Porque este hombre mediocre debe haber sido una verdadera tortura para las pobres Furias: para *la Madre*, porque no supo estar a la altura de su ambición; para *la Esposa*, porque puso a su lado a una amante

rica; para *la Hija*, porque la hizo como es; para *la Hermana*, porque indirectamente arruinó su vida, y para *la Amante*, porque tuvo que ocultarla sin darle el lugar que ella deseaba y merecía. Este hombre es una Furia. Sólo que no dispone, como las titulares, de amplias tiradas de lenguaje violento, crudo y certero. Ellas, en cambio, esgrimen su verdad sin velos, y, si una calla, la otra se encarga de ilustrar ese silencio con la elocuencia del propio ensañamiento. No hay diálogo propiamente dicho, sino una sucesión de largos monólogos. Esta construcción que —conociendo la maestría técnica del autor— no puede dudarse de que sea intencional, contribuye a la sensación de pesadez que experimenta el público poco dado a sutilezas. La notable pujanza de cada monólogo, en cambio, electriza en ciertos momentos al espectador atento, y le dejan la impresión de que está asistiendo al desarrollo de una obra de verdadera calidad. Aunque quizás también intencional, no por ello deja de ser convencional en exceso, el hecho de que cuando una de las Furias exhala su violenta tirada —en la que no le queda cosa por decir— la otra se mantenga fríamente impertérrita, sentada o paseándose, como una sombra, por la habitación.

Lo que no se ve, de ninguna manera, es la condenación que hace el propio autor del mundo que presenta. Desde luego, esta condenación es completamente innecesaria, pero sucede que en un discurso preliminar se advierte al público de que es precisamente ésa la intención del autor: "combatir al enemigo en su propio campo". El autor se confiesa cristiano a quien todo eso repugna; es decir, que su "existencialismo" no es una convicción sino una mera actitud. Y aquí podría aplicársele el conocido clisé: "cuando una idea no sale de lo más hondo, difícilmente podrá llegar a lo más alto". Si el autor se siente profundamente cristiano, debió haber escrito una obra cristiana: era la única probabilidad de lograr algo verdaderamente grande. Además, las moralejas son siempre peligrosas, porque si se argumenta que ante un mundo tan desagradable como el que se presenta, el espectador se siente inclinado a repudiarlo, la cosa puede retorcerse para reargüir: "prescindamos de nuestras madres, de nuestras esposas, de nuestras hijas y de nuestras hermanas —que son, todas, tan desagradables— y quedémonos en paz con nuestras amantes". Y, evidentemente, no ha sido esa la intención del autor. Por eso esta obra deja la sensación de que le falta algo, a pesar de los méritos que le sobran.

Dirigido por el propio autor, el desarrollo escénico tiene que haberse adaptado a sus más ocultas intenciones. Esto plantea el problema de si es o no conveniente que un autor sea, a la vez, director. Cuando el director es otro, ve defectos y virtudes, disimula los unos y destaca las otras. El autor no ve defectos (porque si los

viera tales, corregiría su texto) y no puede, así, atenuarlos. Claro que otro director también podría equivocarse —y, desde luego, traicionar al autor—; sus equivocaciones, por otra parte, estarían más en consonancia con el público. (Quizá otro director, por ejemplo, hubiese aliviado la larga sucesión de los monólogos, con una diferente actitud escénica de los oyentes que, a veces, ni siquiera miran a quien les dice horrores.)

En cuanto a la interpretación de las actrices, puede decirse que fué excelente. Alba Mujica comunicó en forma vibrante la histeria de la añosa y temible solterona; Eloísa Cañizares, Margarita Corona, María Luisa Robledo y Berta Ortigosa se desempeñaron a la altura de sus papeles, dúctiles a las indicaciones del autor-director. Los bocetos del decorado y los trajes fueron ejecutados por Mario Vanarelli, uno de los más destacados escenógrafos argentinos, aunque esta vez su realización ha quedado por debajo de la inolvidable que concibió para *El Anticuario* de Dickens. Resultan aquí particularmente ingratas las horribles fotografías iluminadas que cuelgan de las paredes, aunque quizá esto se deba a exigencias del texto. Con esas fotografías iluminadas se juega en el prólogo y en el epílogo, que son, por lo menos, innecesarios. En mi modesta opinión, la obra ganaría sin epílogo; que es obvio, por otra parte.

Como el análisis minucioso es una de las cosas que más disgustan en nuestro país —en donde “crítica constructiva” equivale a aplauso incondicional— no quiero terminar sin destacar que es ésta una de las pocas obras de cierta jerarquía artística de la presente temporada, y que el público culto que acuda a su representación no dejará de percibir y de aplaudir —como yo— la altura de su intención.

MIGUEL ALFREDO OLIVERA

Cinematógrafo

“EL CRIMEN DE ORIBE”

En este film —que no alcanzará sin duda un gran éxito de público: al grueso público le cuesta entender o hasta recibir la fantasía si no es dentro de moldes consabidos— se nos presenta lo maravilloso con habilidad y digni-

dad. Definir lo maravilloso es casi tan difícil como definir lo bello. Parecen sinónimos. ¿Acaso el misterio no es el principal atributo de la belleza?

Pocas veces el cinematógrafo ha tenido en

cuenta sus posibilidades de narrar lo fantástico. El cine narra con imágenes, con elementos reales. Para manifestar lo abstracto debe siempre recurrir a lo concreto. En la medida en que saque provecho de esos elementos concretos, llegue al misterio de las cosas y sepa presentarlo —eso depende a veces de un ritmo o de una toma inesperados— puede surgir el valor fundamental de la narración cinematográfica.

Es muy difícil que esas posibilidades cinematográficas encuentren un argumento apropiado para manifestarse. Y es casi milagroso que esa conjunción haya ocurrido en el cine argentino.

El crimen de Oribe es un film cuya originalidad desconcierta; no pertenece a ninguna de las categorías en que nos hemos acostumbrado a clasificar los films y que, subconscientemente, actúan sobre nosotros; no hay en él una anécdota amorosa propiamente dicha, ni tampoco una historia de aventuras relatadas con mayor o menor maestría. En cambio, se aborda en el film el problema metafísico del tiempo y sobre este problema —hasta el punto de no saberse cuál de ambos temas, entrelazados y diversos, es el más importante— el problema psicológico, y por lo mismo también metafísico, de una personalidad hipertrofiada.

Podríamos elogiar superficialmente *El crimen de Oribe* diciendo que parece un film inglés y luego —parodiando la teología negativa— decir que no es verdaderamente un film inglés, ni francés, ni alemán (las otras posibilidades —italiano, ruso, mexicano— quedan excluidas). Sólo nos quedaría suponer —ya que todos los films argentinos son falsos— que *El crimen de Oribe* es un verdadero film argentino y que, por lo tanto, señala el camino recto a la cinematografía nacional. De ahí

su originalidad y la sensación que produce de algo que no se ha visto en el cine de otros países.

Pocas veces el suspenso en el cinematógrafo ha sido tan inquietante como en las primeras escenas de *El crimen de Oribe*: el misterio de la casa del dinamarqués, el misterio de la vida diaria en el hotel, el extraño encuentro de Villafañe con Oribe, ese poeta a quien su vanidad arrastra a ser *el otro* y a continuar la ficción ante un peligro de muerte.

También inquieta la actitud de Oribe, actor sin claudicaciones de su propia vida. Sólo Villafañe conoce el juego; por eso, como si Villafañe fuera el público que está en el secreto, Oribe representa para él su escena final en la cabina telefónica de la ex-estación Retiro.

El film —medido y cerrado como conviene al misterio de la primera parte— se abre inesperadamente hacia el final, adquiriendo un ritmo a la vez fantástico y real en las escenas de la persecución.

María Concepción Cézar posee —cosa inusitada en nuestro cine— una personalidad definida y un hermoso rostro inteligente. Carlos Thompson se mueve con facilidad, sólo ocasionalmente forzada en su papel (el más difícil). Roberto Escalada —el penoso Villafañe— tiene la corrección necesaria. Y Raúl de Lange nunca desentona en ninguna escena, ni en el momento —el más débil de la película— en que debe explicar el misterio de la casa.

A la dirección conjunta de Leopoldo Torres Ríos y de Leopoldo Torre Nilsson, que ha sabido sacar partido del argumento y de los actores, sin hacer nunca concesiones al público, ni siquiera las más previsibles, debemos agradecer un film de tan rara dignidad.

ESTELA CANTO

CALENDARIO

SOBRE LA GÉNESIS DE LA JEUNE PARQUE. — A fines de 1919, Georges Duhamel, en una conferencia sobre "Guerra y literatura", evocó la "olímpica serenidad" de Valéry, cuyos poemas lo asombraban por su "apacible falta de actualidad"; no había en ellos rastro de los terribles años de lucha en que fueron escritos. A raíz de esa conferencia Valéry dirigió a Duhamel una carta, que el *Mercur de France* reproduce en su número de enero. Estos son los párrafos más importantes de la carta de Valéry:

"Yo estaba entregado —desde 1892— a pensamientos y problemas cada vez más alejados de la poesía y aun de toda literatura practicable.

"Cuanto más avanzaba, más estaba seguro, sin siquiera preocuparme por ello, de no volver nunca al ejercicio de las letras. Acumulaba solamente notas o ideas; pero tan diversas y tan libres de toda intención de *utilizarlas*, que el solo pensamiento de retomarlas y hacer con ellas alguna obra, me parecía absurdo. Encontraba una satisfacción casi *animal* en la costumbre de ejercitar mi espíritu: porque el espíritu es también una especie de animal, que tiene sus instintos; que quizá es capaz de esta monstruosidad lógica: fabricarse cosas nuevas por hábito.

"Vino la guerra. Perdí mi libertad interior. Especular me pareció vergonzoso o se me hizo imposible. Y veía que todas mis reflexiones sobre los acontecimientos eran vanas o tontas. La angustia, las previsiones inútiles, el sentimiento de la impotencia, me devoraban sin fruto. Entonces nació en mí la idea de constreñirme, en mis horas de ocio, a una tarea ilimitada, sujeta a estrechas condiciones formales. Me impuse hacer versos, de esos que están cargados de cadenas. Empecé un largo poema.

"Ese poema (que se llamó *La Jeune Parque*) presenta todas las apariencias de los poemas

que pudieron haber sido escritos tanto en 1868 como en 1890. "Todo pasa" como si la guerra de 1914-1918, durante la cual fué compuesto, no hubiera existido.

"Y yo, sin embargo, que lo hice, sé que lo hice *sub signo Martis*. No me lo explico a mí mismo, no puedo concebir haberlo hecho, sino en función de la guerra.

"Lo hice dentro de la ansiedad, y a medias contra ella. Había terminado por sugerirme a mí mismo que cumplía un deber; que rendía culto a algo que se estaba perdiendo. Me asimilaba a esos monjes de la alta Edad Media que oían hundirse el mundo civilizado alrededor de sus claustros; que ya no creían sino en el fin del mundo, y que no obstante escribían difícilmente, en hexámetros duros y tenebrosos, inmensos poemas para nadie. Confieso que el francés me parecía un idioma agonizante, y me aplicaba a considerarlo *sub specie aeternitatis*...

"No había ninguna serenidad en mí. Pienso, pues, que la serenidad de la obra no demuestra la serenidad del ser. Puede suceder, al contrario, que ella sea efecto de una resistencia ansiosa a profundas perturbaciones y respuesta, sin reflejarla en nada, a la expectación de la catástrofe".

ENERGÚMENOS. — *Verbo*, de Alicante (Nº 17), trae un artículo de F. Ortells, "Los energúmenos", que sugiere se utilice el energúmenismo como tema para alguna tesis doctoral en letras (después de todo, dice el autor, un amigo mío va a graduarse en la Sorbona con una tesis sobre "Injuria y poesía. Mr. Truman y el notariado en la obra de Pablo Neruda").

Para Ortells, los señores de la Generación del 98 —"la Gran Generación"— fueron los primeros energúmenos hispánicos: "primeros cronológica, cualitativa y cuantitativamente". Agrega: "No será necesario bajar al detalle y

detenerse en cada caso de energúmenismo en la Generación del 98... El caso de Unamuno es harto conocido. A don Miguel lo llamó energúmeno el propio Ortega, en un artículo que no dejaba de ser una energúmenada... Pero el gran energúmeno del 98 es don Pío. Para él la palma".

Claro que energúmeno, según el autor, no es peyorativo. "Como dicen que decía el señor Valle-Inclán: "No ez insulto, ez definición". Y entonces comienzan a desfilar todas — o casi todas— las figuras de la literatura española contemporánea y a recibir, por un motivo o por otro, el título de energúmenos. A Unamuno, Ortega y Baroja, ya citados, se agregan Juan Ramón Jiménez (aunque "la pastaflores del modernismo no era caldo apropiado para el cultivo de energúmenos"), Pérez de Ayala, D'Ors, Gómez de la Serna, Jarnés, Alberti, Lorca, León Felipe, de Torre, Bergamín, Giménez Caballero, etc.

Ortells concluye diciendo que "...después de la guerra no ha aparecido ningún energúmeno de importancia. ¿Falta de ambiente?... Puede ser. Los restauradores del soneto tienen espíritu de lectores de ABC; los surrealistas se lavan los dientes; y si algún alma aventurera se atreve a pensar en el existencialismo, se apresura a filtrarlo en Gabriel Marcel... Parece, en fin, que el cupo de ira correspondiente a estos años ha sido totalmente acaparado por don Dámaso Alonso para sus poemas".

IRLANDESES UEBER ALLES. — La firma de George Bernard Shaw aparece junto a la de eminentes católicos irlandeses, como Frank O'Connor y Sean O'Faolain, en un anuncio (*The Wind and The Rain*, otoño 1949) pidiendo fondos para restaurar la abadía de Derrynane, donde pasó gran parte de su vida el famoso agitador y político católico irlandés Daniel O'Connell.

EL TEATRO EN PARÍS. — *Jeanne la folle*, de Aman-Jean, autor novel, "médico o cirujano", fracasó ruidosamente —como dirían los

cronistas teatrales— en la Comédie Française. No la salvaron ni Marie Bell, ni los directores, ni los decorados, espléndidos por lo demás. Al mismo tiempo la crítica demolía la *Elisabeth d'Angleterre*, de Brückner, presentada por Barrault en el Marigny. La Comédie Française dió lugar a nuevas críticas con *Othello*, en traducción de Georges Neveux; Thierry Maulnier sale en su defensa en *Revue de Paris* (marzo). De Aimé Clariond dice que si bien le faltan potencia vocal y animidad "...compuso con extrema inteligencia el Otelio que nos interesa: acosado por el doble complejo de inferioridad de la raza y de la edad; pronto a dudar de la virtud de Desdémona porque ese ángel "cayó en el lecho de un negro"; llevado al crimen menos por los celos bestiales y fútiles que por la duda, despertada en él por Yago, acerca de aquélla que era capaz de toda las desvergüenzas, puesto que cedió a él".

En el mismo artículo, Maulnier se ocupa del *Tartuffe* de Juvet. De la comedia, tal como siempre quiso la tradición que fuera representada, no queda nada. Orgon no es ya un beato, sino un hombre espeso, sólido, impasible; Dörine, alegre y chispeante, se ha vuelto una digna gobernanta que rige la casa con autoridad de sesentona. Elmire es una gran dama, y en la escabrosa escena de la mesa no se deja siquiera tocar por Tartuffe. Pero el cambio mayor es el de este último, encarnado por Juvet: ha perdido su simple, su paradójicamente franca dualidad de hipócrita para "cargarse con todos los complejos, con todas las obsesiones que una condición mediocre, inhibiciones religiosas y la necesidad de fingir pueden introducir en un alma ambiciosa, atormentada y cruel, hecha para el mal". *Tartuffe* es, en la versión de Juvet, un drama en el cual la risa no tiene cabida.

CUESTIÓN DE MENTALIDAD, NO DE RAZA. — Por ser un pueblo distinto de los demás que vivían en Europa, los judíos fueron objeto de una persecución atroz e infame.

El martirologio israelita bajo Hitler y sus satélites es uno de los capítulos más espantosos de la historia de este siglo.

Pero apenas constituídos en Estado soberano, algunos judíos, a la vez que desean afirmar sus características nacionales, se empeñan en imitar a los demás Estados, no sólo en lo bueno, sino también en lo malo; aun en aquello que fué directamente causa del injusto y terrible sufrimiento hebreo en años recientes. La excelente revista judía *Davar* (Nº 25), trae un artículo de Hal Lehrman: "Las dificultades que vence Israel", algunas de cuyas expresiones son alarmantes para nosotros, cristianos, pero deben serlo todavía más para los judíos, víctimas hasta ayer del odio, de la agresión, del espíritu guerrero.

Lehrman comienza citando a un alto funcionario del gobierno de Ben Gurion, que dijo: "Nosotros, los judíos, tuvimos *una breve interrupción de dos mil años en nuestra carrera militar...*" (subrayado mío); habla poco después del "...suelo *conquistado* de Galilea..." (también subrayado mío) y sigue declarando que Israel debe "...exportar o morir..."

Conocemos este lenguaje; la última afirmación repite al pie de la letra la consigna famosa dada por el mariscal Goering en su calidad de dictador de la economía alemana. Es, como se ve, cuestión de mentalidad, no de raza; en cerebros judíos puede haber —más: por desgracia, positivamente *hay*— opiniones nazis.

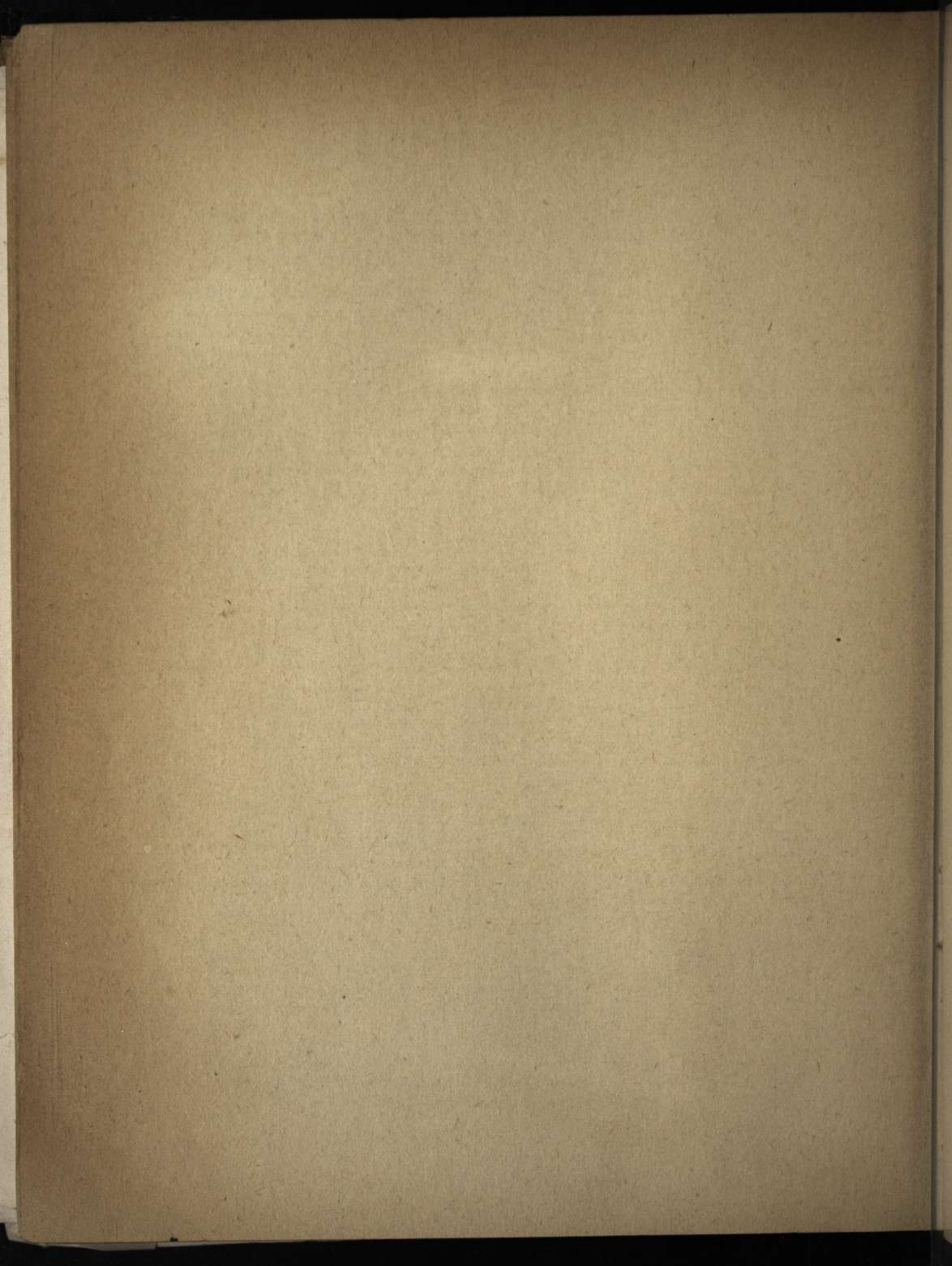
LA SITUACIÓN DE LA INDUSTRIA EDITORIAL. — *Books Abroad* (invierno de 1950) comenta extensamente el artículo sobre la situa-

ción de nuestra industria editorial, que con el título de "¿Un nuevo coloniaje?" apareció en el Nº 174 de SUR.

ASÍ SE REESCRIBE LA HISTORIA. — Daniel Guérin viene publicando en *Les Temps Modernes* una serie de artículos con el título genérico de: ¿"Adónde va el *pueblo* americano?" El señor Guérin es sin duda trozkista, porque la autoridad que cita más a menudo es la revista *Fourth International*; su propósito —hasta ahora; si los movimientos de los comunistas ortodoxos son imprevisibles para nuestra decadente mentalidad occidental y burguesa, los de los comunistas heréticos de la secta trozkista deben de serlo aún más— es el de demostrar cómo los dirigentes obreros americanos esclavizan al pueblo en beneficio de los grandes capitalistas. Vaya uno a saber, sin embargo, a dónde va a ir a parar (a dónde va el pueblo americano es otra cuestión), ya que en los artículos publicados hay digresiones en todos los sentidos imaginables. Por ejemplo, nos enteramos de que: "El presidente Roosevelt, al comprender que le sería muy difícil arrastrar a la opinión pública americana a una intervención militar *en Europa*, logró, mediante maniobras maquiavélicas, provocar la agresión japonesa".

Casi sentimos deseos de que los artículos del señor Guérin terminen pidiendo una oración a la memoria del pobre general Tojo, a quien los yanquis, responsables de la guerra, asesinaron judicialmente. Así por lo menos sabríamos a quién sirve ese siniestro personaje.

ALFREDO J. WEISS



ÍNDICE

	PÁG.
<i>Julien Benda: La democracia debe aprender a conocerse</i>	7
<i>Guido Piovene: La hija de la adivina</i>	10
<i>H. A. Murena: El cadáver del verano; El prisionero</i>	35
<i>Eduardo Lozano: Poema</i>	37
<i>Jorge Vocos Lescano: Figuras del amor</i>	42
<i>José Babini: Reflexiones sobre los jalones humanos</i>	44
<i>Concha Zardoya: La verdad en Edgar Allan Poe</i>	62
CRÓNICA	
<i>Rosa Chacel: Sobre "Babel"</i>	77
NOTAS	
LIBROS:	
<i>Mario A. Lancelotti: Franz Kafka: "El Castillo"</i>	92
<i>Mario Albano: Elio Vittorini: "¿Hombres o no?"</i>	97
<i>Dardo Cúneo: John Keats: "Cartas"</i>	99
TEATRO	
<i>Miguel Alfredo Olivera: "Las Furias"</i>	102
CINEMATÓGRAFO	
<i>Estela Canto: "El crimen de Oribe"</i>	105
CALENDARIO, por <i>Alfredo J. Weiss</i>	107

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 Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356*

ESTE NÚMERO CIENTO OCHENTA Y SIETE
DE "SUR" SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA
VEINTE DE MAYO DE MIL NOVECIENTOS
CINCUENTA, AÑO DEL LIBERTADOR
GENERAL SAN MARTÍN, EN ARTES
GRÁFICAS BARTOLOMÉ U. CHIESINO,
AMEGHINO 838, AVELLANEDA