SUR

NÚMERO 233 MARZO-ABRIL DE 1955

PALOMAS

Guiadme, oh, si hay un camino.
Eneida, libro VI.

Casi en la extendida mano,
Extraños y a la vez subrayando
Mis diluvios más secretos,
Los cuellos multicolores, hinchados,
Cargan balcones y arquitrabes
Con la última fuerza del día,
Verano que se desploma,
Luz fuera de mi alcance.

Continuo y férvido,
Ceremonial y tembloroso,
El arrullo de dilectas
Bestias de lujuria
Me acosa, retumba,
Como realidad intermedia
Entre lo natural y lo divino,
Y como Eneas imploró, suplico
Que en sus vuelos me señalen
Allá abajo, detrás de las paredes,

En la espesura del asfalto,
Quién oculta, dónde languidece,
La dorada rama, amor y sésamo,
Para arrancarla de cuajo
Y azotarme hasta aventar la borra,
Las emanaciones que el espejo devuelve
Como indiscreta imagen y traza
De mi buscar certezas verdaderas
Y no querer posarme en ellas,
De mi dejarme consumir apeteciendo
Retener algo que supere todo cambio,
Aunque sólo en lo que ya no es
Se demore lo mejor de mí.

Este duces, palomas,
Este duces, o, si qua via est,
Por tan menguado cielo.

ES UN HERMANO

Es un hermano,
ese fanático huésped
alzado sobre mí, dentro de mí,
espía y cómplice
resolviendo en pérfida igualdad
la oposición y tensión
de mi terrena estructura
que se lanza tras su imagen
como exorcizando lo creado
para crear un hombre nuevo,
desnudo, inmune a los fantasmas
que dejé de lado, corruptos,
diezmo que debo pagar
por la anhelada paz
de aquel que desespera.

Es mi hermano,
retrospección él, soledad ambos,
rechazándonos, amándonos.

ALBERTO GIRRI

PARÁBOLA DE CERVANTES Y DEL QUIJOTE

Harto de su tierra de España, un viejo soldado del rey buscó solaz en las vastas geografías de Ariosto, en aquel valle de la luna donde está el tiempo que malgastan los sueños y en el ídolo de oro de Mahoma que robó Montalbán.

En mansa burla de sí mismo, ideó un hombre crédulo que, perturbado por la lectura de maravillas, dió en buscar proezas y encantamientos en lugares prosaicos que se llamaban El Toboso o Montiel.

Vencido por la realidad, por España, Don Quijote murió en su aldea natal hacia 1614. Poco tiempo lo sobrevivió Miguel de Cervantes.

Para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fué la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII.

No sospecharon que los años acabarían por limar la discordia, no sospecharon que la Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto.

Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin.

Clínica Devoto, enero de 1955.

JORGE LUIS BORGES

VINOBA
O LA NUEVA PEREGRINACIÓN[1]

LA GUERRA

Fué allí, al año siguiente, alrededor del 30 de enero de 1937, donde conocí a Gandhi-ji.

Allí recibí el nombre Shantidas, Servidor-de-la-Paz.

Allí, durante el otoño siguiente, recibí instrucciones para fundar en Europa una Orden gandhiana.

Allí se me pidió y ofreció: "Quédate cinco años con nosotros, a fin de prepararte como se debe".

Pero una prisa loca me empujaba desde el fondo de mí mismo y sentía venir la guerra y quería haber empezado ya para enfrentar el acontecimiento. Y partí con lágrimas y prisa.

Cinco años después no había hecho nada y no sabía qué hacer. Y la guerra había llegado...

El estallido de la segunda guerra mundial fué para Gandhi un motivo de estupor.

Había escrito a Hitler una carta en que le suplicaba que tuviera piedad del mundo y del pueblo alemán y que reflexionara y aguardara... ¿Qué puede la no violencia en semejantes casos?, preguntaba la gente como desafiando.

Estos casos demuestran lo que sucede cuando no se emplea. Estos casos están para demostrar el fracaso total y lo absurdo de la violencia.

"Estoy seguro que de esta guerra saldrá la liberación de la India. Pero de qué nos servirá la liberación de nuestro país si es al precio de la destrucción del hombre o de París..."

Gandhi suspendió toda agitación revolucionaria como lo había hecho de acuerdo con las reglas caballerescas de la no violencia ca-

[1] Del libro del mismo título que SUR publicará próximamente.

da vez que el adversario se encontraba en estado de debilidad o en peligro. . .

Ya durante la primera guerra se había esforzado en prestarle ayuda; sin gran éxito (y sin lamentar no haberlo tenido) trató de reclutar voluntarios.

Esta vez no ocurrió lo mismo. Ante todo porque la doctrina de la no violencia se había afirmado en él con el tiempo hasta la condenación de toda guerra en cuanto guerra, y también porque la candidez sistemática del no violento no le impedía aprovechar las lecciones de la experiencia.

Y la experiencia demuestra que el inglés, cuando está en peligro, no es avaro en promesas de libertad para obtener de la India la sangre de sus hijos; después, llegado el momento de cumplir sus promesas y cuando de nuevo se siente fuerte, trata de rebeldes a los que reclaman el cumplimiento de lo prometido.

Así, Gandhi deseó sinceramente y de todo corazón la victoria de los aliados, puesto que su causa era menos mala que la de sus enemigos, pero sostuvo con todas sus fuerzas y gritó a voz en cuello que la India no tenía por qué tomar parte en el conflicto.

Si era cierto que los aliados luchaban para defender la libertad de los pueblos, la primera medida que debían tomar era devolver la libertad al pueblo indio.

Pero, pretextaban los ingleses, si nos vamos los invadirán los japoneses. "Eso nada tiene que ver con ustedes —les contestaron— y no hay nada que temer: trataremos a los japoneses como ahora los tratamos a ustedes."

Cuando se es la nación más liberal del mundo y además comprometida en la guerra por la Libertad, es imposible —sin ser inconsecuente— no tolerar que una persona, sea quien fuere, se tome la libertad de hablar contra dicha guerra.

Pronunciarse públicamente contra el reclutamiento es hacer acto de rebeldía y traición.

"Harijan", el diario de Gandhi, pasó como los otros por la censura. Hubo repetidas advertencias y amenazas de supresión.

Privar a Gandhi de predicar la no violencia era privarlo de aire respirable. El honor mismo exigía que se protestara.

El pueblo, estremecido, sólo esperaba una señal para sublevarse en masa.

Era en octubre de 1940 y la causa de los aliados parecía desesperada. Suscitarles dificultades en ese momento habría sido en verdad vil y vulgar. Gandhi se guardó bien de hacerlo. Reunió a los suyos para buscar un medio de protestar sin causar perturbaciones populares.

Se decidió que uno solo ofrecería el Satyagraha en vez de un gran número [1], pero para que la calidad supliera, se elegiría al mejor como víctima de ese sacrificio.

Ya se citaban nombres célebres: Jerajani, Shankarrao, Mashruvala... Y las miradas se volvían y se concentraban en Jawaharlal Nehru...

"Si me permiten la elección —dijo por fin Gandhi—, si me dejan hablar de acuerdo con mi corazón, no elegiré al más célebre, elegiré al más puro.

"Ése —dijo— es mi hijo Vinoba."

LA GLORIA

¿Vinoba? ¿Quién es? ¿Quién es ese Vinoba? ¿Pero quién es Vinoba?, se preguntaba toda la gente.

Y Gandhi, en el "Harijan" del 20 de octubre, respondió con un artículo de fondo titulado *Quién es Vinoba*. Lo siguió otro artículo más detallado del Hermano Mahadev Desai con el título *Un sacrificio de olor agradable*.

Esos dos elogios hicieron que de la noche a la mañana Vinoba se transformara en el heroe más célebre de la India.

Cuando el elegido se enteró del honor que le concedían, se inclinó profundamente y se apresuró a ir hacia el lugar del Sacrificio Público.

El Sacrificio consistía en predicar la paz en las narices mismas de la policía, y en soportar las consecuencias. Sabiendo lo que iba a costarle su discurso, Vinoba quiso sacarle el jugo y darse rienda suelta:

1 Gandhi tenía sus razones para no ofrecerlo él mismo. Sus consejos y su presencia se necesitaban demasiado; sentía demasiado claramente que si lo encarcelaban estallaría la revuelta

"Toda guerra —declaró—, y ésta en particular, es un crimen agravado por la imbecilidad.

"Y no se sabe qué inspirará más horror, si el horror o la estupidez.

"Los ingleses, sus aliados y sus enemigos son tal para cual. Valerosamente han emprendido la tarea de demostrar la total inutilidad de la violencia . . ."

Fué a terminar su discurso en las Prisiones de las Provincias Centrales donde escribió las *Máximas de la independencia* o *Svaraj-Shastras*.

Hizo allí un retiro hasta el final de las hostilidades.

LIBERACIÓN Y DESGARRAMIENTO

Tagore pronunció estas palabras al morir: "La Rueda del destino obligará un día a los ingleses a abandonar su Imperio de la India. Pero qué clase de India dejarán tras ellos, qué desesperación cuando el torrente de su secular administración quede por fin seco, qué desierto de barro y basuras dejarán.

"He creído antes que la primavera de la Civilización nacería un día en el corazón de Europa. Ahora, que estoy a punto de abandonar este mundo, debo reconocer el completo fracaso de esa creencia . . .

"Quizá sea de este lado del horizonte donde apuntará el alba y en el oriente donde se levantará el sol".

Vino el hambre, "que no fué una calamidad natural, sino un hambre hecha por la mano del hombre", escribía desde su prisión Jarvaharlal Nehru.

Gandhi, a su vez, fué encarcelado. Los desórdenes y sabotajes se multiplicaron en seguida en todo el país, como podía preverse.

Ba, la mujer del Mahatma, la santa mujer, dulce viejecita, murió en la cárcel a la edad de setenta y ocho años.

El fiel hermano Mahadev murió en la cárcel, el mismo año.

Después terminó la guerra. Las prisiones se abrieron y la aurora de la liberación brilló sobre todo el país.

Inglaterra mandó al más noble de sus hijos, el joven Lord Mountbatten, para firmar el acto de renunciamiento y ordenar la retirada.

Éste fué el acto más noble de toda la historia de Inglaterra.

Un acto único en la historia humana. Jamás había ocurrido que un pueblo conquistador renunciara a un imperio sin combate, en plena posesión de su fuerza, y al día siguiente de una victoria.

A decir verdad, nunca había sucedido que un pueblo conquistador encontrara como adversario, no al jefe de una banda armada, o a un conductor de muchedumbres enloquecidas, sino a un Sabio.

Sea como fuere, la dignidad del carácter británico se revela aquí. Por cierto, ver a una nación conducirse como lo haría un hombre honrado es un ejemplo más o menos sin precedentes, y sin duda el tiempo pasará antes de que ese ejemplo sea imitado.

La guerra no violenta no deja vencidos, ni derrota. El que cede en vez de encarnizarse en hacer valer el derecho del más fuerte, lejos de rebajarse se destaca y se eleva. Cede a la evidencia y hace honor al derecho, y esto lo honra.

Pero si ya es un honor retroceder ante la no-violencia, ¿qué no será avanzar bajo su claridad potente y benéfica?

Gandhi trabajaba para ese adelanto desde hacía cuarenta años. Durante más de cuarenta años, día y noche, desde las tres de la mañana hasta las diez de la noche, sin tomarse una semana de vacaciones o permitirse una distracción, había obrado, combatido, hablado, luchado, testimoniado, sufrido y orado por ese adelanto.

Sin irse a las manos Gandhi había hecho pasar a los indios desde el estado de esclavos en su propia casa hasta el de herederos y amos en su propia casa.

Había consolidado los fundamentos, tapado las brechas de los muros y las goteras de los techos. Era sin duda el Padre de la Patria, el Patrono de todos los que eligen por patria la Paz.

Y mientras en todas partes se levantaban clamores festivos, salvas y fuegos de artificio, el gran anciano, llegado a la cima desolada de su gloria, se escondía para llorar.

ENTREVISTA CON VINOBA

Leía cuando entré y continuó leyendo mientras me sentaba junto a él. Después levantó los ojos, me saludó con un parpadeo y me sonrió a través de su barba gris y transparente.

—Me gustaría mucho saber qué éxito tendría en Europa una acción no violenta y qué ha hecho usted mismo en ese sentido —dijo.

—El momento no ha llegado —le respondí—. Una acción exterior, admitiendo que pueda intentarse y que haga ruido, quedaría sin efectos por falta de raíces.

—¿Qué llama usted raíces?

—Llamo Raíz de la No Violencia a esa conversión del carácter y el coraje en un número de personas suficiente para hacer eficaz y posible la acción.

—Uno solo basta.

—Sí, Bapu-ji lo ha proclamado, la no-violencia de uno solo basta para hacer frente a un imperio. Con tal de que la santidad de ése sea bastante fuerte para remontar la corriente que siguen los pueblos y los conductores de pueblos. Pero ese santo no ha surgido entre nosotros.

El propio Bapu me dijo cuando partí: "Quizá encuentres tú la manera de llevarles la cosa. Por mi parte, sé que no puedo. Ellos no pueden comprender la no-violencia: no saben manejarla". (*They cannot handle it* . . .)

—Los pueblos —dijo Vinoba— no aman la violencia pero sus conductores los empujan siempre hacia ella, porque la creen ventajosa.

—Yo no estoy seguro de que los pueblos no amen la violencia (salvo el pueblo hindú). Hasta estoy seguro de que la aman más que la paz y que el amor. Dos veces en mi vida oí los bramidos de alegría de la multitud el día de la declaración de la guerra. Los niños de tierna edad juegan a ser soldados y nada los divierte tanto. Continúan el juego en grande cuando crecen. Y además, los que no aman la guerra porque temen perderla o perder algo en ella, aman furiosamente o taimadamente todo lo que la hace inevitable.

—Sí —dijo—, y en primer término la posesión.

—Sí, la Posesión en los dos sentidos de la palabra, puesto que

más allá de la maldad o de la buena voluntad inconsecuente de los hombres, el Diablo es quien tiene la batuta.

Pues los hombres son poseídos en la medida en que poseen y liberados en la medida en que dan o se dan.

Y es la razón práctica, es la técnica y la economía racional las que los conducen a esos accesos de demencia general que se llaman guerras.

Sólo el despojarse voluntariamente es una manera potente de pacificar.

Por eso vengo desde tan lejos, para rendir homenaje al Rey de los Pobres, al Predicador del Bhu Dancœ, el único que señala el camino directo hacia la paz.

Es importante, es urgente que la India resuelva su problema agrario, pero es de valor secundario. Otros países, Italia, Egipto, el Pakistán han resuelto el suyo por la fuerza de las leyes y esto es para la miseria humana una relativa cura de emergencia. A decir verdad, proveer de tierras a todo el mundo es resolver un problema y plantear cien otros. Es quizá inculcar la afición a las riquezas, a la economía y la especulación a los pobres que la ignoraban e interesarlos apasionadamente en la próxima guerra (como ha pasado, parecería, en China). Lo que es bueno en el absoluto es, más bien que la multiplicación de la propiedad, la Desposesión general predicada con el Bhu Dancœ.

Por eso el Bhu Dancœ es una lección de incalculables consecuencias para los países que no tienen ninguna necesidad de una redistribución de las tierras. La avaricia condena a los países de Europa y de América (todos demasiados ricos) a guerras sin fin.

—Y también a Rusia —agregó él—, pues la riqueza, aunque pase a manos del Estado, conserva los mismos caracteres.

Los comunistas sólo denuncian la conexión necesaria de la violencia con la riqueza, pero por riqueza entienden el Capital Privado y rehuyen reconocer la misma conexión con el Capital de Estado en manos de una dictadura. La experiencia de las guerras repetidas no los ha curado de esta ceguera, sin duda concertada. Lo que ni los unos ni los otros quieren ver en la relación de causa a efecto de todas las formas de acumulación de riquezas: especulación, colonización, centralización, mecanización, salario, con la guerra. Ésa es una de las raíces de la no violencia que les falta. Por eso hay tantos pacifistas y tan pocos no-violentos. Para titularse pacifista basta con rechazar los efectos, pero para poderse

llamar no-violento hay que renunciar a las causas. Por eso hay tantas conferencias internacionales de paz regadas con champagne en palacios magníficos y tantas fraternales reuniones de privilegiados de todos los países que sólo serán interrumpidas por la próxima conflagración, para reanudarse después como si nada hubiera pasado. Y ésta es siempre una buena ocasión que encuentran para citar el Evangelio y a San Francisco.

—Pero ¿no es usted católico, hermano Shantidas?

—Sí, Baaba-ji, gracias a Dios.

—¿Puede usted explicarse entonces cómo su Civilización Cristiana de Occidente ignora a tal punto la No-Violencia?

—Esa ignorancia explica, desgraciadamente, que no haya civilización cristiana en Occidente. Los cristianos están allí como en otras partes, y en este siglo como en otros, en un mundo hostil y burlón igual a los corderos entre los lobos. Si dejamos aparte la Iglesia, que es un mundo aparte, la Civilización Occidental está formada por el encuentro de tres corrientes: la corriente pagana, la corriente bárbara y la corriente profana o vulgar.

La corriente pagana consiste en todo lo que se relaciona con el derecho romano y la filosofía griega, fundamento de nuestra legislación y nuestra cultura.

La corriente bárbara o feudal dominó durante algunos siglos y se reabsorbió más o menos en las otras dos. Por lo demás, es en este arbusto silvestre donde ha prendido mejor el injerto cristiano.

La última, profana o vulgar, tiende a recubrirlo todo. Está determinada por la Ciencia Moderna. Ciencia sin conciencia ni sabiduría pero provista en cambio de una monstruosa excrecencia técnica. Salió de la Revolución Francesa y de la Revolución Rusa, ambas violentas y violentamente anticristianas, y que tomaron la Ciencia y el Progreso como religión de Estado. En ese mundo agitado por tics y por hipos mecánicos y cuya obra capital es la bomba atómica, no-violencia y pobreza carecen de sentido.

—¿Pero acaso la Iglesia no es en parte responsable de este estado de cosas?

—No, en cuanto que esas tres corrientes no brotan de ella, sino que van contra ella. Sí, en cuanto ha tenido que transigir con ellas para subsistir. Y también en cuanto a esto: en cada siglo ha soportado la contaminación de los pensamientos que le eran más contrarios, lo que ha contribuído no poco a que pierda su sal. Pero por más que deploremos esas concesiones, no alcanzan a los

Principios, la Estructura y la Dirección del todo. La herencia divina que administra queda intacta, No Violencia y Pobreza constituyen sus pilares fundamentales y la Caridad su techo. La fila ininterrumpida de sus santos no está agotada. Queda entre nosotros como el único depositario de la Esperanza eterna del Hombre y de sus más veneradas tradiciones. Sin ella Occidente no tendría ya ningún lazo con las primeras épocas y ningún idioma común con el resto de la humanidad.

—¿No ha tenido usted motivo de riña con ella? ¿Ha favorecido o entorpecido su acción?

—Sin duda hemos encontrado una firme desconfianza en el mundo católico, que es un mundo un poco adormilado y al que no le gusta cambiar de costumbres, aunque sea por exceso de fervor. Pero en todas partes donde nos hemos instalado hemos trabajado de acuerdo con el clero local y el obispado.

—Pero los hombres de otras religiones ¿tienen cabida entre ustedes?

—Su lugar está listo y los esperamos. Sólo exigiremos que ellos sigan su religión como nosotros la nuestra. Somos un punto de reunión para todas las tradiciones porque no nos colocamos sobre las religiones, sino por debajo de ellas. Sí, a ras de tierra, al nivel de las relaciones humanas y el pan de cada día. No predicamos una nueva religión y no somos una secta. Nuestra enseñanza se refiere al contenido de la Revelación Primitiva, y sin dejar de lado las distinciones necesarias, sin mezclar y embarullar las formas, se aplica a destacar el fondo común de todas las Religiones. Nuestra plegaria común se dirige al Dios de la Verdad que los diversos hombres llaman con diversos nombres pero que es el Uno Único y El Mismo.

La conversación había durado mucho tiempo y temía haberlo cansado. Esperaba para retirarme que me hiciera una seña, pero me retuvo.

—Háble me más de lo que ha hecho.

—Para hacer primero hay que ser. A esto se ha limitado hasta ahora mi ambición: constituir un grupo bastante unido y bastante fuerte para que mis sucesores puedan utilizarlo. Construir un arca en previsión del diluvio de fuego que se aproxima. Por el momento nadamos contra viento y marea. Muchas personas se conmueven con los libros y con las palabras, pero son raros los que se

levantan para seguirnos. Algunas docenas de fieles, algunos centenares de amigos es todo cuanto he podido juntar.

Después hablamos de música.

Un comunista vino diciendo:

—Su fin es bueno, pero sus medios son ridículos: ¿cómo espera obtener grandes cambios sin utilizar la violencia?

—Dígame, amigo mío, el día en que se convirtió usted al comunismo ¿se produjo un gran cambio en usted?

—Sí, para mí todo cambió ese día.

—Pero ¿se convirtió usted al comunismo por voluntad propia o alguien, revólver en mano, lo obligó a adherirse al partido?

—¡Qué va usted a pensar! Leí a Marx, encontré que era verdad lo que decía: eso es todo.

—Entonces ¿por qué cree imposible obtener de los otros lo que Marx ha obtenido de usted?

DESPEDIDA

Adiós, amigo lector, que me has seguido hasta aquí paso a paso y a quien quizá he tratado de manera un poco brusca (pido disculpas). No me proponía herirte, ni tampoco divertirte, y este libro no es un cuento sino un llamado.

¿Para qué nos llama y qué es lo que quiere probar?, preguntarás. ¿Quiere acaso probar que en nuestro país todo es falso, feroz, y que todo está podrido, y que somos todos imbéciles y unos canallas mientras que en Oriente todo es puro y luminoso?

No he querido demostrar tal cosa; he pintado la India tal como la he visto, tierra de horror, de grandeza y de gracia.

El horror, no lo he ocultado, es lo primero que salta a la vista y por eso el viajero apresurado y superficial no ve a menudo otra cosa y no habla de otra cosa cuando regresa. Pero he levantado los ojos hacia la grandeza y la gracia, y no creo haberte insultado, lector, invitándote a mirar más bien hacia ese lado.

Me replicarás: Quizá te propongas correr de aldea en aldea, como Vinoba, e invitar a los campesinos normandos y a los viñateros del Beaujolais a compartir sus tierras y sus demás bienes con los vagabundos y los desocupados.

Respondo: Nuestros problemas no son los de la India. El espectro del hambre no está continuamente de pie en nuestros umbrales y no se ven leprosos sentados en la Plaza de la Concordia.

Sería absurdo —suponiendo que fuera factible— distribuir las tierras de Francia, porque es más fácil encontrar allí tierras que brazos para cultivarlas [1] y más que el hambre debemos temer la superproducción, los abusos, los excesos.

Pero si los problemas son distintos, no son de menos cuantía. El hambre no nos amenaza; en cambio nos amenaza la guerra que está en el horizonte y no es un espantapájaros del que nos sea fácil distraernos.

Y la guerra civil está siempre latente, habita la fábrica y la escuela.

La lepra no se pasea por las plazas, pero la avaricia y las preocupaciones roen los corazones de la mayoría.

Y la deshumanización nos invade y nos arrastra.

Nuestros problemas son distintos. Pero indudablemente las mismas soluciones dictadas por la sabiduría se adecúan a los diversos problemas.

"Yo no he venido —dice Vinoba— para dispensar a la gente de resolver sus problemas: he venido para encender el fuego".

Vinoba es un fuego que arde y una lámpara encendida.

A ti te corresponde abrir los ojos y tender la mano; buscar la luz y el calor.

No creo, contrariamente a lo que parecía, que haya en Occidente menos hombres generosos, valientes y hasta sabios y santos que en cualquier otra tierra del mundo. Y por otra parte no se trata aquí del más ni del menos ni del número. A ti te hablo, amigo lector, sólo a ti y a solas. A ti sobre todo, hermano cristiano.

Pero ¿por qué haces esa mueca, hermano, y por qué tomas mis palabras como un desafío?

Tu cólera, hasta este momento contenida, estalla y me gritas: Tú, que te dices cristiano, no has ido a la India para llevar la palabra de Dios ni para predicar a Cristo, sino que vuelves para difundir la religión hindú entre los cristianos.

No tenemos necesidad de tus Gandhis ni de tus Vinobas. Tenemos a nuestros santos y eso nos basta.

[1] Una de las cosas que repetía hasta la saciedad nuestra institutriz, hija de campesinos de la región de Pau, era: *L'agriculture manque de bras*. Acababa por hacernos gracia este estribillo. (N. del T.).

No tenemos necesidad de tu No-Violencia, tenemos el Evangelio.

Tenemos a Jesucristo, que es el único Santo, el único Señor, el único Todopoderoso, y eso nos basta.

¡Qué! ¿Acaso quieres hinduizarnos, budizarnos, fakirizarnos? ¡Te aprovechas de la ignorancia y de la inquietud de los hombres de hoy para llevarlos a manantiales que no son el verdadero!

Respondo: ¿Qué vale más para atestiguar nuestra fidelidad: afirmar que nuestra religión es la única buena y demostrarlo denigrando la de los otros?

¿O bien probar que creemos en ella practicándola, aplicándola y siendo parcos en palabras sobre los misterios de la fe? Y además admirando en las otras religiones lo que tienen de grande, de verdadero, de noble y de semejante a la nuestra. No preconizo en modo alguno la religión hindú ni la budista; las defiendo más bien de imputaciones falsas. Las barreras de los prejuicios y la ignorancia me parecen malos escudos para la fe.

Por lo demás, no trato aquí el problema religioso sino de manera accesoria.

Sólo hablo de esas doctrinas porque forman parte del decorado.

La doctrina que predico y defiendo, y de la cual espero una renovación social tanto en Occidente como en Oriente, es la Doctrina Gandhiana: no puede chocar con nuestra fe religiosa porque no es una religión nueva y ni siquiera una doctrina religiosa, ya que está en otro plano.

Es una doctrina de reforma social y personal que puede chocar con otras doctrinas de reformas sociales.

Es una doctrina social conforme a los preceptos de la religión: de todas las religiones y en especial de la nuestra, cosa que no debe sorprendernos puesto que está inspirada directamente en los preceptos evangélicos.

Jesús mismo dijo: "Todos los que dirán Señor, Señor, no entrarán en el Reino de los Cielos, pero los que cumplen mis mandamientos ésos entrarán en el Reino de los Cielos".

Para nosotros también, Cristianos y Gandhianos, el Cristo es el único Señor; el Reino de los Cielos, el único fin.

El único.

Pero no basta con decirlo.

El único.

Por eso no basta con dividir nuestra vida en dos para dar una parte a Dios y otra a César o a Mamón.

FRAGMENTOS DE LOS SVŒRAJ-SHASTRA O PRINCIPIOS DE LA INDEPENDENCIA

Los Svœraj-Shastra o Principios de la Independencia fueron dictados en la cárcel de Nagpur en 1943, donde Vinoba, condenado por rebeldía y por resistencia a la guerra, ofrecía el Satyagraha.

Sobre la educación de la No Violencia.

Para llevar a cabo la educación cívica del Pueblo y conducirlo a un despertar de la conciencia, no basta enseñarle a obedecer al Estado con conocimiento de causa y lealmente; habría que enseñarle también la No-Cooperación y la Resistencia no-violenta [1], en que casos conviene usarla y las reglas que han de seguirse en esos casos.

La No Cooperación y la Resistencia son dos grados de una sola y misma cosa, pero la segunda es más grave.

Cuando basta la No Cooperación, no hay que recurrir a la Resistencia.

En la No Cooperación se contenta uno con retirar la mano, dejando al adversario la oportunidad de buscar remedio a la situación. Pero si se hace evidente que eso no basta, entonces —y sólo entonces— hay que resolverse a romper con la ley del Estado.

Al hacerlo, debe procederse de la siguiente manera:

I. *Civilmente* [2], es decir dentro de los límites exactos que uno se ha asignado [3].

II. *Con orden* y sin permitirse la menor falta de disciplina.

[1] La *No cooperación* es una huelga del ciudadano que rehusa todo servicio al Estado, al mismo tiempo que rehusa sus provechos y honores. Funcionarios y oficiales presentan su renuncia. Los Servicios Públicos se interrumpen. Los Tribunales se reemplazan por arbitrajes. Pero el movimiento queda en la órbita de la legalidad.

La *Resistencia no violenta* es la desobediencia a una ley determinada o, en casos extremos, a todas las leyes, decretos y reglamentos; por esa desobediencia, el ciudadano atrae sobre sí, sistemáticamente, el castigo. El movimiento queda dentro de la órbita de la moralidad, pues no atenta contra la vida, ni contra el honor, ni contra los bienes de nadie. Por eso es no violento. Los gandhianos estiman que estos dos métodos alternados bastan para vencer cualquier tiranía y lo han probado; piensan que es la única forma de revolución moralmente legítima y al mismo tiempo la más eficaz en la práctica. Piensan, en fin, que tales métodos no exponen al pueblo a reformas forzadas, prematuras y, por lo tanto, falseadas y engañosas. Pues la mayoría sólo puede obtener esas reformas si las merece por su libre disciplina y su espíritu de sacrificio. La transformación de los hombres ha de preceder pues a la Reforma del Régimen.

[2] La resistencia no violenta se llama también Desobediencia Civil.

[3] Y que de antemano ha declarado al adversario.

III. *Abiertamente,* sin ocultar nada, sin jactancia ni fraude.

IV. *Con paciencia*: sea cual fuere el castigo que uno recibe por haber violado la Ley, debe soportárselo alegremente y sin sentir odio por nadie.

Una enseñanza de esta especie debería entrar en la vida misma del pueblo y encontrar un lugar permanente en la educación y en el código moral de la nación.

36.

A pesar de que bajo un buen gobierno el recurrir a la No Cooperación y a la Resistencia son cosas accidentales y reservadas a casos excepcionales, su preparación debe ocupar un lugar permanente en la vida civil.

Pues no están reservadas al uso político únicamente; sirven más o menos constantemente en el seno de la familia, en los negocios y en todas las relaciones humanas.

Entre ambos extremos: por un lado soportar la injusticia pasivamente, por el otro resistirse a ella en un acceso de pasión insensata (o hasta con frío cálculo), está la noble vía media de la No Cooperación y de la Resistencia no violenta.

Sea cual fuere la forma del Estado, la actitud mental y la fuerza necesaria para recurrir a ese método debería ser conservada y reavivada mediante el código moral de la sociedad.

37.

Sería necesario, pues, enseñar a los niños desde la más tierna edad no sólo a obedecer las órdenes de sus padres con humildad, sino, paralelamente, a rehusar respetuosamente la obediencia si tales órdenes hirieran sus conciencias.

Los propios padres deberían enseñarles tal desobediencia.

La opinión pública debería darnos lecciones análogas con relación a nuestra libertad frente a la Ley.

Manú [1] dice que los sabios tienen un respeto absoluto por los Principios, pero que de nadie puede esperarse el mismo respeto por todas las reglas.

[1] La ley religiosa de los hindúes se llama Ley de Manú. Como la palabra Adán, Manú quiere decir Hombre (de Mœnœs: inteligencia). Manú es una especie de Adán y de Moisés legendario.

Manú quiere decir con eso que las leyes de la familia, de la nación, de la sociedad han de ser observadas mientras no choquen con los Principios absolutos.

Pero en cuanto choquen con ellos nuestro deber es abandonarlas, respetuosamente.

Dentro de un buen orden social, las leyes son de tal naturaleza que no pueden ir contra los Principios eternos. Pero en una máquina en marcha siempre puede sobrevenir alguna fricción.

Nunca sucede que, una vez establecido el Estado Perfecto, pueda uno estar seguro de que cuidarán del pueblo y de distribuir la felicidad mientras que las gentes no hagan nada más que estarse con los ojos cerrados y dormir a pierna suelta.

Aun en el caso de que un Estado de esa índole pudiera instaurarse, ya no habría desarrollo humano posible bajo sus leyes. Quiere decir que, gracias a Dios, un Estado semejante no puede establecerse [1].

En suma, ha de considerarse como síntoma de un buen régimen el hecho de que el pueblo esté lo bastante alerta y despierto para practicar, de acuerdo con las circunstancias, ya sea la Cooperación, ya la No Cooperación y la Resistencia, siempre no violentas y dentro de los límites de esos modos de actuar.

38.

Sobre Comunismo.

En el corto lapso de veinte años, la Revolución Rusa ha perdido su color y su atractivo.

La razón es la siguiente: el Capitalismo tiene cuatro aspectos:
Centralización,
Mecanización gigantesca,
Militarización,
Explotación del Hombre.

El Socialismo ha tratado de conservar los tres primeros y de anular el cuarto.

Pero es un engaño.

Debería ser fácil descubrir que, pese a todos los esfuerzos para

1 Lo que importa a los gandhianos tanto en la paz como en la guerra o en la revolución, en la prosperidad o la miseria, en la felicidad o la desgracia, es el desarrollo del ser humano. Todas las condiciones pueden contribuir a ese desarrollo, como la lluvia y el buen tiempo hacen madurar la fruta y le dan sabor.

rechazar el cuarto, necesariamente tiene que atenerse a los otros tres.

La fascinación que ejerce la Centralización, por la abundancia y las comodidades producidas por las grandes maquinarias, por la promesa de seguridad dada a través de la Fuerza Militar es tan grande que, ávidas de bienestar y empantanadas en ilusiones como están las gentes, no renunciarán a ninguna de las tres cosas para poner fin a la Explotación del Hombre.

V. 16.

Lo que se ha obtenido por la espada sólo puede mantenerse por la espada.

Los caudillos descubren, pues, la necesidad de armar a las Masas.

Pero las Masas son naturalmente incapaces de manejar armas; así entran en dependencia de algunos que son expertos en la materia.

Por otra parte, la empresa en su conjunto, necesita una acumulación anticipada de riquezas, de ciencia y de diplomacia.

Así es como el Régimen del Gran Número se convierte en el Régimen de Algunos, nueva combinación de los Ejércitos, de los Instruídos y de los Ricos.

10.

Sobre el Gobierno perfecto.

Las cuatro características de un Gobierno perfecto son:

1. Los Capaces consagrarán su actividad al servicio del pueblo.

2. Las gentes serán independientes y se ayudarán libremente unas a otras.

3. La No-violencia será la base de su continua Cooperación o de su eventual No-cooperación y Resistencia.

4. Todo trabajo honrado será igualmente apreciado (moral y monetariamente) [1].

[1] Ese es el rasgo más revolucionario del programa, no sólo en relación con el régimen liberal, donde la desigualdad de las fortunas y la competencia son el resorte de la vida económica y política y del progreso, sino también en relación con el régimen Comunista, en que la diferencia de salario y de trato y en que los privilegios de quienes detentan el Poder se afirman cada día más.

Dado que la Historia no conoce grandes civilizaciones igualitarias, podría decirse que ese rasgo es la marca de un régimen utópico e irrealizable.

Es, sin embargo, lo que se puso en práctica en las reducciones del Paraguay, fundadas

Sobre diversos servicios. El oficio de la Inteligencia consiste en llenar de saber la vida de las gentes.

El oficio de la Fuerza, en cumplir hazañas para el bien del pueblo.

El oficio de la Riqueza, en promover una afluencia de poder productivo y proveer a la distribución uniforme.

La opinión pública debería considerar a toda persona capaz que no utiliza así su poder como un agresor punible ante los términos de la Ley

21.

Sobre la Justicia y las Sanciones.

Los pocos descarriados que no tengan en cuenta en lo más mínimo la opinión pública y vayan contra la Ley moral, deberían ser sometidos a la vigilancia de los que tengan almas elevadas en lugar de ser sometidos a la fuerza y los castigos.

Los que pagan tributo a la Ley por sus faltas, deberían estar a cargo de los que no necesitan Ley; el resto del pueblo ha de obedecer la Ley.

Así como los padres honrados enseñan a sus hijos que es una falta muy grave tomar una cosa sin pedirla, también deberían enseñarles que es deshonesto no dar a quien pide en la necesidad . . .

El Rey Ashvoepoeti de los Upanishad describe así la gloria de su reino: "En todo mi reino no hay ladrones ni avaros".

Es poner las dos cosas en pie de igualdad y decir con buena lógica que el Avaro es el padre del Ladrón, y el Ladrón el heredero legítimo del Avaro.

23.

Sobre la igualdad de los capaces y los incapaces.

El Estado sólo existe para extender el principio en vigor en toda familia.

por los jesuítas en el siglo XVI para defensa de los indígenas convertidos, las cuales prosperaron sin degenerar durante un siglo y medio en un territorio igual a las tres cuartas partes de Francia. El dinero era allí desconocido, así como la avaricia, la corrupción, la ambición y el ocio. La opresión y la rebeldía eran también desconocidas. La distribución de los víveres se hacía todas las mañanas, según las necesidades de cada uno. Los jefes recibían el mismo trato que los demás.

Es un ejemplo más o menos único de un Gobierno perfectamente cristiano, es decir perfecto.

Si el Estado no cumple ese servicio pierde su razón de ser. Si en vez de cumplir con su papel difunde la desigualdad económica, habrá razones para abolirlo y establecer la anarquía.

Los administradores del Estado han difundido en todas partes el miedo a la anarquía, a fin de que las gentes se sometan cobardemente a su régimen, por malo que sea.

Consideramos a los Capaces como capaces, pero sin la ayuda de las Masas, que se considera incapaz, la obra de los Capaces no podría cumplirse.

Repetiré que aquellos a quienes consideramos incapaces tienen su especie de capacidad. Sin ellos el Estado no puede sostenerse.

Por consiguiente, todos son igualmente incapaces si no se ayudan mutuamente. Compárese el caso con la fábula propuesta por el filósofo del Sankya [1] sobre el Ciego y el Paralítico . . .

Un Estado en que los Capaces no son lo bastante inteligentes para comprender que el bien de todos sólo puede provenir de ambas partes de la sociedad cuando trabajan juntas no es un orden político sino una anarquía más desordenada que la anarquía misma.

En suma, es preciso que el Estado otorgue autoridad a los Capaces, pero es preciso que esa autoridad esté puesta al servicio del común de los hombres.

28.

Sobre la independencia del pueblo.

Para realizar este orden de cosas y velar para que los Capaces sólo tengan el poder de servir, importa mucho que los particulares no sean enteramente débiles y despojados.

Deben bastarse en sus necesidades para adquirir conciencia de sus fuerzas, de la fuerza de su independencia.

Por consiguiente, deben tener industrias vigiladas por ellos mismos [2].

Cada aldea debería constituir una unidad económica más o menos autónoma.

Las condiciones deberían ser tales que los Capaces ayudaran a las Masas voluntariamente, y que por su lado las Masas concedieran libremente su cooperación a los Capaces.

[1] Uno de los seis sistemas tradicionales de la filosofía hindú.

[2] Otro punto sobre el cual los Gandhianos demuestran más respeto por los humildes que los comunistas, más preocupación por el bien de los trabajadores.

Lo cual sólo puede ocurrir si el pueblo se mantiene en pie por sus propios medios.

Si a través de todo el país, la artesanía aldeana complementa el trabajo de la tierra y si el Estado provee a la protección del campesino aldeano y a su estabilidad.

Para la igual distribución de la riqueza en todos los hogares como si fueran gotas de lluvia,

para la libertad del pueblo,

para que no sólo algunos Capaces sirvan al Gran Número, sino también para que el Gran Número apoye con su fuerza a los Capaces,

para reforzar la ayuda y el entendimiento mutuos, no hay plan más natural, más fácil y más eficaz que el restablecimiento de la artesanía rural.

29.

Sobre la Organización Redundante.

Los Socialistas proponen acumular primero las riquezas en un lugar y después distribuírlas legalmente, cosa que implica tres peligros:

1. Juntar primero para distribuir después es más oneroso que distribuir en la producción misma [1].

2. Hay que proveer a la protección de esas riquezas así amontonadas, que se convierten en blanco para la codicia del extranjero [2].

3. En fin, la administración de la sociedad se volverá complicada, imbricada, interdependiente en sus partes, y siempre temeremos que la maquinaria se derrumbe por la excesiva fricción.

30.

La interdependencia no es cosa mala en sí, siempre que actúe entre grupos fuertes por sí mismos y que se basten.

Pero la interdependencia de grupos que dependen de otros es la de dos búfalos débiles bajo el mismo yugo, en que cada uno procura tirar de la carreta haciendo pesar sobre el otro su parte de carga.

1 Como sucede en la industria de las aldeas independientes y que se bastan a sí mismas.

2 Sin hablar de la codicia de los connacionales, de los hombres que están en el poder, de los recaudadores, conservadores y distribuidores.

31.

Sobre la Evaluación de Salarios.

Sería inútil buscar la justa Evaluación de los servicios mentales o corporales.

¿Cómo retribuir con dinero al que cuida a un enfermo y vela junto a él por la noche?

¿Qué premio merece un juez por un juicio imparcial?

¿Cómo aplicaríamos la regla de tres para saber lo que corresponde a un hombre que nos saca del agua o nos salva de un fuego devorador?

Éstos son servicios infinitamente preciosos, es decir sin precio.

Es justo, pues, que abandonando los cálculos cada uno se consagre con todas sus fuerzas al servicio de los demás mientras la sociedad cumple su deber manteniéndolos.

43.

Sobre la Bancarrota de la Violencia.

En toda la Historia, hasta el día de hoy, las naciones han practicado la Violencia para mantener su Gobierno.

Y sin embargo, todavía no se ha descubierto un gobierno fundado sobre la Violencia que haya sobrevivido.[1]

La Violencia tiene tanto prestigio en nuestra imaginación, que aunque se haya declarado mil veces en bancarrota, seguimos creyendo en sus aptitudes de éxito.

La evidencia negativa que nos proporcionan los hechos, debería bastar para probarnos que ningún Estado puede subsistir por la Violencia.

Si además consideramos que los Estados que ponen toda su esperanza en la Violencia para subsistir se esfuerzan, en cambio, en obtener el apoyo de la opinión pública (en otros términos, el de la No-Violencia), los devotos más firmes de la Violencia deberían sentir grandes sospechas y preguntarse si de una manera u otra la No-Violencia no basta acaso para hacer durar un Gobierno...

La verdad es que a la Violencia cometida por uno responde el segundo con otra mayor siguiendo el principio de que es necesario

[1] ¿Existe un gobierno no fundado en la Violencia? Sí, el Papado. Por eso ha sobrevivido a todos los reinados y regímenes.

devolver más daño que el recibido, y el tercero responde con otra más grande todavía hasta llegar a la guerra total de hoy.

50.

Sobre lo absurdo del principio de Violencia.

Un principio que, universalmente extendido, se destruye a sí mismo, debe considerarse invalidado.

Para decidir, por ejemplo, si la mendicidad es buena o mala, sólo necesitamos preguntarnos qué pasaría si todo el mundo se pusiese a pedir limosnas.

Las naciones de Europa han emprendido a pesar suyo la valerosa tarea de demostrar de una vez por todas si la Violencia es buena o mala.

51.

Sobre cómo la No-Violencia excluye la derrota.

El que tiene más No-Violencia que yo no trata de aplastarme.

Quiere cambiar mi corazón.

Si lo consigue, su éxito es también un éxito para mí.

En el campo de la No-Violencia, la victoria de uno es también la victoria del otro.

Tan simples son las vías de la No-Violencia.

52.

La batalla de la No-Violencia no tiene lugar en los campos de batalla sino en el corazón.

Una vida de No-Violencia implica no un sacrificio ocasional, sino un sacrificio perpetuo, y no sólo el sacrificio sino también la alegría en el sacrificio.

53.

La codicia de una nación extranjera ¿no la incitará a invadirnos para apoderarse de nuestro mercado?

Respondo que la codicia de un solo lado no es suficiente para ello, así como no se pueden batir palmas con una sola mano.

57.

Definición de la Independencia.

Rajya (el Gobierno) es una cosa, Zvarajyba (la Independencia) es otra.

Puede establecerse el Gobierno mediante la Violencia.

Sin No-Violencia la Independencia o Gobierno-de-sí-mismo es imposible.

El sabio no trata de gobernar, sino que impulsa a la gente a inclinarse hacia la Independencia.

Zvaraj es un término védico. Se lo define así: Zvaraj es el gobierno de cada uno por cada uno; es un gobierno tal que cada uno lo siente como su propia ley, o es el Gobierno-de-Todos, o el Reino de Dios (Ramrajya).

La ciencia del Gobierno-de-sí-mismo cunde.

Sus sistemas cambian de acuerdo a los tiempos y lugares, pero sus principios fundamentales son eternos... Implican desarrollos hasta el infinito.

Por el momento me detengo aquí.

LANZA DEL VASTO

UTOPÍA Y ANARQUÍA

Una característica de la *República* de Platón y de la *Utopía* de Moro es que no son abrumadoramente utópicas. Sería interesante concebir una Utopía moderna que sí lo fuera. Una Utopía debe ser un ideal y un ideal ha de ser, por principio, una cosa que no existe. No existe, creo, una ciudad que por eso merece el alto nombre de Utopía y donde se dan las circunstancias que describiré a continuación.

1º Hay, en teoría, un hombre tal que nadie vale más que él; ni siquiera la suma de todos los demás; en la práctica, todos somos ese hombre. Este principio, que en nuestro mundo permite la posibilidad del amigo y de la enamorada, constituye el fundamento social de la ciudad.

[1] Etimológicamente: *Gobierno de sí mismo.*

2º La vida de cada hombre no está consagrada a aumentar el sufrimiento de los demás, directa ni indirectamente, a través de la inconsciencia, la ignorancia, la tontería ni el olvido voluntario.

3º Esta Ciudad no se ha construído sobre la guerra; no tiene sentido aquí una diferencia entre vencedores y vencidos. No se ha destruído ninguna ciudad en nombre de ésta. Siempre que se ha destruído una ciudad cualquiera en nombre de Utopía, se ha visto luego que sus ruinas eran las ruinas de Utopía.

4º Utopía es antes que una planificación política, económica o urbanística (organizaciones fortuitas y de orden secundario) una unidad espiritual, tan íntegra que la exclusión de cualquier hombre excluye la existencia de Utopía.

Tampoco es una trivialidad ni una falsa generalización: no es vasta fábrica, campo de batalla, gran laboratorio o teatro del Poder. Siempre ha sido fácil hacer de cualquier cosa una utopía, así como hizo Aquiles una utopía de su tortuga con sólo usar un método infinito para perseguirla.

5º No hay extranjeros. La Ciudad cree en la unidad esencial de anhelos de toda la raza humana y por eso puede permitir sin desconcierto la infinita diversidad de los hombres. El régimen de esta Ciudad es todo lo contrario del provincianismo, llamado también nacionalismo, que consiste en otorgar importancia sólo a los problemas propios sin tener en cuenta los ajenos, y en negarse a comprender que, en lo social, todos los problemas son el mismo problema y que una solución parcial es un contrasentido en los términos.

Si Utopía es un lugar que no existe, la anterior es perfectamente ortodoxa. Además, es actual. Su inexistencia es de ahora; no podría haberse dado antes ni siquiera como inexistencia. Ni Platón ni Moro podrían haber concebido utopías mundiales: la unidad física actual del mundo es obra de la ciencia, la técnica, y los impulsos humanos que las originaron. *A Brave New World* plantea la decadencia de una utopía moderna, aunque fundamentalmente distinta de la descripta, pero estas líneas no pretenden competir con la magnífica advertencia trascendente de Huxley sino tratar de un problema mucho más inmediato.

Tras esta breve exposición de inexistencias, mencionaré lo que existe: el presente y sus orígenes, la historia, la realidad, esta otra ciudad que sí existe y que llamaré Anarquía. Es la ciudad, un millón de veces repetida, como una erupción sobre la piel del mundo, donde vivimos y hemos vivido desde el comienzo de las cosas.

Que se me perdone la petulancia de llamarla Anarquía, pero pienso que no merece otro nombre. Acepta la existencia, sobre los 2.500 millones de habitantes del mundo, de un tercio que no puede alimentarse como debe, vivir más de veintiséis años en promedio, cultivar con implementos mucho más modernos que el arado de madera, ni pretender la salud física ni la cultura. Desdeña el riesgo del aumento demográfico, que probablemente cuadruplicará la población mundial en sólo ciento cincuenta años más, lo que implica una increíble intensificación de los problemas de producción de alimentos. En Anarquía, no se gobiernan estas cosas. Los gobiernos estipulan el tamaño de las estampillas y controlan la producción de jabón, pero rehuyen los gravísimos problemas del conjunto. Frente a un *dies irae* no metafísico, sino humano y creado por su propia incompetencia, nuestros grandes próceres modernos sólo piensan en su partida de ajedrez esperando tal vez aprovecharse del peligro común para vencer al adversario momentáneamente atemorizado, segundos antes de convertirse ellos mismos en un aroma delicado y nauseabundo. Y bien: si un gobierno omite cuidadosamente gobernar lo principal, ¿podemos llamarlo gobierno? ¿Acaso podemos llamar a la dispersa asamblea de gobernantes que no gobiernan de otro modo que Anarquía?

Algunas otras características de Anarquía son:

1º La aceptación de la guerra como método válido para resolver problemas humanos. El aforismo de que la guerra es justa cuando necesaria abre sin embargo la cuestión de si la guerra es alguna vez necesaria. En este sentido parece haber dos grandes actitudes: una, pensar que todos somos responsables de todos; otra, pensar más sencillamente que los demás deben arreglarse como puedan. La segunda cierra toda esperanza; si aceptamos la segunda, entonces, al ser agredidos, sólo pagamos nuestra inconsciencia de un problema que aquejaba al vecino. Ahora bien: los problemas de los pueblos existen, pero jamás una guerra los ha resuelto. Las guerras sólo los han expresado, o a lo sumo han causado una postergación temporaria del problema inicial. Solía ocurrir, en parte por la dificultad de las comunicaciones y la difusión de la ignorancia, que, en muchas guerras aisladas, la postergación durara lo suficiente para que el planteo del problema inicial se modificara, de modo que en algunas mentes poco dadas a la especulación la guerra era identificada con la solución. Una o dos generaciones podían entonces

sentirse seguras y orgullosas, mientras las charreteras fluían infinita y gloriosamente de los hombros militares.

2º El respeto al poder en sí. La historia escrita casi no es otra cosa que el testimonio de ese respeto. Historia de la notoriedad, arbitraria linterna que sólo ilumina del vasto cementerio la calle del relumbrón, del éxito y del poder.

La historia escrita es historia somática, una especie de historia clínica o de acuerdo con la hermosa nomenclatura de Simone Weil, historia de la gravedad y no de la gracia. Tal vez lo más grave, lo más pesado de nuestro mundo sea el poder, la cosa menos libre y menos personal. Porque si un ejército tiene la victoria a la izquierda y la derrota a la derecha, siempre procurará ir a la izquierda, buscando automáticamente —sin libertad— la victoria. También es automática la conducta del político, a quien sólo una mueca ocasional diferencia de las eficaces máquinas electrónicas. Si le pegan, devuelve el golpe; si ve que puede hacer un gesto, lo hace; si se le ofrece una oportunidad, la aprovecha. Como está obligado a tener éxito, no puede ser libre ni personal salvo en la medida de sus errores, de su renuncia a la política o de sus dudas interiores. No existen cosas como los ideales políticos o la verdad política. Es casi imposible para el político vivir de acuerdo con la verdad o con el espíritu. Por eso, el poder abandona pronto su ficción de ser poder para algo y se muestra como poder en sí, se satisface consigo mismo y sólo desea, como todo cuerpo, sobrevivir. La razón, el espíritu, significan para el poder algo peor que la muerte: la sumisión, el reconocimiento de que el poder no puede.

Pero no quisiera ser injusto, dejar la excepción sin anotar: tal vez, si nuestra raza se salva, entre el latón y las basuras de la historia escrita se destaque otra historia: la historia secreta de Utopía, con sus ciudades, sus combates, sus grandes hombres, sus famosos desconocidos. Y tal vez encontremos entre estos desconocidos algún nombre ahora célebre, a quien realmente no habíamos conocido, y cuyo corazón quizás anunció el camino de Utopía entre el tumulto de su tiempo y de su vida.

Sin embargo, quien lea atentamente la historia o *El Príncipe* verá qué es preciso hacer, en general, para triunfar y agregar su nombre a esta casi invariablemente infame antología que según los historiadores es el nombre de la humanidad. Yo, humildemente, imaginé una vez un Maquiavelo cándido e infantil que dijera por ejemplo: "Si un príncipe enemigo molesta demasiado, se le deben

dar caramelos". Ese tratadista no serviría para fomentar la unidad italiana pero, como los tiempos han cambiado, sería indeciblemente más útil que el otro Maquiavelo para promover la unidad del mundo y para hacer que el poder se someta a la razón, como corresponde a su naturaleza de instrumento puramente mecánico.

En fin, todos sabemos cómo es Anarquía. Basta mirar. Pido excusas por esta larga exposición llena de excesos y carencias, desordenada y no muy necesaria. Nunca, hasta ahora, se ha podido salir de todo esto. Hay quien piensa que ese inaudito motor de crímenes y desvaríos es el verdadero impulso vital de la humanidad. En rigor, ha servido por lo menos para traer las cosas al punto donde están: no podría haber sido vana tanta honesta muerte. Además, no era posible crear un plan humano conjunto cuando una justificable ignorancia aislaba cada zona del mundo de las otras. Para medir ese aislamiento, esa distancia, basta recordar que mientras se construían las primeras pirámides, mientras Troya se aprestaba a morir y renacer, en nuestra pampa pastaba todavía el megaterio. Pero no es seguro que el camino seguido haya sido el mejor, y aunque lo fuese, eso no modificaría el punto esencial que defiendo: ahora, dadas las actuales circunstancias, los clásicos motores de la historia y la política de nada nos sirven. Serán todo lo vitales que se quiera, pero sólo marchan hacia la muerte. Por otra parte, no es indudable ni demostrable que el temor y la ambición sean los únicos incentivos concebibles, ni que a ellos nos obligue una fatalidad islámica.

Toynbee sugiere una hermosa evasión del determinismo: acepta las leyes cíclicas de la historia pero sugiere que los ciclos, sometidos al determinismo, no agotan la historia sino que giran como las ruedas de un vehículo bajo su conductor, quien también forma parte de la historia. "Mientras las civilizaciones progresan y caen, y al caer dan nacimiento a otras, pudiera ser que una empresa deliberada, más alta que las de ellas, estuviera adelantando de continuo", dice.

Bien pueden los políticos girar en sus dolorosas ruedas (y los políticos de nuestros países seguirán sin duda girando inútilmente, sin agarre, sobre el blando barro de estas costas); pero los hombres verdaderamente interesados en la política deben, ante todo, interrogar la dirección de ese vehículo, de esa empresa; deben tratar de desentrañar esa dirección y de no ser ni rueda ni obstáculo, sino el ojo del conductor.

De nada vale ya recordar los grandes *slogans* de la política:

"la multitud ama a los hombres fuertes", y "la política es el arte de lo posible", y "la política es el destino".

Mal nos servirán ahora, frente a nuevas armas y a próximos e insospechados problemas sociales. Si no ponemos a la política bajo el imperio de la sabiduría y del espíritu, veremos un día en que no habrá multitudes, en que la abolida humanidad carecerá de todo destino terrestre, en que un caos ardiente y victorioso devorará las pocas joyas beneficiadas por el hombre durante su residencia. Lo que de veras necesitamos es un arte de lo imposible.

Porque la ruta de aquel vehículo sólo puede encaminarse hacia una forma de esto que hemos definido como Utopía. Utopía es ahistórica, supone un corte, una interrupción de la historia; de acuerdo, pero la supresión de la humanidad, si bien histórica, haría de la historia una ciencia lamentablemente ociosa. No sabemos si Utopía [1] es posible, pero en todo caso ninguna otra cosa es posible.

CARLOS PERALTA

HEINRICH VON KLEIST

Los franceses se interesaron por Heinrich von Kleist y por su obra con motivo de las representaciones, en el "Théâtre National Populaire", de *El príncipe de Homburgo*. El talento de un actor, Gérard Philipe, contribuyó a hacer de aquel joven héroe un Hamlet, un Lorenzaccio, un Ricardo II. El tono del lenguaje y de los sentimientos, sorprendentemente moderno, se impuso. Fuera de los germanistas de profesión, el público nada sabía del autor ni de sus demás obras. En Alemania, Kleist había sido y

1 Este ensayo podría resumirse en un juicio particular negativo: "El progreso indefinido de Anarquía es imposible". La referencia a Utopía es menos literaria que etimológica. Sólo he querido darle un nombre corriente y adecuado a esa inexistencia que debe ser convertida en realidad, que debe ser creada. No he querido ofender ninguna Utopía literaria ni robar a la poesía un mapa de la realidad. Por eso mismo he propuesto una Utopía propia que espero desvinculada de las versiones literarias de la Ciudad. Lo aclaro porque comprendo la repugnancia que muchos sienten ante la idea de convertir en realidad un mito poético determinado, vana intención que no sólo desvaloriza y mancha el mito, sino también, y eso es lo más irreparable, la realidad.

continuaba siendo popular. Mejor que Goethe o que Schiller, expresaba los aspectos dionisíacos y turbios del alma germánica. Su existencia atormentada, su muerte trágica, lo convierten en arquetipo del romántico absoluto que, en su fuga ante la vida, llega hasta el asesinato y el suicidio. Respecto al escritor, que a veces recuerda a Nietzsche, se ha podido hablar de Shakespeare y de Esquilo. Goethe lo odiaba con una violencia que es una forma del elogio. La vida de Kleist, ya lo veremos, merece contarse.

I

Heinrich von Kleist, que debía desempeñar en el mundo real el papel de Werther, tan prudentemente confiado por el maestro de Weimar a un héroe imaginario, nació tres años después de la publicación de esa novela fatal, el 18 de octubre de 1777, en Francfort del Oder, pequeña ciudad medieval y amodorrada a la que sólo la guarnición comunicaba un poco de vida. La familia de Kleist, de antigua nobleza, había dado muchos oficiales al ejército prusiano. "Todos los Kleist son poetas", decía un viejo refrán brandeburgués. Poetas y soldados. Joachim-Friedrich von Kleist (1728-1788), capitán en momentos en que nació Heinrich, su hijo mayor, se había casado dos veces. Tuvo cinco hijas. Ulrike, la segunda de ellas, será una de las protagonistas de esta historia.

Hay pocos documentos sobre la infancia de Heinrich von Kleist. Su padre le enseñó un patriotismo intransigente y el deismo seco del *Aufklärung*. Demasiado imbuído de su rango para mandar a su hijo al colegio, lo hizo educar en la casa por un preceptor, quien habla del niño como de un espíritu indomable, exaltado, dotado de una maravillosa inteligencia y de un vivo deseo de saber. El joven Kleist comprendía todo sin esfuerzo, dejando a la rastra a su primo, Karl von Pannwitz, educado con él. Este primo llegó a ser oficial y después, amedrentado por las dificultades de la existencia, se mató. Se pretende que los dos muchachos habían firmado un "pacto de sucidio". Pero lo seguro es que el clima espiritual de la época, en Alemania, favorecía los estados morbosos, y que la idea del suicidio, solución de los conflictos sin salida, hechizaba los espíritus.

Más que a su lúgubre primo, Heinrich se había apegado a su media hermana Ulrike, muchacha novelesca y aventurera, tres años mayor que él. Los separó la madre cuando, al quedar viuda, envió

a su hijo a Berlín para que terminara sus estudios, como alumno interno, en un colegio prusiano frecuentado sobre todo por hugonotes franceses descendientes de emigrados. Ambiente sombrío donde Kleist, apasionado y tímido, fué puesto muchas veces en ridículo. Pero al menos adquirió una sólida cultura clásica y el conocimiento del francés. Tenía quince años cuando el rey Federico Guillermo, en 1792, decidió participar en la cruzada de los monarcas contra la Revolución Francesa y, después de la derrota de Valmy, decretó el reclutamiento en masa.

Kleist, apenas adolescente, hizo pues varias campañas, al principio como cadete, después como cabo. Fué ascendido a portabandera en 1795 y a subteniente en 1797. La vida militar lo había vuelto un poco más alegre; tocaba el clarinete en una orquesta de camaradas; su rápido ascenso lo había reconciliado consigo mismo; se había hecho de amigos: Ernst von Pfuel, Otto Rühle, que lo admiraron y le fueron fieles en las buenas y en las malas. Sin embargo, no le gustaba el oficio de guerrero, no aprobaba la insolencia de los oficiales prusianos y detestaba la guerra. Desde que no estuvo más en juego la salvación de la patria, anheló abandonar el ejército. "Las grandes maravillas de la disciplina militar, admiración de todos los entendidos, se convirtieron en objeto de mi más profundo desprecio; consideraba a los oficiales como maestros de gimnasia, a los soldados otros tantos esclavos, y el régimen como un monumento vivo de la tiranía". [1]

Por entonces su verdadera vocación le parecía la vida libre del artista. Un día, como se hablara en su presencia de la condición de los pobres bohemios, dijo: "Eso no me asustaría", y persuadió a su hermana Ulrike y a dos amigos a que pasaran dos días con él por los caminos, en las ciudades y los pueblos, tocando el violín, cantando y viviendo del producto de la dádivas. Ulrike tenía entonces veintitrés años y, aunque de carácter completamente viril ("No tiene de mujer más que las caderas", decía su hermano), se resistía a la violencia de Heinrich que le predicaba la libertad total. "Me dices que tu sexo está indisolublemente ligado a la fuerza de la opinión y la reputación. . . ¿Cómo pueden salir esas palabras de tu boca? ¿No eres, acaso, una muchacha libre, así como yo soy un hombre libre? ¿A qué fuerza estás sometida sino a la fuerza única de la Razón? . . .

1 Cf. Eduard von Bülow: *Heinrich von Kleist's Leben und Briefe*, pág. 95, citado por Bonafous.

Y como a nuestros ojos no existen las ceremonias de la religión ni las prescripciones del decoro convencional, las leyes de la Razón deben ser tanto más sagradas" [1].

Deseaba entonces abandonar el ejército y emprender estudios superiores "con el objeto de prepararme para una carrera", decía a su familia; en realidad "para consagrarse a las ciencias, por un ardiente deseo de cultura". *Encontrar la verdad,* tal era su única meta. Su tutor y su familia lanzan alaridos: "¿Acaso un oficial —decían— puede ser de nuevo un estudiante?" Kleist contestaba que todo puede hacerse; el único objetivo es ser feliz: "Llamo felicidad a los goces plenos e infinitos que residen en la maravillosa contemplación de la belleza moral de nuestra propia persona". En suma, la felicidad es la virtud. Pero ¿qué virtud? Sólo el estudio puede enseñarnos a distinguirla y a dirigir hacia ella nuestra vida. Kleist se siente, pues, moralmente comprometido a abandonar el ejército por la universidad.

Por entonces su pensamiento está lejos de ser claro. Los estoicos, Goethe, Schiller comparten sus preferencias. Como el joven Henry Beyle, "lanza sus redes demasiado alto" y busca una perfección que no es de este mundo. Pero su valor y su fe lo hacen simpático. Da un paso intrépido: el 4 de abril de 1899, el subteniente von Kleist abandona el ejército prusiano y se matricula en la universidad de su ciudad natal.

Si alguna vez esta alma exigente conoció la dicha fué durante esos primeros meses de independencia. Seguía cursos de matemáticas, de filosofía, de física. Al caer la tarde, de vuelta a la gran casa paterna, gozaba de la sociedad de sus hermanas y amigas. Una de éstas, Wilhelmine von Zenge, hija de un general, le gustaba. Al principio ella tuvo miedo del muchacho soñador, pedante, que reunía a las bonitas muchachas de Francfort para darles, desde un pequeño estrado, discursos sobre historia o filosofía, y que se enojaba si parecían distraerse. Intervino una hermana de Wilhelmine, Louise von Zenge, para que aquélla concediera su mano a Kleist. Inmediatamente se manifestó la naturaleza tiránica del novio. Pretendió que Wilhelmine no dijera a sus padres una palabra acerca del noviazgo. Ella se negó y se lo comunicó al general, que aprobó

[1] Heinrich von Kleist: *Briefe an seine Schwester Ulrike* (Berlin, Schroeder, 1860), citado por Ayrault.

el futuro casamiento, pues los Kleist pertenecían a una noble familia. Pidió sólo que Heinrich se buscara una posición.

En seguida el amor de Kleist revela su aspecto sermoneador. Quiere que su novia piense como él sobre todas las cosas. Emprende la tarea de instruirla. Pretende dirigirla como el piloto dirige un navío: "Confía por completo en mí; pone toda tu dicha en mi probidad. Imagina que has subido en el barco de mi dicha con todas tus esperanzas, todos tus deseos, todas tus aspiraciones. Eres débil. No podrías luchar contra las tempestades y las olas; por eso confía en mí, en mí, que he trazado con prudencia el plan de nuestra travesía; que sé, para conducirme, elegir las estrellas en el cielo y dirigir el timón con mano fuerte, más fuerte sin duda de lo que piensas" [1]. Y después: "Por perfecta que pueda ser una muchacha, no es nada para mí. Debo modelarla a mi manera" [2].

Este piloto, que se dice firme, nos parece harto indeciso. En todo ser humano, el espíritu y el cuerpo son solidarios. Pues bien, Kleist no está seguro de su cuerpo. Ignora si ha sido hecho para el matrimonio, si es capaz de engendrar vida. Un misterioso viaje que emprende a Wurzburg, costeado por su hermana Ulrike, no tiene más objeto que encontrar una respuesta a estas preguntas. Un médico, una pequeña intervención quirúrgica, y, sin duda, una experiencia lo tranquilizan. Se confiesa con medias palabras: habla a su novia del acto secreto que acaba de cumplir: "Abrázame, muchacha, porque lo merezco... Te quiero tanto, después del viaje que he hecho por ti... Toda mi fortuna no me inspira la menor consideración comparada con lo que acabo de adquirir en este viaje... Si me libro *de esta pequeña incomodidad*, me costará trabajo imaginar lo que puede faltarme en la tierra para estar satisfecho" [3].

A Ulrike von Kleist: "Mi noble niña, al sostenerme con tus denarios, me has salvado la vida..." *A Wilhelmine von Zenge*: "Si en lo que a ti concierne tengo mucho que reprocharme, he reparado mis culpas al precio de los más costosos sacrificios... Antes, no era digno de ti; ahora lo soy... Antes me torturaba el sentimiento de no poder ni siquiera satisfacer los deseos más sagrados

1 Karl Biedermann: *Heinrich von Kleist's Briefe an seine Braut*, pág. 26 (Breslau und Leipzig, 1884).

2 *Op. cit.*, pág. 57.

3 *Heinrich von Kleist's Briefe*, edición Georg Minde-Pouet (Leipzig, Bibliographisches Institut, 1905), págs. 103, 120, 140-144 y 149.

que tú pudieras concebir; ¡y ahora, ahora! . . . Pero ¡silencio!" [1]. El deseo "más sagrado" de una mujer es tener un hijo. *Ahora* cree que puede satisfacerlo.

Marcha a Berlín, en busca de una posición, y penetra inmediatamente en los salones de algunas damas judías muy cultivadas: Rahel Levin, Henriette Herz, Dorothea Veit, que reinan en el mundo de las letras. Allí conoce a escritores, a críticos románticos; se siente hecho para la vida de creador espiritual. Pero ¿qué tentar? Su cabeza se parece —dice— a una urna de lotería con miles de números, de los cuales uno sólo será el ganador. Lo apremian para que elija. ¿Cómo resignarse a un empleo vulgar cuando se siente el igual de los maestros? A *Wilhelmine von Zenge*: "Se me figura que tengo capacidades poco comunes. Lo creo porque ninguna ciencia me es demasiado difícil . . . porque todo el mundo me lo dice . . . En suma, lo creo . . . Shakespeare era un palafrenero; ahora, para la posteridad, es objeto de admiración . . . Espera diez años y no me besarás sin orgullo" [2]. Esta confianza en sí mismo no molesta. Lejos de eso. Más de un joven genio ha escrito cosas semejantes y después las ha vivido.

II

Hacia esa época (1800-1801) se produce en Kleist un cambio trágico. Un amigo. Ludwig von Brockes [3] lo impulsa a estudiar más a fondo la doctrina de Kant, y para Kleist —que lo había esperado todo de la ciencia y de la educación— la crítica kantiana del conocimiento es un choque cuya violencia sorprende. Se había impuesto los más dolorosos sacrificios para atesorar verdades y de pronto —escribe a su novia— Kant le revela que el hombre no puede alcanzar la verdad. El hombre no puede conocer la "cosa en sí", el mundo real; sólo conoce las apariencias. "Si todos los hombres usaran anteojos verdes, juzgarían que todos los objetos vistos por ellos, a través de esos anteojos, son verdes". Podemos imaginar que la pobre Wilhelmine no tomaba a lo trágico esta revelación, pero su novio estaba literalmente espantado al comprender que

[1] *Heinrich von Kleist's Briefe*, págs. 103, 120, 140-144 y 149.

[2] *Op. cit.*, págs. 154-156.

[3] Ludwig von Brockes (1768-1815) era un mecklemburgués cultivado, que Kleist y Ulrike habían conocido en la Isla de Rügen.

nuestro propio pensamiento es siempre el que percibimos. Había perdido toda creencia religiosa; ahora, al ver derrumbarse su filosofía, cae en un escepticismo desesperado y trata de encontrar nuevamente algún concepto a que pueda aferrarse.

No ve otro fuera de la virtud o la dignidad del hombre: "¡La virtud! ¡La virtud! Hablo de ella sin cesar y arrebatadamente. Pues bien, a decir verdad, no sé de qué hablo. Se me aparece como algo elevado, sublime, pero indefinible. Busco en vano una palabra que la designe, una imagen que le dé consistencia en mi pensamiento. Y, sin embargo, me lanzo con la más ardiente ternura hacia ese algo que mi espíritu no puede alcanzar, como si estuviera allí, y fuera algo claro y brillante para mi alma... Si intentara precisar escuetamente este ideal de la virtud que flota de modo confuso ante mí, no podría sino reunir las cualidades dispersas aquí y allá, que he visto en tal o cual de mis semejantes, y cuyo aspecto me conmueve sobremanera: por ejemplo, el heroísmo, la constancia, la reserva, la sobriedad, la humanidad; pero no es eso definir mi ideal, no veo en eso (excúsame esta comparación sin nobleza) sino los fragmentos de una charada: no encuentro la *palabra decisiva*, la palabra que lo explicaría todo" [1].

Desde que un hombre busca la palabra decisiva, no está lejos de la locura. La condición humana es más humilde: no hay palabra decisiva para ella. A su novia, pintándole la futura felicidad doméstica de que gozarán: "Tú, y a tus pies dos niños, y un tercero suspendido de tu seno", le anuncia que antes de llegar a esa felicidad, y aun antes de casarse, deberán franquear un obstáculo: el de su mutua educación moral. "Trabajemos, extraigamos de nosotros el oro sin mezcla, librémonos de nuestras escorias; esta virtud nos queda por alcanzar; y después de ésta, esta otra, y, después de todas las virtudes particulares, la gran Virtud cuyo nombre ignoro y cuyo fantasma me persigue".

A la candorosa muchacha que piensa, sin duda: "Casémonos, ¡y ya veremos!", él le fija un plazo: "Dentro de cinco años, la prueba habrá terminado, la obra será perfecta, tú serás la mujer que deseo y que podrá hacerme feliz. ¡Oh, no temas que exija de ti cosas imposibles, que la mujer de quien te haré el retrato no sea de este mundo, y que sólo pueda encontrarla en el cielo! Dentro

[1] Cf. Saint-René Taillandier: *Henri von Kleist, sa vie et ses oeuvres*, artículo publicado en "La Revue de Deux Mondes" del 1º de junio de 1859, págs. 608-609.

de cinco años, encontraré a esa mujer en la tierra, y la abrazaré con mis brazos terrestres. No pido a la azucena que se eleve por los aires como el cedro; no fijaré a la paloma la misma meta que al águila; no esculpiré una estatua con un pedazo de tela. Conozco la materia que tengo que modelar; sé lo que vale".

Sorprende que la novia haya soportado este carácter salvaje. La ayudaron a ello hermosos ímpetus poéticos y también una profunda piedad por la inquietud y la desolación del joven que ama. Lo apremia para que diga la verdad sobre aquello que tanto lo perturba: "Créeme —escribe la pobre muchacha—, comprenderé lo que me digas y deseo compartir contigo los pensamientos que dirigen tu vida". Él responde con una hermosa carta en que repite, una vez más, que el perfeccionamiento ha sido el único objetivo de su vida; que, movido por una honrosa ambición, ha deseado no detenerse jamás en los caminos de la verdad y de la cultura. Pero que Kant le ha demostrado que nuestra verdad perece con nuestro espíritu y que son vanos todos nuestros esfuerzos para acumular un tesoro espiritual que pueda sobrevivirnos. No podemos decidir si lo que llamamos *verdad* es verdaderamente verdad o sólo nos parece tal. "Si la punta aguda de este pensamiento no llega a tu corazón, no rías de quien ha sido herido por ella en el más íntimo santuario de su ser. Mi único objetivo, el sublime objetivo de mis esfuerzos, se ha desvanecido; ya no tengo objetivo en este mundo". *A Ulrike von Kleist:* "Vacila la columna a la cual me aferraba en el torbellino de la vida".

A Wilhelmine von Zenge: "En medio de mi angustia, he pensado: ¡Oh, querida amiga, déjame viajar! No puedo trabajar, no, eso no es posible. ¿Con qué objeto trabajaría? Si me quedara en casa, me pasaría cruzado de brazos, perdido en mis ensueños. Más vale salir. El movimiento del viaje me será menos cruel de soportar que esta incubación inmóvil. Si me extravío, será una desgracia que tendrá por lo menos su parte buena y que quizá me preserve de alguna culpa irreparable. Desde que me posea una doctrina que pueda consolarme, desde que me haya fijado un objetivo hacia el cual pueda lanzarme todavía con todas mis fuerzas, volveré, ¡te lo juro!"

¿Qué hacer? Quiere ante todo replegarse en sí mismo para encontrar de nuevo su equilibrio. Un francés habría de sorprenderse, sin duda, de los estragos ejercidos por una doctrina filosófica en las profundidades del ser. Pero el alemán no siente por el juego de

las ideas el gusto desasido, alegre del francés. "En nosotros, los dramas del espíritu sólo afectan el pensamiento puro; el hombre queda para contradecir al filósofo. En Alemania, el hombre todo es encadenado; sufre su corazón tanto como su inteligencia; su vida se convierte en la presa de sus doctrinas". [1]

Por añadidura, el desequilibrio de Kleist no es únicamente doctrinal. En su huída ante el matrimonio, en su deseo de imponer un plazo tan largo a su novia, vemos ciertamente el terror de la impotencia. ¡Ay!, el viaje a Wurzburg no lo había curado. Sus nervios hechos trizas no le permitían ser un amante normal. Le gustaban las mujeres; las deseaba; sabía que no podía satisfacerlas. "Durante años se repetirá la lúgubre comedia: encontrar la muchacha ideal, seducirla, conquistarla, y luego sustraerse a ella. Desesperado por el éxito mismo de sus empresas, el seductor deberá huir de ciudad en ciudad, dejando tras de sí un cortejo de novias inconsolables, ninguna de las cuales conocerá su deplorable secreto" [2].

Abandona Alemania sin ver de nuevo a Wilhelmine. Sin duda alguna, al partir de esa manera, se siente culpable. Sabe que su larga ausencia colocará a la pobre muchacha en una situación penosa. Toda la ciudad dirá que su novio la abandona. Su extravagancia enojará a los señores Zenge. Y Kleist escribe largas cartas, jura volver, promete escribir a menudo, y concluye: "Esperemos; tengamos confianza en el Cielo y en nosotros mismos". Viaja en compañía de Ulrike, su media hermana, que es su bienhechora (como ha heredado una pequeña fortuna de su madre, que murió al darla a luz, pagará los gastos de la expedición), pero cuya presencia le pesa, porque esta alegre viajera no puede comprender la melancolía de Heinrich, ni tampoco ser la confidente de sus angustias. ¿Quién sabe, por lo demás, si ella no las ha causado inconscientemente, y si un incesto completamente intelectual no es el origen de las perturbaciones nerviosas de su hermano? Juntos parten para Dresde, después para Leipzig, donde Ulrike, vestida de hombre, asiste a una lección del fisiólogo Plattner.

La extraña pareja llega a París en los primeros días de julio. El pretexto del viaje era estudiar ciencias naturales, pues Francia, por entonces, ocupaba el primer rango en química, en zoología. La esperanza secreta del ambicioso joven era iniciar a los sabios

[1] Saint-René Taillandier: *Poètes modernes de l'Alemagne, en* "La Revue de Deux Mondes" del 1º de junio de 1859, pág. 612.

[2] Jean Curtis: *Heinrich von Kleist* (Théâtre National Populaire, 1952, II).

franceses en la filosofía de Kant y de tal modo humillarlos revelándoles la vanidad de sus obras. La ligereza parisiense lo desoló. Asiste a la fiesta del 14 de julio que fué doblemente importante aquel año: aniversario de la libertad y conclusión de la paz de Lunéville: "Cómo podría celebrarse dignamente semejante día, no lo sé de manera precisa; pero sé que no habría podido celebrarse más indignamente que aquí". Queda espantado de encontrar entre los sabios una ausencia de preocupaciones morales, una indiferencia absoluta por las ideas que a él lo desgarran: "Todos mis sentidos me confirman una verdad que mi instinto me había revelado desde hacía mucho tiempo: las ciencias no nos hacen mejores, ni más felices".

Kleist, en París, toma verdadero odio hacia Francia. "¿A dónde el Destino conduce a esta nación? Sólo Dios lo sabe. Está más madura para la muerte que ninguna otra nación de Europa". Visita las magníficas bibliotecas; ve en ellas, en lomos dorados, las obras de Rousseau, de Helvetius, de Voltaire; se pregunta: "¿Qué bien han hecho?" La rapidez de la conversación parisiense, que salta de una cosa a otra, molesta a este alemán al que le gusta instalarse en un tema y no abandonarlo. La decisión que le inspira su temporada de París es irse a vivir a Suiza, como un campesino, lejos de una civilización que lo horroriza. "Trabajar en el campo, plantar un árbol, tener un hijo: ésa es la realidad".

Una vez más escribe a Wilhelmine para pedirle que comparta con él una cabaña. La muchacha, imbuída de Rousseau y del culto de la naturaleza, no está muy lejos de aceptar. Pero, de hecho, no es a ella a quien anhela; lo que anhela es la soledad para entregarse a la creación literaria cuya necesidad se ha apoderado de él: "Me he forjado un ideal. Pero no comprendo que un poeta pueda entregar el canto de su amor a la masa grosera de los hombres . . . Quisiera conducirte a la cripta donde guardo a mi hijo, solemnemente, como una vestal guarda el suyo, a la luz de una lámpara" [1].

Mientras llama de tal modo a Wilhelmine, le exige (por afición al misterio o por temor de verla llegar) que abandone secretamente a su familia y no entere a nadie de su proyecto de modo que nadie sepa dónde se oculta la pareja. Ella vacila. ¿Por qué razón haría la desgracia y la vergüenza de sus padres? Sin embargo, quisiera salvar a un alma noble y atormentada. Pero empieza a

[1] Biedermann: *Heinrich von Kleist's Briefe an seine Braut*, pág. 223.

comprender que no se puede contar con Heinrich. Cada vez que ella le concede algo, él levanta un nuevo obstáculo. Muy pronto será la ruptura. El idilio termina con una fría carta: "Querida amiga: no me escribas más. Mi único deseo es morir muy pronto". Anuncia que, dentro de un año, estará completamente arruinado: "Hay en alemán una palabra que vosotras, las mujeres, por lo común no comprendéis: *Ehrgeiz* (ambición)". No es la carta de un hombre desesperado por tener que renunciar a su amor, sino la de un artista que en adelante sólo vivirá para su arte. *A Ulrike*: "No tengo más deseo que morir, después de haber logrado hacer tres cosas: un hijo, un hermoso poema y una gran acción".

III

En Suiza encuentra amigos a su gusto, entre ellos, al hijo del poeta Wieland. No tienen más Dios que Goethe, más sueño que ir a Weimar. Kleist, para trabajar en paz, se instala en una isla del Aar (Delosea) junto al lago de Thune. No se atrevió a comprar una granja en Suiza, como pensaba al principio, por miedo de ver franceses, a quienes odia más cada día. Pero ha encontrado en la isla una casita; sus únicos vecinos son una familia de pescadores. Una de las muchachas, Magdalena Stettler, fresca y joven, se ocupa de los quehaceres de la casita de Kleist; él la llama Mädeli e inicia con ella un casto idilio que lo satisface. Una casa aislada, una virgen prudente y sin exigencias, una libertad total: ese retiro le conviene; por fin puede consagrarse al único trabajo para el que ha sido destinado.

Esboza pues sus obras y se dedica a construir un mundo heroico. El asunto de su primer drama, iniciado desde mucho tiempo antes (*La familia Schroffenstein*), es el odio de dos ramas de esta familia y los amores contrariados de dos jóvenes. Al leerla se piensa, naturalmente, en Romeo y Julieta, pero en el drama de Kleist el odio es doméstico y se basa en el interés. Este drama es más brutal que la tragedia shakesperiana. Una aureola de felicidad envuelve el amor de Romeo y Julieta; el de Ottokar y de Agnes está lleno de terror y desconfianza. La pieza evoluciona de manera tan siniestra que los dos amigos de Kleist, Ludwig Wieland y Heinrich Zschokke, cuando aquél se las leyó, se tentaron de risa. Los cadáveres que caían de todos lados despertaban un lúgubre

humorismo. Kleist mismo terminó por unirse a la risa. Sus amigos lo querían por su carácter generoso, lo consideraban extravagante y quimérico, pero creían en su genio.

En la misma época escribió una comedia: *El cántaro roto.* Zschokke tenía en su cuarto un grabado de Debucourt, que llevaba el mismo título. Los personajes del grabado eran una pareja de enamorados llorosos y una madre furibunda que presentaba un cántaro roto a un juez narigón. Se convino en que cada uno de los tres amigos haría, con los personajes de Debucourt, los héroes de una obra literaria. Wieland escribió una sátira, Kleist, una comedia, Zschokke, un relato. *El cántaro roto* de Kleist obtuvo el premio. Era, en efecto, una pieza escrita con sorprendente dominio, a la manera de Molière, y que ha llegado a ser una obra clásica del teatro alemán.

Sin embargo, esbozaba un drama mucho más ambicioso: *La muerte de Robert Guiscard, el normando,* con el cual esperaba sorprender a los alemanes y tal vez arrancar la corona de la frente de Goethe. Era la historia del guerrero normando que llega al sitio de Constantinopla, vence a los hombres y es vencido por la peste. Hay en la obra una parte manifiesta de confesión y de confidencia en la elección de un héroe del carácter más noble que pueda imaginarse, y a quien la debilidad de su propio cuerpo vuelve impotente. Duelo de la voluntad humana y de la fatalidad soberana. "Extraña fusión de un espíritu con una masa de vísceras y de entrañas." Kleist había querido pintar en Robert Guiscard, no sólo a un gran hombre, sino a dos civilizaciones: El Norte y el Mediodía, frente a frente. ¿Su modelo? Los clásicos griegos, pero retocados por Shakespeare, lo cual le daba la esperanza de llevar a cabo un drama a la vez noble y popular.

En octubre de 1802, Mädeli, la graciosa hija del pescador, abandona a Kleist por un oficial francés, y aquél queda tan deprimido que debe retirarse a Berna por dos meses para curarse de una neurastenia aguda. Al volver a Alemania visita por primera y última vez las mecas intelectuales: Jena y Weimar. Ve a Goethe en la cumbre de su gloria, y Kleist causa a Goethe una impresión penosa. La naturaleza enfermiza de Kleist no podía menos de resultar antipática al olímpico, quien, desde que se había curado de los sufrimientos del joven Werther, deseaba ser sano y robusto. El discípulo fué recibido con aparente benevolencia, pero —dijo Goethe— "por mucho que deseara interesarme por él, no dejó de

inspirarme estremecimiento y horror (*Schauder und Abscheu*), como un ser que la naturaleza hubiera creado con altos propósitos y que fuera presa de un mal incurable". Goethe, en verdad, sólo podía contemplar en Kleist, con cierta aversión, lo que él mismo corrió el peligro de ser. No comprendió, se negó a comprender, los manuscritos que le sometieron. La repulsión de Goethe por Kleist se parece al odio. Aunque uno fuera ilustre y el otro miserable, se podría casi hablar de celos, pero las palabras de Goethe, *estremecimiento* y *horror* son más justas. ¿Acaso Goethe no consideraba un deber apartarse de todo antes que dejarse deformar?

En cambio, el viejo poeta Wieland, autor de *Oberón*, y por entonces también ilustre, hizo a Kleist un recibimiento entusiasta. Lo hospedó en su casa, en Osmannstädt, como si fuera un miembro de su familia, y no se dejó impacientar por lo que en ese joven había de sobreexcitado, de enigmático. Durante mucho tiempo Kleist no le confesó que trabajaba en una tragedia. Se había hecho una idea tan elevada del futuro *Robert Guiscard* que vacilaba en terminarlo. Componía algunas escenas, después las tiraba al canasto. Por último Wieland obtuvo que su misterioso huésped le declamara de memoria el principio de *Guiscard*. "Confieso —escribía Wieland— que me dejó sorprendido; y no me parece demasiado asegurar que si los espíritus de Esquilo, de Sófocles y de Shakespeare se unieran para realizar una tragedia, ésta sería *La muerte de Guiscard, el normando,* de Kleist, siempre que la obra entera corresponda a lo que me hizo escuchar entonces." Desde ese momento Wieland quedó persuadido de que Kleist podría colmar, en la literatura dramática alemana, una gran laguna que los mismos Goethe y Schiller no habían llenado aún.

Shakespeare, Esquilo, tales nombres saliendo de tal boca debieron tranquilizar y encantar a Kleist, y confiesa, en efecto, que le produjeron una emoción nunca sentida hasta entonces. Para él, sin embargo, todo afecto parecía una amenaza. Lo atemorizaba que Louise, hija de Wieland y "demasiado bonita", le demostrara un interés más que amistoso. *A Ulrike*: "He encontrado aquí más amor del que necesito; será necesario que me vaya tarde o temprano. ¡Tal es mi extraño destino!" Tema de la huída ante la mujer, leitmotiv de la vida de Kleist. No era la única de sus rarezas. Wieland señala que a menudo una palabra ponía en movimiento todo un mundo de pensamientos en la cabeza de su huésped y que a partir de ese momento *dejaba de oír* lo que le decían.

Al cabo de seis semanas pasadas en casa de Wieland, Kleist se fué a Leipzig, y después a Dresde para trabajar. Aumentaba su melancolía con la imposibilidad de estar completamente satisfecho de su obra. El desprecio de Goethe, aunque velado, le había llegado al corazón. Lo desesperaba la idea de que tal vez no terminaría nunca *Robert Guiscard.*, Como una muchacha amiga, Caroline Schlieben, le dijera un día con tristeza que no tenía noticias de su novio, el pintor Lohse, Kleist le propuso matarla al momento y en seguida matarse. Tema de la muerte con una mujer, segundo leitmotiv de la vida de Kleist, y que es un tema de sustitución.

Un viejo camarada, Ernst von Pfuel, hombre grave, excelente oficial, conservaba mucho afecto por Kleist y pensaba que el mejor medio de arrancarlo de la obsesión del suicidio sería hacerlo viajar. Pero ni Suiza, ni tampoco Italia, colmaron su desesperación. *A Ulrike*: "Es el Infierno el que me ha dado semitalentos; el cielo da todo o nada. No puedo decirte hasta qué punto es grande mi dolor . . . Ahora estoy absolutamente decidido a marcharme a París". El buen Pfuel lo acompañó, sin ocultarle que sus perpetuas amenazas de suicidio, chantaje a la amistad, le inspiraban poca estima. Kleist rompió con este único afecto que lo unía al mundo. Un día quemó todos sus papeles, sus cartas, sus notas de viaje, *Robert Guiscard* y otros dos esbozos de tragedia. Después desapareció.

Pfuel, espantado, creyó que Kleist había llevado a cabo sus amenazas, y durante muchos días lo buscó en la Morgue. En realidad, estaba camino de Bolonia donde Napoleón, en aquel año de 1803, establecía sus cuarteles para invadir Inglaterra. Kleist detuvo a dos conscriptos franceses y les propuso enrolarse en lugar de uno de ellos para morir "de la gloriosa muerte de las batallas". Desde Saint-Omer, escribió a Ulrike: "En París releí mi obra . . . La rechacé y la quemé. Ahora todo ha terminado. El cielo me niega la gloria, el mayor bien de la tierra; como un niño caprichoso, le abandono todos los demás . . . No temas. . . Allá está nuestra tumba común que nos acecha: el mar. Me embriaga la idea de esta tumba infinita y espléndida. ¡Oh, bien amada! Tú serás mi supremo pensamiento".

Reconocido por un cirujano mayor, que lo había visto en París, tuvo que confesarle que no tenía pasaporte. "¿Está usted loco? —le dijo el mayor— ¡Quiere usted hacerse fusilar como un espía!"

Y obligó al joven a escribir al embajador de Prusia, que le envió un pasaporte, pero para Postdam. Había, pues, que volver a París. Desde allí Kleist tomó la ruta de París y, durante seis meses, sus amigos nada supieron de él. En esa época tuvo una terrible crisis de amnesia, olvidó hasta su propio nombre, fué cuidado con notable devoción por un profesor de Mayence, luego, durante la convalecencia, inició de nuevo, dos veces, con dos muchachas deslumbradas por su genio, idilios tan vanos como los precedentes. Por fin curado, se empleó como obrero en una carpintería y el trabajo manual le permitió recuperar cierto equilibrio.

IV

Su familia lo creía muerto cuando un buen día, en Postdam, alguien llamó a la puerta del general von Pfuel: era Kleist. La amistad se reanudó en seguida; Ulrike acudió desde Francfort. La hermana y el amigo decidieron que era necesario que Kleist entrara en la administración civil. Agotado por su larga crisis, en ese momento era dócil como un niño; aceptó un puesto de supernumerario en el Registro de la Propiedad de Königsberg. Allí vivía dichosa su antigua novia, Wilhelmine, casada con el sucesor de Kant en la universidad, el profesor Wilhelm Krug. En esa familia fué recibido benévolamente. Gracias a Marie von Kleist, prima bienhechora, dieciséis años mayor que él y amiga de la reina Louise de Prusia, obtuvo una pensión de sesenta luises de oro que le dió un poco de independencia. Contrariando los consejos de su hermana, pidió licencia y reanudó sus trabajos literarios.

Fué una época de trabajo fructuoso. Terminó *El cántaro roto;* adaptó el *Anfitrión* de Molière, poniendo el acento en la turbación interior de Alcmène, es decir convirtiéndola en una pieza más grave; comenzó dos cuentos largos: *La Marquesa de O . . .* y *Michel Kohlhaas,* obra maestra de la narración clásica. Michel Kohlhaas es un justiciero popular a quien nada detiene en su lucha contra el señor de Tronka desde el momento en que reconoce en él a un tirano. El relato es de una línea a lo Merimée, de una dignidad y una fuerza viril que sorprende tanto más cuanto que sabemos que su autor acaba de salir de una locura casi absoluta. Encontramos de nuevo en este relato el tema kleistiano de la vana lucha del hombre contra el destino.

En cualquier otro momento, tales obras le hubieran dado una gran reputación literaria. Pero Alemania, después de Austerlitz, estaba demasiado trastrocada para consagrar glorias nuevas. Heinrich von Kleist, patriota por educación, hostil a los franceses por instinto, se libraba a una lucha secreta. En momentos en que Goethe, fácilmente resignado a la gloria supernacional, aceptaba que Napoleón lo condecorara, Kleist escribía: "Mientras esta raza demoníaca holle el suelo de Alemania, mi papel es el odio y mi virtud la venganza". En 1807, después de la batalla de Eylau, fué detenido con dos de sus amigos, antiguos oficiales como él (Ehrenberg y Gauvain). El Estado Mayor francés, juzgando que sus retiros del ejército prusiano eran falsos, los hizo encerrar en el castillo de Joux, en la frontera suiza. ¿Fué, acaso, un arresto apresurado y torpe? ¿O había buenas razones para pensar que Ehrenberg, Gauvain y aun Kleist (amigo íntimo del general von Pfuel) reclutaban voluntarios para luchar contra el ejército francés? El caso fué que Kleist se vió encerrado en una fortaleza glacial, allí mismo donde Toussaint Louverture había muerto de frío.

Al cabo de violentas reclamaciones, obtuvo que lo pasaran del calabozo a un cuarto donde pudiera trabajar. Un escritor no es demasiado desgraciado en una cárcel si le permiten escribir. El cautiverio le procura ese aislamiento que pide en vano a la vida normal. Kleist compuso allí muchos relatos, entre ellos *Los esponsales de Santo Domingo* (inspirados por Toussaint Louverture) y que muestran una vez más al héroe vencido por las potencias demoníacas. Allí también trabaja en una nueva tragedia: *Pentesilea* [1]. "Trabajo, como usted imaginará, pero sin gusto y sin amor. Cuando acabo de leer los periódicos y, desesperado, tomo de nuevo la pluma, me digo como Hamlet al comediante: '¿Qué es Hécuba para mí?'." Pero *Pentesilea* es algo para él.

Esta reina legendaria le ha inspirado la más frenética de sus tragedias. Todo el rencor de Kleist contra el pueblo de las mujeres aparece en ella, pero también su admiración por la embriaguez apasionada del sexo femenino. Las Amazonas, por orden de Marte, emprenden todos los años una campaña para capturar a los varones que necesitan a fin de perpetuar su raza. Los prisioneros, coronados de rosas, son llevados a Temiscira, ciudad capital, y al cabo de dos días de fiesta, mandados de vuelta a su país. Pentesilea, después

[1] Traducida al español por Alberto L. Bixio (Editorial Sur, Bs. As., 1954).

que ha visto a Aquiles, no quiere otro esposo que el hijo de Peleo. Lanza y flechas en mano, va a buscarlo hasta los muros de Troya. Él la hiere y la lleva consigo, desvanecida.

Pentesilea despierta. Al encontrar a Aquiles a sus pies, se cree victoriosa. Y lo es, en efecto. Aquiles la desea y anhela ser vencido por ella para ser su esposo. Pero su astucia amorosa lo conduce a la perdición. En singular combate, la reina lo hiere con una flecha. "Pentesilea, ¿qué haces? ¿Es ésta la fiesta de las rosas que me habías prometido?" La Implacable lanza sus perros salvajes sobre él y acaba por desgarrarlo con sus propias manos. Imagen de la pasión femenina. La mujer se corona de rosas y sonríe mientras está segura del triunfo. Pero al primer obstáculo, ¡qué violencias! ¿Y qué puede hacer el hombre sino huir de esas furias? Goethe quedó espantado por la pintura de esa "rabia corporal". Nietzsche, por el contrario, y después Hoffmannstahl, tuvieron razón en considerar que *Pentesilea* era una obra maestra. *Pentesilea* es el anti-Kant, "la declaración de los derechos de la pasión". Se muere por ella, pero se ha vivido por ella.

Tales fueron durante mucho tiempo los delirantes y sublimes ensueños del prisionero. Por último, la diplomacia alemana consiguió que pusieran en libertad a Kleist y a sus amigos. Después de una temporada en Chalons-sur-Marne, residencia forzada, Kleist decidió volver a Dresde y trató de convencer a Ulrike de que compartiera su vida. La solterona se negó a ello. Lo temía. Entonces, bien acogido en el mundo literario de Sajonia, escribió cartas radiantes de alegría: "Mi situación es tan magnífica y tan lleno está mi corazón del deseo de comunicarse a ti, que no sé por dónde empezar ni por dónde acabar".

Su *Anfitrión,* que acababa de aparecer gracias a la solicitud de su fiel Rühle, con un prefacio entusiasta de Adam Müller, joven erudito berlinés, se lee en todos los salones y se lo pone por los cuernos de la luna. Müller envía la pieza a Goethe, que reacciona mal. Dice: "*Anfitrión,* para los antiguos y para Molière, era una pieza sobre la confusión de los sentidos; Kleist la convierte en un drama sobre la confusión de los sentimientos". Entretanto, Kleist quiere instalar una librería en Dresde, dirigir un teatro y fundar, con sus amigos, un periódico literario, *Febo,* para el cual Ulrike da quinientos táleros. Goethe y Wieland prometen colaborar en él. El primer número incluye fragmentos de *Pentesilea;* los siguientes,

hermosos relatos de Kleist: *La Marquesa de O . . .*, *Terremoto en Chile* y *Los esponsales de Santo Domingo.*

Kleist a Goethe: "Tengo el honor de enviar a Su Excelencia el primer número de *Febo.* Cordialmente arrodillado aparezco ante Su Excelencia. Pueda el sentimiento que hace temblar mis manos reemplazar el valor de lo que le ofrecen . . ." *Goethe a Müller*: "Permítame decirle que me dá siempre tristeza ver a jóvenes de ingenio y de talento aspirar al teatro del futuro. Un judío que espera al Mesías; un cristiano, la Nueva Jerusalén, sólo pueden causarme gran malestar. . ." En rigor, comprendemos este malestar. El hombre de teatro sabe que en los más pobres escenarios podrá conmover al público representando obras de Calderón o de Schiller, y no admite un teatro "invisible" y, a su parecer, irrepresentable. Al dios, en el pináculo de su deslumbrante carrera, no le gusta oír hablar de otros astros que, acaso, subirán más alto que él.

En Dresde, Müller y todos los amigos de *Febo* continúan entusiastas pero, en el Olimpo Goetheano, Júpiter atrona. Goethe "no podía familiarizarse con *Pentesilea*". Dice: "Es de una raza tan extraña y se mueve en una región tan extraña que debo tomarme tiempo para acostumbrarme a las dos". Por segunda vez, Kleist está decepcionado de su maestro, herido por él. Otra queja: su comedia *El cántaro roto*, montada por Goethe en el teatro de Weimar, fracasa lamentablemente, y en parte por culpa del señor Superintendente que quiso dividir en muchos actos una intriga que no tiene más que uno. Kleist, exasperado, contrariado, hastiado, ataca en *Febo,* con epigramas de mal gusto, al dios de Weimar. Burlándose del tardío casamiento de Goethe con Christiane Vulpius, dice del hijo: "¡Pues bien, esto es lo que llamo un talento prematuro! En el casamiento de sus padres, ha compuesto ya el epitalamio".

Todas sus furias resurgen. En casa de un amigo de Schiller, el Consejero Christian-Gottfried Körner, había encontrado a una muchacha de veintiún años, Juliana Kunze, adorable huérfana a la que dirigió, en *Febo,* poemas de amor. Ella parecía corresponderle con afecto, hasta con interés. Era lo que Kleist no podía soportar. Muy pronto no tuvo otra idea que herir y humillar a esta amazona. Formuló, una vez más, las condiciones insensatas que apartaron a Wilhelmine. A Juliana, pupila de Körner, pretendió imponerle relaciones secretas que debían ser ignoradas hasta por su tutor. Sólo importa —decía Kleist— la libre unión de dos almas; entonces

¿por qué consagrar públicamente la ceremonia del matrimonio? Juliana, ofendida, se negó a ello. Kleist rompe con Juliana, como con todas las otras, y bajo la impresión de esta nueva aventura compone un drama extraño, poético y morboso: *Catalina de Heilbronn* (en alemán: *Kätchen*).

"Me inspira curiosidad saber lo que dirá usted de *Kätchen,* porque es la contrapartida de *Pentesilea,* su polo opuesto, una criatura tan grande por el abandono de su ser como aquélla lo era por el despliegue de sus fuerzas". Pentesilea había sido la mujer agresiva que es necesario combatir; Catalina es el modelo poético de todas las virtudes que hubiera deseado que sus novias tuvieran. Es una una criatura deliciosa y pura, hija de un armero, adorada por toda la ciudad. Un día, el conde von Strahl entra en la tienda para hacer reparar una armadura. Catalina, que aparece llevando una bandeja con refrescos, deja caer todo y se prosterna ante él en actitud de plegaria. Cuando él se va, ella salta por la ventana y lo sigue "como una cortesana".

El armero recurre a los tribunales; acusa al conde de haber embrujado a su hija. Wetter von Strahl lo niega; se siente a la vez enternecido y avergonzado por el amor tenaz de la tierna muchacha, pero no es en modo alguno hechicero. En vano, echa a Kätchen, en vano la amenaza con el látigo; ella vuelve siempre a él; es confiada, con un candor a lo Juana de Arco. *Sabe* que el conde se casará con ella. Sin embargo, un ángel ha hecho ver a Strahl a su futura esposa, que es la hija de un emperador. En el quinto acto, el emperador de Alemania, que ha pasado dieciséis años antes una temporada en Heilbronn, "llega a la conclusión, por una serie de coincidencias", de que es el padre de Catalina, y la hace princesa de Suavia. Todo el cortejo —emperador, reingraves, burgraves, el conde von Strahl y Catalina, en sus espléndidos trajes de boda— se dirigen a la iglesia donde será bendecido el matrimonio.

No cabe duda: la idea que se forma Kleist de lo que una mujer debe a su novio, y después a su marido, origina *Kätchen von Heilbronn.* Siempre ha exigido de la mujer una devoción absoluta y una completa abdicación de su propia voluntad. Se mostró despótico con todas sus novias. Pentesilea, por su violencia, pierde; Kätchen triunfa por la dulzura. Inconscientemente, ha elegido la mejor parte, aquella que, por una aparente sumisión, otorga a la mujer un verdadero ascendiente sobre el hombre que ama. Fuerza de la debilidad. "Pentesilea no puede ser del todo incomprensible para quien

ama a Catalina; ambas existen como el más y el menos en álgebra y son un mismo ser, aunque considerado desde relaciones opuestas" [1]. Concepción muy profunda.

El drama es hermoso, si bien ininteligible por momentos; se dirige, no al espectador, sino a la "adorable huérfana", Juliana Kunze, que acaba de rechazar. *Kätchen von Heilbronn* es la obra de un genio, pero de un genio amenazado por la locura. Poco tiempo después de haber escrito ese drama, Kleist intenta suicidarse con láudano. Sus amigos lo salvan con gran trabajo. Después, las crisis de violencia se suceden.

Cuando Kleist residió en Dresde (verano de 1807) fué acogido en casa de la mujer del prefecto, Sophie von Haza, gran anfitriona romántica. Al año siguiente, esta mujer se divorció para unirse a Adam Müller. Como encontrara a su amigo en un puente del Elba, Kleist le declaró súbitamente que, puesto que ambos amaban a la misma mujer, Müller debía "cedérsela de buena gana"; como éste no le contestara, se lanzó sobre el feliz amante e intentó arrojarlo al río. Lo más extraño era que todos le perdonaban esos monstruosos extravíos, porque a sus días de locura furiosa sucedían otros de noble tranquilidad.

V

Kleist compartía por entonces el dolor de los patriotas alemanes ante las victorias napoleónicas. El nacionalismo prusiano suscitaba poetas. Fichte reanimaba los ardores con sus *Discursos a la Nación Alemana*. La rebelión lírica anunciaba la rebelión a mano armada. Kleist, fanático, lamentaba no poder asesinar a "ese aventurero coronado por la victoria" y aconsejaba seguir el ejemplo de los españoles que hacían a los franceses una guerra a muerte. Escribió entonces un drama de combate, *La Batalla de Hermann*, llamado a los príncipes alemanes que aún servían en el ejército francés. Sucedía en la antigua Germania, tan dividida como la Alemania de Jena. Kleist hace figurar a los jefes de las tribus germánicas que, cuando las legiones de Varo ocupaban el país, habían aceptado la ley del invasor. Hermann (o Arminio) recibe al enviado de Roma, Ventidio, y utiliza el amor que su propia mujer parece inspirar al embajador para hacer caer en una trampa a Varo. Men-

[1] Raymond Bonafous: *Henri de Kleist* (París, Hachette, 1894), pág. 253.

tira, astucia, traición, a Kleist todo le parece legítimo contra el enemigo. La cólera que gruñe en la pieza entera anuncia la Batalla de las Naciones.

Desde luego, ese drama no podía representarse, ni siquiera imprimirse. Circuló de mano en mano, mientras su autor iba a establecerse en Praga y componía canciones guerreras. Después, de vuelta en Prusia, un día recitó algunos de sus versos a Louise von Zenge, hermana menor de Wilhelmine Krug. "¡Hermosos versos! —exclamó ella—. ¿De quién son?" Kleist lanzó un grito desesperado: "¡Desgraciado de mí! Todo lo que hago ¿es, pues, inútil? ¡Nadie en el mundo me conoce!" Consideraba que su vida estaba frustrada por completo. Quería, al menos, salvar su país. Una Liga de la Virtud (*Tugendbund*) organizaba la resistencia. La batalla de Aspern parecía probar que Napoleón no era invencible. Kleist suplicaba a sus amigos que le procuraran arsénico para envenenar al emperador de los franceses. Siguiendo los consejos de Marie von Kleist, resolvió escribir un drama patriótico para despertar el espíritu público y asegurarse la benevolencia de los soberanos prusianos. *El príncipe de Homburgo* [1], compuesto en algunas semanas, fué terminado el 19 de marzo de 1810.

La acción sucede en 1675, cuando el Elector de Brandeburgo, Federico Guillermo, vence a los suecos en la batalla de Fehrbellin. La víspera del combate, el príncipe de Homburgo, joven general que comanda la caballería, tiene una crisis de sonambulismo. Perturbado por la enfermedad, por el amor de su prima Natalia —entrevista al resplandor de las antorchas—, por la pasión de la gloria, no escucha las instrucciones que el mariscal Doerfling da a sus oficiales. (Recordemos que Kleist padecía de ausencias semejantes.) Se han dado órdenes a la caballería de no cargar antes de una señal convenida. Homburgo, que la ignora, ataca con excesiva precipitación, pero sucede que su prisa decide la victoria. ¿Es un héroe o un culpable? Él, con toda buena fe, se cree un héroe y va a depositar sencillamente las banderas suecas a los pies del emperador. Como recompensa, pide la mano de Natalia. El Elector, que no puede perdonar —ni siquiera a un vencedor— una falta contra la disciplina, lo conjura a devolver su espada y a que vaya a la prisión a esperar el juicio. Y el castigo es, necesariamente, la pena de muerte.

1 Traducido al español por José M. Coco Ferraris (Editorial Losange, Buenos Aires, 1954).

"El joven y la muerte... El primer movimiento de un joven ante la muerte es no creer en ella. Lo que le sucede no es más que una pesadilla absurda de la que va a despertar... Tan joven es el príncipe de Homburgo que cree —*un instante más, señor verdugo*— que sólo se trata de un juego. Sin duda está preso; sin duda, el juicio continúa; sin duda, el viejo Elector se complace en juzgarlo con el rigor de los antiguos... Pero una vez que haya cumplido con su deber, escuchará la voz de su corazón. Y, para Homburgo, el corazón y la razón son una misma cosa. Es absurdo condenar a muerte a la juventud victoriosa..." [1]

Cuando comprende que la muerte llama a su puerta, tiene un movimiento de rebelión. No quiere morir tan joven. ¿La gloria? ¿El honor? ¿La disciplina? ¿El amor? Estas palabras fantasmas se disipan velozmente en presencia de la única realidad terrible: la Muerte. En ese momento, "el príncipe de Homburgo es un muchacho que tiene miedo y grita". Con tal de vivir está decidido a renunciar a su rango, a la mano de la que ama; a convertirse en un sencillo campesino, que siembra y cosecha, pero que vive. Es un acceso de terror pánico. "Y en este acceso de terror hay algo tan verdadero e inesperado que uno piensa necesariamente en las más maravillosas sorpresas que nos depara la tragedia griega y el teatro shakespiriano." [2] Súbitamente, todas las convenciones se rompen; ya sólo queda un ser humano sin fronteras, sin pudor. El drama vence la tragedia.

El Elector no ignora el poder del honor. Decide que Homburgo será absuelto si él mismo declara que la sentencia es injusta. Equivale recordar, a la vez, la grandeza y la servidumbre militares. El príncipe no puede decidirse a declarar injusto lo que le parece justo. Permanecerá en prisión, esperando la muerte. Una noche lo llevan, con los ojos vendados, al lugar donde habrán de ejecutarlo, mientras los tambores tocan a lo lejos una marcha fúnebre.

"STRANZ: Príncipe, os ruego que alcéis la cabeza.

HOMBURGO: ¿Qué hay?

STRANZ: Nada que os pueda atemorizar... Quiero solamente quitaros la venda de los ojos.

[1] Jacques Lemarchand: "Introduction au *Prince de Hombourg* (París, Bibliotheque Mondiale, 1954), pág. 13.

[2] *Op. cit.*, pág. 14.

HOMBURGO: ¿Ha sonado mi última hora?

STRANZ: Sí, ¡os saludo y os doy mi bendición! Porque sois digno de ella."

Frente a él están el Elector de Brandeburgo y Natalia, que le traen el indulto, una corona de laureles y el amor, porque, en efecto, es digno de ambos: se ha convertido en un hombre, capaz de asumir todos los deberes del oficio de hombre y de jefe.

Esta pieza "parece haber sido escrita por el genio mismo de la poesía". Es sublime, con esa extraña locura que sólo Shakespeare, hasta entonces, había domado. Kleist esperaba hacerla representar en el Teatro Nacional de Berlín. Pero la familia real resolvió considerar como un insulto la escena de la cobardía. Como una cuñada del rey Federico Guillermo III era descendiente de un príncipe de Homburgo, Kleist quiso dedicarle su obra; ella no sólo rechazó la dedicatoria sino que todavía, once años después, se esforzaba en impedir que se representara: "Una noble dama considera que su antepasado aparece en la comedia pintado sin nobleza", escribe Heine. Esta actitud mostraba una incomprensión total de una obra que exaltaba, por lo contrario, el valor y la disciplina vencedores del instinto de conservación. *El príncipe de Homburgo* fué prohibido, y Kleist, una vez más, quedó desesperado.

Acababa de escribir una auténtica obra maestra. A los treinta y cuatro años, era el más grande poeta dramático de Alemania. Pero ya no tenía recursos. Un periódico que había fundado con Adam Müller, *Abendblätter* ("Hojas de la tarde"), acababa de ser suprimido por el gobierno. No sabía dónde publicar sus artículos: "La vida que llevo, desde que partiste, es lo más desolada y triste que puedas imaginar... No salgo de casa, no veo a un ser humano que me diga cómo anda el mundo".

Por un instante, tiene una vaga esperanza. Para salir en defensa de su lealtad, se dirige al rey Federico Guillermo, y es bastante bien recibido. Quizá pueda reincorporarse al ejército y ser ayudante de Su Majestad. Pero necesita dinero para afrontar los primeros gastos. Va a Francfort, a pedírselo a sus hermanas, quienes lo reciben muy mal y manifiestan tal espanto al verlo que no se atreve a alojarse en la casa familiar y se va al hotel. *A Ulrike*: "Puesto que al verme has sentido un terror tan monstruoso, querida y extraña criatura —y que esta circunstancia, créelo, me ha conmovido hasta el fondo de mí mismo—, te pido perdón de todo corazón y, decidido

a volver a Berlín, me limitaré a verte una sola vez más... ¿Puedo almorzar contigo?" La entrevista fué atroz y negativa. Falto de recursos, tuvo que renunciar a la posición que le ofrecía el rey.

VI

Sentía que la muerte era la única solución, pero, al igual que su héroe, no tenía el coraje de afrontarla solo. Durante toda su vida había buscado un compañero (o mejor aun, una compañera) de suicidio. A menudo había propuesto esta especie de suprema comunión a su prima, Marie von Kleist. "¡Pero decías siempre no!"

Fué presentado a una mujer de treinta años, "de bucles abundantes y grandes ojos": Henriette Keber, mujer de Luis Vogel y antigua querida de Adam Müller. Excelente música, que cantaba de manera fascinadora, amada por su esposo y madre de un hermoso niño, se habría dicho que a Henriette le sobraban razones para ser feliz. Sin embargo, también ella, secretamente, pensaba en la muerte desde que un cirujano, a quien fué a consultar, le reveló que padecía de un cáncer incurable. La música la aproximó a Kleist: descifraban viejos salmos y sentían placer en estar juntos.

Un día que había cantado mejor que nunca, Heinrich exclamó: "¡Cuán hermoso es merecer un tiro!" (*Es ist zum Erschiessen schön*). Ella no le contestó, pero algunos días después, cuando volvió a ver a Kleist, le preguntó si sería un hombre capaz de pegar ese tiro. Él prometió hacerlo y matarse en seguida. Al menos, le estaba permitida esta forma de unión. Resolvieron morir y buscaron un lugar favorable. Lo encontraron al borde del Wansee, en la ruta de Postdam a Berlín. Allí, diez años antes, pasando junto a ese lago, Kleist había dicho a su amigo Pfuel que el mejor medio de terminar con todo sería llenarse los bolsillos de piedras, sentarse en el borde de una canoa y hacerse saltar los sesos. El agua terminaría la obra del fuego.

El 20 de noviembre de 1811, Henriette Vogel y Kleist llegaron en coche, hacia el mediodía, al albergue *Zum Stimmung*. Parecían dichosos y, después de almorzar, preguntaron si podrían transportarlos en barca a la otra orilla del lago. El dueño del albergue les aconsejó que fueran a pie y, en efecto, dando la vuelta al lago, hicieron esa larga caminata. Después volvieron, pagaron el coche y alquilaron, para la noche, dos cuartos vecinos. Cuando les subieron la

comida, la criada advirtió que ambos estaban escribiendo Los oyeron hablar toda la noche. El 21 bajaron, muy alegres, tomaron café, pidieron y pagaron la cuenta y, luego de entregar a un comisionista varias cartas urgentes para Berlín, salieron conversando sobre la belleza del paisaje. Poco después reaparecieron y preguntaron si podrían servirles café y ron en la orilla opuesta, "en un pequeño lugar completamente verde desde donde la vista era muy bonita".

La dueña del albergue consintió en ello. Una criada los siguió hasta el lugar elegido. Henriette Vogel llevaba una cesta cubierta por una servilleta blanca que, sin duda, contenía las pistolas. Los vieron descender, tomados de la mano, y arrojar piedras al lago. La criada les trajo una mesa, dos sillas, ron y café. Insistieron en pagar inmediatamente. Henriette rogó a la criada que se llevara una de las tazas y, después de lavarla, la trajera de nuevo; Kleist pidió un lápiz. Cuando se alejaba, la criada oyó dos disparos; creyó que los viajeros se divertían en tirar. Al volver, los encontró muertos. Henriette, con la blusa desprendida, recostada en el hueco dejado en el cesped por un gran árbol que había sido arrancado, había recibido la bala en el corazón. Kleist, arrodillado junto a ella, se había pegado un tiro en la boca. "No estaban desfigurados —dijo el hotelero en su informe—; más aun: sus rostros parecían serenos y satisfechos."

El comisionista de Berlín había entregado las cartas. A un amigo, el consejero Peguilhen, Kleist escribía: "Ven pronto a Stimmings, querido Peguilhen, para que puedas enterrarnos". En una carta a Marie von Kleist, le reprochaba su egoísmo, pero a *Ulrike*: "No puedo morir sin haberme reconciliado contigo... Has hecho, para salvarme, todos los esfuerzos humanos, pero la verdad es que en este mundo nadie podía ayudarme. Ahora, adiós. ¡Pueda el cielo darte una muerte cuya alegría y cuya serenidad inexpresables sean la mitad de las que siento!"

Los desesperados habían cerrado con llave sus cuartos. Cuando forzaron las cerraduras, encontraron cartas dirigidas a Ludwig Vogel, a distintos amigos, un pequeño ejemplar de *Don Quijote* y las *Odas* de Klopstock. Conforme a su deseo, se los enterró en la misma tumba, cerca del lugar donde se mataron. Cincuenta años más tarde, se inauguró una plaza conmemorativa y la romántica sepultura se convirtió para los jóvenes alemanes en un lugar de peregrinación. Ulrike sobrevivió largos años a su hermano y no se casó nunca. Hacia el fin de su vida, su razón se perturbó.

VII

"¡Oh genio! ¡Oh locura!, atroces vecinos." Alain pensaba que la locura de un filósofo es la condenación de su filosofía, y por eso no admiraba a Nietzsche. En la lucha entre Goethe y Kleist, creo que habría tomado el partido de Goethe. *Wilhelm Meister* y *Fausto* ayudan a los hombres a vivir mejor. Para escribirlos, era menester ser dichoso. Goethe defendía en sí mismo una ciudadela del espíritu. Pero si el moralista tiene el deber de ser sano, el poeta puede asomarse, sin peligro mortal para la poesía, al abismo de la demencia. Una locura dominada por una forma: tal es a menudo la más alta poesía. El mismo Victor Hugo no lo ignoraba y los más grandes dramas de Shakespeare, *Macbeth, El Rey Lear, Hamlet,* han debido ser escritos en un estado de ánimo muy vecino al que permitió escribir *El príncipe de Homburgo* y *Pentesilea.*

Pero Shakespeare vivió lo bastante para alcanzar la sublime reconciliación de *La Tempestad,* mientras que Kleist sucumbió a la edad de treinta y cuatro años, antes de haber podido guiar el navío de su vida hacia aguas más apacibles. Tuvo la desgracia de nacer en tiempos apocalípticos y de chocar con Kant, con Goethe, con Napoleón: tres muros infranqueables. Sólo en la certidumbre de la muerte reencontró la serenidad. Su genio doloroso y su destino trágico lo hacen hermano de nuestra juventud. Más cerca de ella está el príncipe de Homburgo que Goetz von Berlichingen. En ese duelo de genios, que pareció desigual durante tanto tiempo, ahora Kleist adquiere cierta ventaja.

ANDRÉ MAUROIS
de la Academia Francesa

(*Traducción de Carlos Heredia*)

IN MEMORIAM

a Guillermo Federico Cabrera

CUANDO le indicaron que hablara, avanzó hasta situarse a dos pasos de la sepultura recién abierta. Bajó un instante la cabeza, como si la vena retórica debiera surgir, súbitamente, de los terrones removidos o de la bien lustrada tapa del ataúd. Luego, mirando al auditorio, desplegó un ademán de orador nato,

quizá algo ampuloso para la circunstancia; y, la voz grave, firme la mirada, dijo: "Vivo, muy vivo mantiene mi memoria el primer encuentro con Esteban". Los esperados sollozos subrayaron el aserto. El orador que se sentía dueño de sí y del apretado grupo que lo rodeaba continuó. "Nada sabía yo de él al llegar; fuera de que pertenecía a una de las más distinguidas familias de este pueblo". Altas las cejas, fijos los ojos en la mortuoria caja, la cabeza de doña Flora asintió cadenciosamente. "Él, en cambio, después lo supe, me conocía; como me conocían todos aquí sin yo saberlo. Porque todo se comenta en un pueblo chico. Sabía de mí, por de pronto, que venía desde muy lejos. Que me habían educado en otras costumbres, más libres, menos rituales que las que aquí imperaban. Sabía que mi familia se había enriquecido en humildes labores; que uno de mis tíos políticos había permanecido largos años 'demorado' por la Ley, hasta la total aclaración de un complicado negocio. Y algo más, creo, algo que, a pesar de mis treinta y un años de permanencia en este pueblo, no he oído decir que se diga con certeza: Mi tía, esposa del 'demorado', había cantado en sus buenos tiempos, muy buenos según autorizados rumores, en un café portuario; no bailado (opinión de la señora de Sánchez). Oficial fué, y no marinero, quien se la llevó una noche prendado, sin duda, de su voz. Fué palo y no rebenque el instrumento de que se valió, luego, mi tío, para manifestarle a ella la contrariedad que la partida, o el retorno, le había ocasionado. Y en este punto, la verdad sea dicha, es ajustada y prolija la hipótesis de doña Jerónima."

Estas palabras, expresadas con gentil sonrisa infligida a la última de las mencionadas, arrojaron el siguiente saldo: las damas aludidas palidecieron. La mitad de la concurrencia rió por lo bajo. La otra mitad se dividió: una parte se indignó contra el orador; la otra contra los que reían. Doña Flora, tía del difunto, no entendía nada.

El comprensible desconcierto de aquel pequeño grupo, no logró extenderse a la mañana circundante. Es curioso observar hasta que punto de brillo y desenfado puede llegar una mañana de octubre en un pequeño cementerio pueblerino. Una brisa tibia movía la cabellera de los sauces. Las sepulturas, distraídas de su significado, eran manchas blancas que interrumpían, ruidosamente, la verde continuidad del conjunto. Un sol limpio y juguetón brincaba en el follaje inquieto; se detenía en la pulida superficie de una lápida; confiadamente, se extendía sobre el sendero polvoriento, donde unos

pétalos aún frescos se habían dejado caer. Sólo alguna figura grave y solitaria se inclinaba aquí o allá sobre una tumba. En el linde del cementerio, más allá del macizo verde-oscuro de los grandes árboles, de donde llegaban a ráfagas los trinos, se elevaba la blanca esbeltez de una torre. La hierba crecía por doquier.

Un pájaro pequeño de plumaje pardusco sobrevoló aquel grupo que aún no daba crédito a las palabras que acababa de oír. Describió un amplio círculo sobre la cabeza del orador y, posándose en un gajo de un sauce cercano, chirrió desvergonzadamente. Era una calandria.

"Pero esto nos aparta del asunto —continuó impertérrito el hablante—. Perdonadme, gentiles damas; disimulad, nobles caballeros, la quizá indiscreta digresión. Mucho me preocuparon a su hora las malandanzas domésticas; explicable es que la herida, no cicatrizada aún, bajo el menor estímulo se resienta."

Estas palabras pronunciadas en voz muy baja, gacha la cabeza, entornados los párpados y el ademán recogido, intentaron disipar algo la atmósfera.

"Noble, muy noble era nuestro querido amigo, y no sé si la lengua sabrá evocar, como se lo propone, nuestro primer encuentro. Fué en el patio de la vieja escuelita, allá en la infancia."

Doña Flora, tía del difunto, entendía, suspiraba blandamente, y entendía.

"Cuando me acerqué al infantil corro, en el que, claro y garboso como nadie, se destacaba Esteban, nadie se volvió para mirarme.

"Se hablaba, supongo, de héroes cinematográficos, héroes de a caballo, de porte recio y certera puntería; de ranas pescadas en el estanque; de colecciones filatélicas; de escapadas al vecino monte de melocotones, que elevaba su entonces enigmática presencia de bosque, poco más o menos donde se halla, ahora, el digno comercio de don Justo Reyes, puntal honroso de la cultura de nuestro pueblo.

"Nadie se volvió para mirarme. Tan sabrosa sería, y absorbente, la conversación.

"Cuando por tercera vez pregunté si nadie jugaba a las bolitas, fué la voz cálida de Esteban, la que precisó, mientras el índice de su siniestra mano indicaba el diestro bíceps abultado: 'puedo tumbarte'. Pero casi en ese mismo momento, su mirada, la singular mirada de sus ojos azules, tropezó con la esferita de cristal coloreado que yo hacía brincar en la mano. Su semblante se aclaró; cayó el agreste ademán del brazo. Esteban, todos lo sabemos, fué siempre

un enamorado de lo bello. 'Juego', dijo, y agregó con modestia: 'pero las mías son *cachuzas*'.

"Creo que desde que le confié que poseía más de doscientas bolitas japonesas, grandes y multicolores, trabamos la más enternecedora de las amistades."

Tres rostros circunstantes se ensombrecieron.

Doña Flora, tía del difunto, melancólicamente sonreía.

"Nunca empañó su alma un perverso sentimiento —la voz, alta ya, dominadora, continuaba—. Cuando los niños de su edad apedrearon los nidos, él, disidente, se mantenía a la retaguardia. Nunca su mano fué la primera en arrojar la piedra, y si alguna vez lo fué, fué también la primera en ocultarse, sublimada la mancha por el inmediato arrepentimiento."

Eran ya, por lo menos, cuatro los rostros sombríos.

Doña Flora suspiraba.

"Discrepante siempre con los muchachones extraviados, no dudó jamás, llegado el momento, en comprometerse él mismo con tal de paliar ajenas travesuras.

"Recuerdo ahora una tarde, siempre en la dorada infancia.

"Un grupo de atorrantitos se había confabulado para saquear el peral de don Augusto, finado ya, desconocido para muchos de los aquí presentes.

"Tonante como Júpiter era don Augusto irritado, y ¿qué mejor señuelo para una infancia ávida de emoción y aventura? Esa sola circunstancia, unida quizá a cierta taumaturgia mental de la edad (es hermoso lo que yo quiero que así sea; feo lo que quiero. Mi padre es el hombre más importante del mundo y veremos qué puños me lo discuten . . .), bastaba para tornar áureo el amarillo vulgar de aquellos frutos; bastaba para convertir en inocuo falderillo al temible dogo, señor del jardín de don Augusto cuando caía la noche.

"Pero hubo algo más que obstinación aventurera, en cuanto al perro por lo menos. Cerca de una semana le llevó al más esforzado pionero de la pandilla trabar amistad con el perro. Sabido es que mil virtuales puentes simpáticos hay tendidos entre los niños y los perros. Y el azúcar, subrepticiamente robado en la cocina, las caricias, administradas sabiamente, los efusivos brincos y la húmeda gratitud de la lengua, no son los menos efectivos, cuando se es niño o se es perro.

"Todo estaba admirablemente preparado. Pero quiso el cielo, o

el infierno, que la noche del golpe, sofocante noche estival, irrumpiera intempestivamente don Augusto en mitad del pillaje. Menos de un segundo duró la desbandada. Una palabrota articulada en catalán, y el ladrido del dogo, tardíamente despertado a su deber, fueron la secuencia de aquella apresurada, vergonzosa huída.

"Sólo luego de muchos ruegos había aceptado Esteban el puesto de 'campana'. Esta privilegiada situación le otorgó la primacía en la huída. Pero tanto corrió Esteban, tanto se separó de los demás que, nadie, ni los más veloces supieron qué camino había tomado. Quiso el destino que fuera el peor. Al intentar atravesar el paso a nivel, a una cuadra de la casa de don Augusto, se le atascó un zapato entre las junturas de uno de los rieles."

Los ojos de doña Flora se agrandaron súbitamente.

"¡Menudo aprieto el del muchacho! Había pensado 'ganarle' a un carguero que avanzaba velozmente hacia 'La Curva'. Pero, precisamente, 'La Curva', que se hallaba a unos treinta metros de donde él había quedado atrapado, le impedía ver por qué vía se aproximaba el tren.

"Si hubiera estado menos turbado, quizá se hubiera detenido a pensar si un tren que venía desde esa dirección debía pasar por 'su' vía o por la de enfrente pero, en aquel momento, sólo pensó desencajar el zapato o desembarazarse de él.

"El convoy estaba a punto de tomar la curva y Esteban no había conseguido aún ninguna de las dos cosas."

El desmesurado tamaño de los ojos de doña Flora, indicaba a las claras que la buena mujer esperaba oír, de un momento a otro, que el muerto, cuyos restos despedían, había fallecido ya a los once años arrollado por un tren de carga.

Sin duda dolido del aspecto que presentaba la infeliz, el orador apuró los detalles que permitían sospechar esa horrible primera muerte. Dijo sencillamente: "Cuando enrojecido y sudoroso logró Esteban librarse, el tren corría vertiginosamente por la vía de enfrente".

Mientras los ojos recobraban su real dimensión bajo los párpados entornados, el pecho de doña Flora dejó escapar el rumor de un globo que se desinfla.

"Aún ladraba el perro junto a la puerta; y con qué furia. Y con qué furia blasfemaba aún en el umbral don Augusto. Tal era la confusión, tal el estruendo, tal la furibunda comunión de perro y amo, que quizá no sería desatinado pensar (tal vez una elevada

concepción de lo humano lo autorice) que era don Augusto quien ladraba y el perro el que decía aquellas cosas terribles.

"Fué en un rapto de furia catalana, al cruzar la vereda, al plantarse en medio de la calle con los brazos en jarra, cuando vió don Augusto a aquel niño en la esquina.

"En aquel momento, niño, para don Augusto, significaba aberración de la naturaleza, plaga universal; escalofrío. El mundo se había dividido para él en dos bandos claramente definidos y antitéticos: en uno estaban sus peras, él y su perro; en el otro, los niños.

"Aquel niño que estaba en la esquina dió unos pasos como para alejarse; titubeó; por último, echó a andar resueltamente hacia él. Aquel niño era Esteban.

"¿Qué había ocurrido? Después del casi aciago trance del tren, Esteban volvió sobre sus pasos. Acaso había pasado ya el peligro; acaso, aunque era improbable, don Augusto no había recogido las peras de la vereda. Acaso lo engolosinó concebir el mérito que significaba recoger, él solito, aquellos frutos . . .

"Cuando vió al catalán parado en medio de la calle con los brazos en jarra, quizá pensó torcer en otra dirección. Dudó. Quizá le pareció peligroso infundir sospechas innecesarias, después de haber sido visto por el hombre. Se decidió, por último, a seguir adelante.

"Nuestro buen amigo solía concebir extrañas audacias.

"Pensó que don Augusto no lo había visto huir; luego, si volvía, nada demostraba que fuera de los del grupo. Es más: si volvía, todo parecía indicar lo contrario. Pensó que don Augusto debía pensar todo eso. Sabría después que aquel señor era un intuitivo.

"Nunca se supo a ciencia cierta qué ocurrió entonces. Esteban no lo dijo. Sólo hay dos o tres cosas más o menos *claras*. Forzado a confesar, sin duda, o tal vez por atolondramiento, Esteban enumeró con prolijidad nombres y señas. Pero siempre leal, siempre consecuente con sus más caros afectos, nuestro pobre amigo buscó, sin duda, la manera de disimular la falta. Superior a sus años siempre habló, sin duda, a don Augusto de los inocentes paraísos infantiles. Sin duda, sus razones se estrellaron contra la cerrazón mental del casi despojado señor. Pues el pobre Esteban, él, el inocente Esteban, fué la víctima, la indefensa presa del cruel, del sanguinario. ¡Ah los chichones, ah los cardenales en el brazo, ah el tra-

sero, cuidadosamente sustraído a todas las sillas durante una semana! Lo veo todo, ¿veis? ¿Veis damas y caballeros que todo lo recuerdo; que no ha muerto; que está vivo, vivo e injustamente apaleado para mí?"

Imposible decir si estas últimas palabras, declamadas en tono alto, altísimo, demasiado vivo el ademán, extraña la sonrisa, fueron la causa. Pero algo pasó. Algo debió pasar, pues no sólo excedían la docena los rostros sombríos, sino que la cándida mirada de doña Flora se enturbió. Una duda cruel o una cruel incertidumbre afloró en aquellos ojos habituados a las dulces resistencias de las oraciones dominicales.

El instinto del orador, sensible a las más sutiles fluctuaciones de la atención de su auditorio, percibió que algo ocurría, pues aquel hombre de aspecto grave, en quien contrastaba la sencillez indumentaria con la vanilocuencia de la expresión, se inclinó y dijo por lo bajo a Federico Fuentes, mozo obtuso como ladrillo y admirador embobado de su retórica: "Algo pasa, Perico", a lo que éste contestó: "Nada, nada, maestro. Siga usted. Son las señoras que se emocionan".

Débil el tono, como corresponde a la iniciación de período, baja la cabeza, dijo: "Pero ¿para qué, para qué señores fatigar estos queridos restos? No alcanzaría toda esta mañana para reseñar el límpido curso de su vida; límpido aún, ahora, para vosotros, aunque toda la tierra del mundo cayera sobre su memoria, como caerá dentro de unos instantes, sobre sus restos, esta tierra que veis".

Varios circunstantes habían formado grupos y cuchicheaban.

En uno de esos grupos, alguien de rostro rubicundo gesticulaba enérgicamente.

Algunos hombres se protegían del sol, manteniendo en alto el sombrero, sin llegar a cubrirse.

Se oyó, lejos, una campana.

"No se me escapa —dijo el orador— que mis palabras exceden los estrictos límites impuestos a una oración fúnebre. Pido perdón por ello. No era mi intención, en efecto, extenderme en tantas y tan nimias consideraciones. Pero hay cosas que son más fuertes que uno. Ciertas evocaciones se me impusieron, de pronto, con extraña fuerza. Ciertas palabras me sorprendieron como si no hubieran sido pronunciadas por mí. Me turbó la insospechable perduración de ciertos recuerdos. Pero no quiero ya abusar de vuestra paciencia. Trataré de ser breve.

"Sólo los múltiples y singulares vínculos que me ligaron a Esteban, desde nuestro primer encuentro, pueden explicar y justificar la minuciosidad de mi evocación. Por esos vínculos, he querido revivir para vosotros, en memoria de nuestro desgraciado amigo, esos momentos de su infancia, caros y significantes para mí entre todos.

"Luego, es cierto, he seguido de cerca la historia de sus días; y he de hacer una salvedad: no siempre por devoción. Valga esto como confesión dolorosa. Sólo cuando una persona querida muere, caemos en la cuenta de que el azar es el responsable, sino no de la relación en sí, de muchos actos, de muchos momentos, de muchos acercamientos que debieron haber sido queridos, buscados. Pero no es éste tampoco nuestro caso. El azar es ajeno a ciertas perseverancias. He de pensar que fué el destino, un férreo destino, el que ha venido mezclando la historia de Esteban con la mía, desde aquel día de marzo, en la escuela, hasta hoy. Un férreo destino...

"Funcionarios ambos, lo encuentra mi memoria en el subalterno escritorio donde lo recluyera la incomprensión y la injusticia. Al principio, porque luego, vosotros lo sabéis, gracias a sus afanes, a su paciente labor, a su diligente amistad con don Alfonso, llegó a lo que llegó. ¿Qué importa que se haya impugnado la legitimidad de las elecciones que llevaron a don Alfonso a la Intendencia? ¿Qué importa que se haya querido ver a nuestro Esteban mezclado en no sé qué sucios manejos? ¿Qué puede importar que la maledicencia haya recorrido todos los matices de la injuria: desde afirmar que era un hombre absolutamente hábil, astuto, inteligente, pero también absolutamente inescrupuloso (irrisorio aserto al que por lo menos habría que achacar exageración) hasta aseverar que se trataba de un bruto con suerte (hipótesis no menos absurda, a la que una infinita condescendencia comprensiva no podría admitir ni por un segundo)? Pues si bien recordáis, bruto ya era, y bastante, el pobre don Alfonso; y jamás dos brutos, por mucho que lo fueran, hubieran logrado acumular tanta suerte para contrabalancear su ineptitud. Suerte tuvo nuestro Esteban, sí, pero en virtud de sus impecables méritos."

El auditorio en pleno era una masa compacta de rostros sombríos.

A doña Flora, tía del difunto, le temblaban las manos.

El orador se inclinó a su derecha, donde el babieca de Perico Fuentes, sudando por el calor, lo miraba arrobado. Susurró:

—Me parece que algo pasa, Perico.

—No maestro, no. Muy elocuente, muy elocuente —la cabeza sin seso, puro ojo asombrado, afirmó con energía—. Continúe usted; son las señoras que se emocionan. Continúe usted.

Y él continuó:

"Conocedor yo de esa estrella tutelar de su existencia, jamás la envidia penetró mi pecho.

"La tarde aquella que se vió obligado a hacerme despedir de mi puesto, hacía tiempo subalterno del suyo, pensé que calumniosas suspicacias volverían a cernirse sobre su cabeza.

"Acaso sea irreverente decirlo, pero quizá me representé entonces este momento: Esteban muerto, yo pagando, sólo Dios sabe con qué pobre moneda, el último tributo debido a su amistad. Acaso juré solemnemente, en aquel instante, que de llegar este día —Dios no lo hubiera permitido— vindicaría, en la forma debida, su memoria. Acaso lo juré entonces. Ahora, muerto Esteban a mis pies —Dios no lo hubiera permitido—, lo cumplo.

"¿Qué posibilidad más elevada puede desear una singular gratitud?

"Seamos pues terminantes. Caigan rasgados por la justicia los velos que cubren la verdad. Recordad: nada de lo que se argumentara contra nuestro amigo pudo ser probado nunca. ¿Fué eso obra de la casualidad? ¿Puede el azar enrolarse tantas veces del lado de la maldad? ¿O, acaso, la argucia humana puede desviar tantas veces a la verdad de su senda?

"No, señores. La verdad puede ser postergada; eliminada, nunca. Puede permanecer oculta, como ciertas rastreras especies vegetales que la maleza cubre. Hasta que les llega el momento de florecer. Entonces se evidencian a los ojos humanos que las ignoraban; entonces resplandecen ante el gesto inmutable del cielo que no las ignoraba.

"Sean hoy las flores de mi verdad, que no han de marchitarse, sumadas a las muchas que nos rodean, un funeral homenaje más."

El sol estaba por alcanzar su cenit.

Apartados del grupo, dos sepultureros esperaban que les llegara el turno. En ese momento, uno de ellos se acomodó los faldones de la camisa adentro del pantalón. El otro fumaba.

Desde su ramita la calandria objetó las últimas palabras del orador de la siguiente manera: "pi-tipirri-tí-pitirri-pí", pero cortó

de golpe su polémico crescendo, sin duda al advertir que nadie la escuchaba.

Con brusco ademán, espantó el orador una mosca impertinente al tiempo que decía: "Aquella tarde, cuando se vió obligado a hacerme despedir de mi empleo, sentí, como nunca hasta entonces, la deuda que contraía con Esteban. Sus razones tuvo para hacer aquello. Lo comprendí.

"Puedo decir que, si alguna vez dudé, nunca vi tan claro como entonces —y bajando la voz, con ademán de ventilar un secreto, expresó—: Su sensibilidad de amigo, de viejo amigo se sentía lastimada. No podía mantenerme como subalterno suyo. Era demasiado delicado Esteban."

La risa ahogada de uno de los sepultureros, que permanecían apartados conversando, no pudo ser oída por el grupo que se cerraba en torno al orador. Uno de ellos había dicho: "Julián aceptó todas las apuestas '¡Qué saben éstos! —dijo—, a esa vieja me la enamoro como que hay Dios. Pero me parece que para darle un beso va a tener que afeitarla' "; fué entonces cuando el otro rió. Después cambiando bruscamente de expresión, señaló al grupo del orador con un ademán que quería significar *¿Hasta cuándo . . .?* En ese momento el orador decía:

"Lo comprendí. Cada orden que debía trasmitirme, él, advenedizo, a mí, viejo funcionario, le dolía. Lo comprendí. Era el destino que nos unía, el responsable. Un férreo destino . . ."

Aquella masa compacta de rostros sombríos se cerraba cada vez más en torno al locutor.

Los dos sepultureros, que habían dejado de conversar, iban a ser testigos de la escena que se desarrollaría. Uno de ellos se inclinó a recoger las palas que yacían junto a un árbol. El otro tiró el cigarrillo. Un repentino cambio en la dirección del viento le permitió escuchar, medio desvanecidas, estas palabras: "El hecho de que haya sido su primo mi sucesor, no justifica los aviesos comentarios que se propagaron. Alguno había de ser al fin. Era el destino férreo que . . ."

El orador tuvo la rara evidencia de que sus últimas palabras habían caído en vacío. Aquella masa compacta de rostros sombríos dió un paso al frente.

La impertinente mosca, volando en torno a la cabeza del orador, terminó por posársele en una oreja. El hombre movió bruscamente la cabeza para espantarla, e inclinándose dijo: "Perico, me pare-

ce . . ." Percibió cerca de él un rumor cada vez más discernible.

Aquella masa compacta de rostros sombríos dió otro paso al frente, luego otro y otro.

El rostro de doña Flora se achicó como un puño.

Y puño fué, sin duda, aquello que ante los ojos del orador creció, creció hasta que dejó de verlo y sintió que trastabillaba. Mientras se sentía caer pensó: "Te decía, Perico".

No pudo adivinar Perico ese pensamiento, pues en ese instante corría desenfrenadamente hacia la puerta, con el estupor grabado en las mejillas enrojecidas y en los muy abiertos ojos.

Un cortejo que entraba en ese momento al cementerio estuvo a punto de ser arrollado por la vertiginosa salida del infeliz. Dos de sus miembros se quedaron mirándolo mientras se perdía a todo correr por la irregular vereda de ladrillo y tierra.

Adentro, cuando la refriega cesó, para quedar incorporada a la epopeya local, los enterradores dieron sepultura a los restos de Esteban. Luego, cuanto todos se hubieron marchado, concluyeron que bien podían echarle unas paladas a eso tan machucado, pisado y roto que había quedado en el suelo.

Cavaron una fosa gemela a la de Esteban. Pusieron aquello dentro. Luego de taparlo bien con tierra, repartieron piadosamente las flores entre las dos tumbas.

Hay destinos así.

Salvo el alborotado comentario de la calandria —testigo desde el sauce— no hubo discursos. Por expresa disposición de la Intendencia, se prohibirían después en aquel pueblo.

JORGE A. PAITA

CRÓNICAS

RIMBAUD: POESÍA Y MITO

A DIFERENCIA de otros poetas, Rimbaud no ha menester para ser recordado de que le lleguen las fechas subrayadas por el ritual de la cronología. Es uno de los no muchos que cumplen años todos los días: siempre que se habla de poesía moderna —de lo que inmune tanto a hipérboles como a descréditos continúa llamándose así— su caso, su influencia, su ejemplo subversivo, su leyenda salen fatalmente a colación. Ciertas frases y temas de *Une saison en enfer* y de la *Lettre du Voyant* se han convertido poco menos que en lugares comunes, en "slogans" aptos para todo ("hay que hacerse vidente", la increpación a la Belleza, "el poeta ladrón de fuego", el "barco ebrio" símbolo del mundo a la deriva o del "tiempo de los asesinos", etc.).

Su leyenda —escribí antes—. ¿No ha llegado a ser ésta más poderosa que la estricta, pero magnífica, realidad de su poesía? ¿Acaso aun siendo vagamente conscientes de ella no han contribuído a aumentarla cuantos alguna vez escribieron —escribimos— sobre el fenómeno Rimbaud? Cierto es que no faltaban razones para plegarse a la corriente fabulosa y contribuir a la deformación legendaria. Tan poderosas son las inherentes al carácter de su obra como las derivadas de su vida. Calcúlese: un escritor que a los diez y nueve años, tras algunas páginas fulgurantes, rompe bruscamente con la literatura. ¡Y esto en el país literario por excelencia! El pasmo de los suyos —y reflejamente del mundo— aún no ha cesado. La voluntaria deserción adquirió más tarde un valor simbólico al interpretarse admirativamente como una rebelión contra la literatura. De suerte que su antiliteraturismo —según comprueba el hecho, por ejemplo, de que los superrealistas, antepongan a todo en Rimbaud algunos de sus poemas circunstanciales, los sarcásticos o blasfematorios— llegó a pesar más que su literatura. Y aunque últimamente se haya demostrado —o intentado demostrar, en una

tesis doctoral de Bouillanne de Lacoste— que la *Saison en enfer*, su presunta obra de adiós, es algo anterior a las *Illuminations*, la elocuencia y la violencia de sus desdenes siguieron imantando a las últimas generaciones. "J'ai eu raison dans tous me dédains: puisque je m'évade! Je m'évade? Je m'explique". Pero el caso es que Rimbaud no se explica —insensatez sería pretender otra cosa en un poeta que proponía la alucinación, el desorden de los sentidos, que encontraba "sagrado" el desorden de su espíritu— y que *Une saison en enfer* rebosa de ambigüedades, por no decir contradicciones.

¿Acaso la belleza, el magnetismo de este libro esencialmente poético más que programático —empero su aire parcial de manifiesto— no depende en buena parte de su carácter sibilino? Y lo mismo sucede con la *Lettre du Voyant* y con aquellos poemas en que se han pretendido encontrar claves, profecías, flechas hacia el futuro . . . ¿Cómo extrañarse, por lo tanto, de las interpretaciones contradictorias —pero coincidentes en la intención apologética— que ha recibido su obra, de las anexiones sectarias de que se le ha hecho víctima? Tuvimos así un Rimbaud católico y sacrílego, angélico y diabólico, simbolista y superrealista, entre otros muchos desdoblamientos. Frente a un *Rimbaud le voyant* (Rolland de Renéville), vimos aparecer un *Rimbaud le voyou* (Benjamín Fondane), un Rimbaud místico (Jacques Gengoux), otro cabalista, otro preexistencialista, etc. Y en lo humano, parejo tironeo, igual descuartizamiento: frente al ejemplo de pureza —adobado por las primeras biografías hagiográficas de su hermana Isabelle y de Paterne Berrichon— otro de cinismo y amoralidad, hecho más grave en los últimos tiempos por un Rimbaud negrero (Enid Starkie).

Las reducciones a medidas más cuerdas, la vuelta a la razón (en cantidad algo mayor que los "deux sous de raison", escarnecidos por Rimbaud en la *Saison*) son cosa muy reciente. El avance más considerable en este sentido ha sido dado por Albert Camus —en *El hombre rebelde*— al señalar inequívocamente que Rimbaud "no fué el poeta de la rebelión más que en su obra" y que "su vida, lejos de legitimar el mito suscitado, ilustra únicamente —una lectura objetiva de las cartas desde el Harrar basta a probarlo— el consentimiento al peor nihilismo imaginable". Y respecto a su renuncia, Camus niega que suponga una virtud inhumana, rechazando igualmente el mito basado en el supuesto de que nada era ya posible después de la *Saison*. "La grandeza de Rimbaud . . . estalla cuando, dando a la rebelión el lenguaje más extra-

ñamente justo que jamás haya recibido, dice a la vez su triunfo y su angustia, la vida ausente del mundo y el mundo inevitable, el grito hacia lo imposible y la realidad rugosa que abrazar, el rechazo de la moral y la nostalgia irresistible del deber". Le reconoce como el "más grande poeta de su tiempo", pero se niega a verle como "el hombre-dios, el ejemplo altivo, el monje de la poesía que han querido presentarnos". Y Camus concluye afirmando que en modo alguno puede hacerse un hombre ejemplar del mercader del Harrar, en sus años africanos, de quien llevaba constantemente en el cinturón ocho kilos de oro. ¡Atrás el hombre mítico! —viene a ser, pues, el ademán final del autor del *Hombre rebelde*, publicado hace tres años.

En el mismo año, pocos meses después, aparecía el primer volumen de una obra monumental que constará de tres y de la que ahora acaba de publicarse otro, marcando así el acontecimiento más señalado y memorable de las conmemoraciones celebradas con motivo del centenario del nacimiento de Rimbaud. Me refiero a *Le mythe de Rimbaud*, por Etiemble [1]. He aquí, pues, que la leyenda ha crecido hasta el punto de convertirse en mito —tránsito de lo fabuloso humano a la exaltación divinal— suscitando, como obligada reacción, su denuncia y condena. ¿Habremos de entender la significación mítica atribuída a Rimbaud con el sentido peyorativo que en el lenguaje cotidiano va adscrito habitualmente a lo mítico cuando se designan figuraciones contemporáneas? En principio, parece irrespetuoso, pues ello vale tanto como decir impostura, superchería, pero ninguna duda es posible, y, contrariamente, todas las calificaciones permitidas, después de leer el millar largo de páginas en cuarto que suman los dos copiosos volúmenes de Etiemble.

He dicho "leer" y no hay engaño cortés en el verbo. Pues aunque en el primer momento —como solemos hacer con las obras de aspecto exteriormente documental, erudito— me hubiera limitado a hojearlos, deteniéndome solo en algún capítulo, después, seducido por la alegre vivacidad del libro y sus múltiples cruces de referencias, fuí ingiriéndolo metódicamente. El asombro se jus-

1 El orden efectivo de la obra es *Genèse du mythe* (1869-1949) *Estructure du mytre y Succès du mythe* (Gallimard, París). Aún no ha aparecido el tercer volumen.

tifica y merece propalarse, ya que no todos los días nos es dado leer tesis doctorales con la avidez de una novela —según suele decirse por contagio, aunque en rigor no sean tantas las novelas actuales capaces de mantener el interés acucioso en un lector algo exigente. Y para mayor sorpresa aún sucede que el volumen titulado *Genèse du mythe*, y que en realidad es una bibliografía, se lee con no menor interés que el texto propiamente dicho. Tal es la malicia que Etiemble ha puesto en las anotaciones a sus 2.600 fichas, espigadas durante un período de ochenta años en diversas lenguas y literaturas. "Habitualmente —nos dice— las bibliografías son algo que no se lee. Me ha parecido picante escribir una y hacerla divertida". No hay duda de que se ha salido con la suya. Su ingenio singular forma una irresistible mixtura con su plural erudición.

Endiablado Etiemble. Etiemble o el vértigo. Así le califiqué no hace mucho en un artículo donde bosquejaba un rápido censo de los valores críticos revelados —o confirmados— después de la guerra en la literatura francesa. Valores, a decir verdad, de muy escasa resonancia fuera de sus fronteras nativas —¡y aun en ellas!—. Se conocen, se ponderan —hasta con exceso a veces— las obras y los autores nuevos de esa literatura surgidos en la novela, en el teatro, en la poesía. No sucede lo mismo con los pertenecientes a los dominios de la crítica y del ensayo. Son casi una docena de nombres, entre los que sólo mencionaré a Gaëtan Picon —embarcado en una importante *Introduction a une esthétique de la littérature*—, a René Marill-Albérès —cuya *Révolte des écrivains d'aujourd'hui* desbroza un tema y define una fórmula que luego han hecho larga fortuna—, a Claude-Edmonde Magny, a Jules Monnerot, a Etiemble . . . El último de los nombrados, y primero hoy en nuestra atención, tiene rasgos inconfundibles. Como Marill siente y practica la literatura comparada, una de las vías fértiles que quedan todavía abiertas a la crítica. Frente al localismo insalvable de casi todos sus connacionales, frente al ombliguismo centrípeto, la curiosidad espiritual de Etiemble salta ágilmente las fronteras. En las páginas de sus crónicas y estudios —reunidos parcialmente en *Hygiène des lettres*— se barajan a granel, con soltura de prestímano, libros múltiples, ideas y referencias de muy diversas latitudes. Del mismo modo en *Le mythe de Rimbaud* verbenean las citas plurilingües, y —cosa no sólita en libros franceses— sucede que las pertenecientes a nuestro idioma están siempre correctamente

ortografiadas. Pero más notable aún es el ingenio burlón del autor, su alegre irreverencia, junto con el arte de buscar conexiones, entreabriendo mil ventanas imprevistas. Por momentos sus desfiles temáticos casi producen mareo. ¡Etiemble o el vértigo!

Este *Mito de Rimbaud* supone veinte años de esfuerzo. Una tesis doctoral elaborada sobre veinte mil fichas. Viajes en el tiempo y en el espacio a lo largo de ochenta años de exploración y sondeo en las bibliotecas y hemerotecas de dos continentes. Un verdadero "ensañamiento" con el tema. Si Etiemble lo trata hoy con tanta familiaridad —y aun irrespetuosidad— es porque no hace muchos años, en un primer *Rimbaud* —publicado en colaboración con Yassu Gauclère— incurrió en algunas de las "supersticiones" que hoy, denuncia, aunque ya entonces, frente a la digresión irresponsable, propusiera la lectura pura y escueta de los textos. Pero de ahí a la demolición violenta de candores y tabúes que significa *Le mythe de Rimbaud*, existía un gran trecho. Etiemble lo ha franqueado con desenvoltura. Al estudiar y cribar uno por uno los miles de artículos, libros y referencias que en muy distintos países adulteran la imagen de Rimbaud, Etiemble experimenta una especie de hastío sarcástico, alzándose no sólo contra una cándida mitificación sino contra una colosal mistificación. Por momentos el lector experimenta el sentimiento de que Etiemble aniquila no sólo el mito, sino también al poeta. Corre el riesgo de todos los dialécticos extremos: no probar nada a fuerza de querer probar demasiado. Y con razón se ha dicho que el desencanto le lleva por momentos al rencor.

Pero ¿acaso Etiemble, después de tan minuciosos sondeos, de tan implacables confrontaciones como ha hecho en las densas capas de literatura delirante, de fantasías irresponsables o tendenciosas, acumuladas a lo largo de los años sobre ese poeta, no tiene motivos sobrados para adoptar una actitud burlona y demoledora? Véanse, por ejemplo, algunos casos, espigados entre los de más bulto. Una de las más famosas poesías de Rimbaud, "Bateau ivre", lo es indebidamente, puesto que no pasa de ser una rapsodia, un brillante ejercicio de estilo sobre un clisé parnasiano. Sobre otra de ellas, no menos célebre, el soneto de las vocales, Etiemble acumula argumentos para probar que no puede fundarse una estética ni cosa parecida. La renuncia del poeta a la literatura está lejos

de ser tan decisiva y espectacular como se supuso: Rimbaud no destruyó los ejemplares de la *Saison en enfer* (publicada en 1873); en 1901 se encontró íntegra la edición. La famosa frase de Victor Hugo: "Shakespeare enfant" no fué aplicada a Rimbaud, sino más presuntamente a Glatigny, un parnasiano secundario. Del mismo modo que es cronológicamente disparatado incorporar a Rimbaud al simbolismo —puesto que el primer manifiesto de la escuela sólo apareció en 1886—, también es improcedente convertirle en superrealista. Si Rimbaud no es mago ni cabalista, tampoco es católico ni místico. Su milagroso don de lenguas no existió: Rimbaud chapurreaba sólo el inglés... En suma, Etiemble va descartando uno a uno todos los elementos del mito y concluye poniendo en ridículo el afán de considerar la obra de Rimbaud como "la Biblia de los tiempos modernos".

Más allá del "mito" concreto incriminado, lo que nos interesa fundamentalmente en este libro demoledor (simplemente restablecedor de la verdad, dirá Etiemble) es aquello que le trasciende: la cuestión más general del mito como fermento de la literatura; en último extremo, de la literatura considerada como un mito. El simple planteamiento de la cuestión nos llevaría a preguntarnos si la exaltación y desmesura de algunas personalidades, su idolización, no es causa más que consecuencia del apogeo de ciertas literaturas, no es el precio de su vitalidad espectacular. En una literatura como la francesa donde las glosas se amontonan sobre las investigaciones del más mínimo pormenor, donde las paráfrasis, los rastreos de precedentes, los diarios íntimos, las correspondencias se multiplican incansablemente y todo contribuye a la apologética ¿cómo extrañarse de que tal masa ingente engendre el mito? El asombro de Etiemble al desmenuzar millares de fichas hiperbólicas, proclamando la impostura, alzando los brazos ante la superchería, nos asombra menos que la causa general determinante.

Esto sin contar con la tradicional falsedad biográfica, con la permanente identificación de biografía y hagiografía. Sabido es que la hagiografía aplicada a los héroes literarios era ritual en otros siglos. Piénsese, por lo que se refiere a la literatura española, en la primera biografía de Lope de Vega, en la *Fama póstuma* (1636) de Montalván; y en los años que hubieron de pasar hasta que otros aspectos menos convencionales del Fénix de los Ingenios —las in-

timidades que constan en sus cartas al Duque de Sessa— fueran revelados; recuérdese el panegírico de Quevedo por Tarsia (1663), muy rectificado por averiguaciones posteriores: la última, por ejemplo, viene a demostrar que el autor del *Buscón* no estuvo en la famosa conjuración de Nápoles y que todo lo escrito sobre este asunto es pura novela... Pero también es muy cierto y sabido que las desfiguraciones legendarias sobre escritores de siglos lejanos son consecuencia, en buena parte, de la escasez de datos legados.

Más extraño es que modernamente su superabundancia origine los mismos efectos. Y el caso de Rimbaud lo prueba —pues de hecho, aun la segunda parte de su existencia, fué muy pronto averiguada. Por este motivo la mitificación de su vida —que tanto indigna a Etiemble— será más sorprendente, pero tiene menos importancia que la mitificación de su obra. Cierto es —nos advertirá— que ambas cosas están ligadas estrechamente. Al cabo de tantas incongruencias escritas sobre Rimbaud "no sabemos —escribe— si era hermoso o feo, masoquista o pseudomasoquista: poeta, 'archipoeta' o más bien 'antipoeta', por un lado; por otro cristiano, pero anticristiano; burgués, pero maleante; fascista, pero comunista; negrero santo, pero Dios ateo. Rimbaud en su fábula reconcilia todos esos hombres que nunca fué, o que sólo fué un instante, o que sólo fué imperfectamente".

Al margen de las causas de tal desaguisado señaladas por Etiemble, podríamos aún apuntar otras. En primer término, la multiplicación de comentarios, derivados unos de otros, teñidos siempre de apologética: así, aun procediendo de buena fe, acaba por leerse no lo que un autor dice sino lo que otros dicen sobre él. Después, la extensión lamentable de la crítica poética: paráfrasis o variaciones sobre los textos hechas con el mismo lenguaje, pero desdeñando, por falsa elegancia, el más elemental sistema de pesas y medidas. Finalmente, el auge de la poesía críptica, poesía ilustrada, cierto es, tanto por gloriosos antecedentes como por grandes ejemplos contemporáneos, pero madre también de flagrantes imposturas.

Si existe un mito de Rimbaud ¿acaso no existirá también otro mito de Lautréamont, otro de Mallarmé, otro de Baudelaire, en suma de todos los poetas franceses erigidos como precursores y oráculos? Etiemble da, pues, en el blanco, cuando escribe —a continuación de Marcel Raymond— que el mito de Rimbaud es el mito de la poesía moderna. Pero, a mi parecer, su origen —la culpa

inicial de todos los excesos que ahora se denuncian y condenan— está en la pretensión de adjudicar a ciertas obras un "mensaje", en querer que, más allá de su sentido expreso, tengan otro latente y misterioso, con proyecciones abismales, infinitas. Por ello, puestos a ser congruentes, habría que remontarse hasta las primeras causas. Desde el momento en que la poesía quiso ser más que canto, más que recreación metafórica del mundo, más que intuición de esencias; desde el momento en que aspiró a contener "mensajes" y en que el poeta se creyó depositario del sentido último del universo y portavoz de no sabemos qué extrañas revelaciones extrahumanas, todos los riesgos de desmesura fueron posibles, todas las puertas al equívoco —y aun al ridículo y a la incongruencia— quedaron abiertas. Pretender que la poesía sea "un sucedáneo o rival de la magia" ¿no equivale a desnaturalizarla, a perder la noción del valor de las palabras? ¿Querer ampliar ilimitadamente su sentido íntimo, buscando trascendencias imposibles, no es privarla de todo sentido? Ya es bastante que una obra poética produzca una emoción, suscite una atmósfera, aprese una entrevisión, dé perennidad epigráfica a un sentimiento, deleite el oído o cualquiera de los demás sentidos. Queden los mensajes para las obras de pensamiento, sin olvidar que aun en éstas suelen ser desfigurados —desde Maquiavelo a Nietzsche, desde Erasmo a Hegel.

Mas, al parecer, el riesgo de equivocidad —tanto como el de desmesura— es connatural a la poesía. Deriva de su textura formal, del lenguaje impreciso, vagaroso —y por ello poético, al cabo—, inclusive sibilino, que la poesía más particularmente peraltada hubo de adoptar desde el romanticismo. Luego tanto su prestigio como su debilidad ¿no fincarán precisamente en su esoterismo? Cuanto más enigmática, ambigua o sibilina sea, cuanto más imprecisamente quede dicho —o entredicho, insinuado— todo, más incontables exégesis promoverá. Así en Rimbaud. Las elipses, los ramalazos, las fulguraciones de su dos obras-manifiestos (*Une saison en enfer* y la llamada *Lettre du voyant*) permiten todas las interpretaciones, inclusive tomar "al pie de la letra", como programa de vida, lo que no es letra explícita, lo que es todo lo contrario.

Ahora bien ¿cómo reaccionar contra el mito? En la página final de su *Estructure du mythe* Etiemble propone lo más obvio: otorgar menos crédito a las biografías; volver a los textos, a su recto

sentido. Los rigurosos análisis técnicos, por un lado, y las originales confrontaciones históricas e ideológicas, por otro lado, son los caminos de exploración más seguros que hoy se abren a la crítica de las obras literarias. Pero ¿y en el caso de las específicamente poéticas? Podrá argüirse —no sin razón— que si se desposee a la poesía de toda aureola "mágica" y se embrida a los locuaces escoliastas líricos —al cabo más culpables que los propios poetas de mitificaciones y mistificaciones—, buena parte de las obras que hoy provocan pasmos se desvanecerán como un espolvoreo de imágenes sin huella. Habría, pues, que ponerse de acuerdo sobre cuál debe ser el lenguaje más adecuado para tratar de poesía, sin incurrir en delirios, por una parte, y sin ser tachado de "antipoético", de "cerrado al misterio", por otra, como ya se ha hecho con Etiemble.

Cierto es que la ofensiva de éste rebasa el blanco previsto y tiene largo alcance. No oculta que su intención última es combatir abiertamente el auge del irracionalismo, preguntándose si "el escandaloso éxito del mito de Rimbaud no será uno de los episodios del combate que se libra contra la idea de progreso, tomada en su sentido más vago: técnico y material, pero también social y político". Quiere decir con ello si no supondrá, en último extremo, una invitación más a dejarse arrastrar por las fuerzas oscuras que en el terreno de lo político-social tantas catástrofes han engendrado últimamente. Luego este combate contra el mito de Rimbaud supone también un combate contra todos los mitos, no sólo los específicamente literarios. Frente a ciertos intentos de resurrección del mito hechos en los últimos tiempos, analizando sus posibilidades reales, Mircea Eliade ha señalado objetivamente que si el mundo moderno no ha suprimido por completo el comportamiento mítico, sí ha invertido su campo de acción, quedando así el mito relegado "a las zonas oscuras de la psique, a las actividades secundarias o incluso irresponsables de la sociedad".

Van Wyck Brooks, entre sus toscos manotazos, tuvo un impacto certero al escribir: "Rimbaud es un poeta para adolescentes". Desde luego, sus imágenes releídas a los cincuenta años no producen el mismo efecto que leídas a los veinte. Y Etiemble, por su parte, anota que Rimbaud es el mito de la adolescencia. En una página de su *Estética*, Hegel, remando contra corriente, afirma que la vejez y no la juventud es la edad más hermosa para la producción poética, aducien-

do los casos de Homero y de Goethe. Pero destruir el mito de la adolescencia sería aun tarea más utópica que destruir el mito *in genere* o terminar con el mito de Rimbaud. Etiemble, perfectamente lúcido, no se hace demasiadas ilusiones a este respecto. Reconoce en un momento dado que "los escritores no sobreviven nunca en la memoria de los hombres más que simplificados, aderezados en su fábula". Pero en otro, delimitando sus propósitos, explica: "desnudar la impostura, desmontar el mecanismo verbal mediante el que la palabra se convierte en fábula. . ., destruir para siempre la mentira y el error, restituir a Rimbaud su fuerza. . ., favorecer, en fin, la difusión de la verdad histórica, la extensión de una influencia que la leyenda sólo puede obstruir". Luego, entonces: ¿cómo se compaginan tan sanos propósitos con la anterior comprobación fatalista?

Sin embargo, no disminuyamos su titánico esfuerzo. Más allá de sus contradicciones o escepticismos, un movimiento se ha iniciado y el empeño de Etiemble no será baldío. Aunque el mito de Rimbaud haya de seguir revolando, lo indudable es que lleva ya plomo en un ala y que en lo sucesivo no podrá escribirse sobre el autor de la *Saison en enfer,* ni sobre ningún otro poeta "enigmático", con la misma alegre inconsciencia que antes. Su efecto más grave estaría en que surtiera un efecto paralizador y que los futuros exégetas de Rimbaud se sientan intimidados antes de poner la pluma sobre el papel, temiendo ser apresados por las pinzas de Etiemble, entre adjetivos burlones. Por mi parte, y aunque su libro haya venido a fortificarme, y no contrariarme, en personales certidumbres, confieso que mientras escribía este artículo no he dejado de preguntarme alguna vez: ¿en qué casillero, entre los múltiples de su intencionada bibliografía, habrá de incluirlo Etiemble?

GUILLERMO DE TORRE

EL LABERINTO DE BORGES [1]

El tema del laberinto adquiere en Borges el signo de una obsesión. Lo encontramos de continuo en casi todos sus cuentos, ya como una alusión, ya como parte sustancial del desarrollo interno o externo. Y siempre como presencia o reflejo de un problema —certidumbre, credo— espiritual, metafísico.

1 Fragmento de un libro inédito sobre J. L. BORGES.

Para comprenderlo en su total dimensión, debemos tornar a la antigüedad oriental, donde encontraremos un concepto que se repite en las diversas culturas; aquel que menciona un *centro del mundo*. En puridad de razón, los antiguos mentan varios centros del mundo, pero el análisis nos revela que son tributarios del simbolismo del Centro (como ocurre en "El Aleph"). Hay una mágica identificación que los relaciona y transforma en centros del mundo por participación —por reflejo— de la sustancia de aquel Centro único y verdadero. Ya en anterior ocasión hemos hablado del desdoblamiento, de la duplicidad de las cosas del mundo: cada cosa o ser terreno tiene su correspondiente cósmico. Tal pensamiento no es privativo de los griegos, sino que es dable encontrarlo entre los judíos, los babilónicos, los iranios y, por supuesto, los hindúes. Tanto en unos como otros es posible hallar menciones acerca de esta duplicidad de lo real y de centros del mundo. Centros que, repetimos, sólo tienen validez en cuanto participan, de alguna manera, del Centro único, zona de lo sagrado por antonomasia. Para llegar a él existe una senda, tortuosa, llena de obstáculos, de vericuetos, un *camino difícil* (durohana). Este sendero puede estar representado en la realidad terrena por las circunvoluciones dificultosas de un templo (como el de Barabudur); es un camino arduo, lleno de acechanzas, porque es, al fin y al cabo, el símbolo de un rito en que se cumple el paso de lo profano a lo sagrado, de lo externo al yo, de la unidad humana a la inmensidad divina. Llegar a este centro significa una iniciación en los profundos misterios del ser de los seres. Así como al caos sucedió el orden, a través del milagro de la creación, de igual manera es menester que el hombre reproduzca en sí —en sus circunstancias— el proceso de la creación, pasando por innúmeras dificultades hasta llegar a la verdad.

Este laberinto que necesariamente debe atravesar el hombre puede desglosarse en varios símbolos. Puede ser un reflejo del caos primitivo, más también puede ser un símbolo del moderno, en que lo circunstancial, como bien lo ha expresado Heidegger, nos rodea con sus solicitaciones para atraernos fuera de la órbita del ser. De tal manera, nuestras empresas materiales, nuestras obligaciones sociales y morales —y afectivas— para con las personas que nos cercan, podrían simbolizarse perfectamente en un laberinto, que debemos atravesar, sorteando acechanzas, para llegar al centro donde resplandece una verdad inalienable. Tal idea puede, a su vez, desdoblarse —bifurcación laberíntica—: esas dificultades pueden provenir de una coerción del mundo exterior, excesivamente materializado; mas también puede encontrar origen en apetencias que llevamos directamente en nosotros, en la tentación encarnada en nuestro propio ser de hombre.

También la idea del centro puede expresarse con dos orientaciones diversas. El objeto de la búsqueda puede ser nuestro verdadero ser, aquel que se oculta más allá de la maraña de circunstancias y apetencias, aquel que, según Ortega, significaba nuestra vocación de hombre. Mas en el centro puede resplandecer otra entidad, mucho más perfecta, mucho más insondable: el ser de los Seres, el increado, el hacedor. Y la búsqueda, tornarse entonces en un deam-

bular metafísico, en un procurar acercarse —quizás confundirse— no ya con nuestro ser íntimo, no ya con un demiurgo, sino con Dios.

Analizando los cuentos de Borges, parecería que adopta todas estas posiciones. Sin embargo, siempre el centro está ocupado por una verdad terrible —a veces dolorosa, en ocasiones lenitiva—, una verdad que conmueve al ser en sus más profundos cimientos tal como conmoviera a Moisés la voz de Jehová. El laberinto humano es siempre horizontal, el que preocupa en realidad a Borges es vertical, no se extiende en búsqueda de verdades terrenas, procura asir una realidad metafísica. Y así como en "La lotería de Babilonia" nos aproxima al laberinto en sí, caótico, alejado de la conducción humana —tal como es el mundo que soporta el hombre—, y en "La biblioteca de Alejandría" advertimos el laberinto que procura encontrar una razón en el caos, es posible hallar en "El acercamiento a Almotásim" una imagen del laberinto vertical, del que busca a Dios, a quien no podemos ver el rostro porque significaría —como en las Sagradas Escrituras— la muerte inmediata.

En ocasiones un temblor de nuestra carne puede retrotraernos cuando estamos próximos al centro. Tal es lo que ocurre en "El jardín de senderos que se bifurcan". Yu Tsun mata a Stephen Albert, en él mata a su antepasado, en él se mata a sí mismo, en él mata a Dios.

En otros podemos percibir que esa verdad terrible que se oculta en el centro no es sino una verdad llena de mansedumbre, de amor, una verdad que nos aguarda porque al hallarla no sólo nos liberamos sino que la liberaremos también. Tal parecería ser el contenido de "La casa de Asterión".

Pudiera ser —al fin y al cabo y en tanto humanos, ignoramos las reales características de esa verdad— que el encontrarla fuera un confundirse con ella, un lograr, por lo tanto, ilimitados poderes. Pero junto con ellos nos acometería una insondable bondad y una profunda pena por quienes no la han logrado. Dejaríamos entonces de utilizar esos poderes, porque advertiríamos quizá la inutilidad de hacerlo, quizá que los otros hombres no merecen castigo alguno. Esta teoría la encontramos en otro cuento de Borges: "La escritura del Dios".

Hay en todo hombre un antiguo anhelo de suplantar a dios, de ser dios él también. Y, por consecuencia, de ser superior a Dios, de dominarlo. Pero en el fondo siente no sólo la imposibilidad sino el temor de que así pudiera suceder —aunque sólo fuera en sueños, aunque sólo fuera para los demás no para sí mismo. Quizás algo de eso haya en "Abejacán el Bojarí, muerto en su laberinto".

El laberinto es algo más que una idea obsesiva en Borges. Es una determinante de su pensamiento, de su obra. El laberinto no tiene paisajes; tampoco los tiene la obra de Borges. En los pocos casos que encontramos descripción de exteriores, éstos corresponden de alguna manera a situaciones espirituales. Modo de actuar ciertamente expresionista en que el ser se emparenta —se identifica en un cierto abandono— con las cosas, en que, sin entregarse, es él mismo cosa porque se refleja en ella.

En "Las ruinas circulares" el paisaje no es sino consustanciación con el

hombre soñado, con el dios que lo crea, ese primer dios poderoso —Agni de la mitología hindú. El mismo exterior tiene el poder de retraernos a la época de adoración de tal dios, siendo así, en cierta medida, uno de sus atributos temporales.

Tal costumbre quizá tenga —paralelamente— otra explicación. El paisaje da idea de liberación, el laberinto, en cambio, otorga una definida sensación de opresión. Mas no se trata de una opresión a la manera kafkiana —ese cuarto cerrado por las cuatro paredes de *La Metamorfosis*— sino de una opresión con promesas de libertad, varias falsas, una cierta. Aberturas que sólo entregan aporías, disimulan, ocultan, la única que puede dar un nuevo camino certero. Traslación de una realidad vital. Ante el hombre se ofrecen en cada situación, en cada instante —todo momento vivido determina una elección— múltiples posibilidades. Su finitud, su inevitable desplazamiento unitemporal, lo obligan a seleccionar un solo camino por vez. Esta obligación le hace sentir una definida opresión y, por consecuencia, un anhelo de infinito (que se realiza en "El jardín de senderos que se bifurcan"). Sabe que su cadena de elecciones conforma un laberinto en el tiempo y en el espacio. Anhela entonces llegar al término de esas salas circulares, en que doblando a la izquierda arribará al centro donde encontrará la muerte. Mas su cuerpo anhela la supervivencia, desea liberarse de la opresión, pero en *este* mundo. Es entonces cuando sueña otras posibilidades para ese centro. Y así lo transforma en centro de su ser —con lo que el laberinto se convierte en una suerte de anamnesis psicoanalítica— o en el centro del mundo, donde confluyen todas las verdades y seres del universo. (El "Aleph" no es sino un *centro del mundo*.) O en infinitos laberintos, que por infinitos cubren todas las posibilidades: "El jardín de senderos que se bifurcan", "La biblioteca de Alejandría".

Eterno deambular del hombre que busca la Verdad y que en cada nuevo corredor, allí donde creía haberla encontrado, halla sólo una semiverdad, propia del hombre, un nuevo corredor que invita a otro más. El infinito desplazamiento es en Borges un tema casi tan importante como el laberinto. En rigor, ambos se encuentran sumamente próximos, prácticamente identificados.

Nada más lejano, en su esencia, del determinismo —tal como lo entiende la mente occidental— que el pensamiento borgiano. El laberinto implica un aparente determinismo, mas implica también un anhelo de liberación, de infinito, de romper con lo ya moldeado, con lo prefijado. De ahí ese amor de Borges por las herejías, tendencia que indica más que un sentimiento religioso una necesidad de alejarse de lo ortodoxo, de lo rectilíneo, una necesidad de lo dionisíaco en oposición a lo perfecto formal que duerme en lo apolíneo. Pero esta oposición no se da en Borges como dos inscripciones en pilares inmóviles, sino como vital antagonismo, como dos tendencias que lo solicitan con similar sortilegio. Dualidad poco advertida en Borges, pero no menos caracterizadora.

Cuanto hemos expresado anteriormente, nos lleva a pensar que el verdadero laberinto de Borges no es físico, y cuando lo es resulta un reflejo de otro laberinto cuyas paredes tienen una constitución no material, cuyas tres dimensiones

físicas son meros símbolos de su verdadera realidad: la cuarta dimensión einsteniana: el tiempo. Volvemos así a encontrar el tema axial de Jorge Luis Borges. El hombre lucha contra el tiempo. En cuanto a ser fugaz, es el tiempo su enemigo porque lo aproxima a la muerte, a la destrucción de la entidad espíritu-materia. Sobre el tiempo ha de dejar el signo de su paso, pero esas aguas corren tan velozmente que apenas si puede iniciar la escritura que lo identifique.

Es precisamente la muerte —y la rapidez con que se acerca a nuestro presente— lo que da ese particular tono de angustia a nuestros pasos, a nuestros gestos, lo que transforma al mínimo minuto en un instante precioso, irrepetible. En "El inmortal", Borges dice: "Ser inmortal es baladí: menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal". En estas palabras vemos expresada la causa de nuestra fugacidad —y de nuestro drama—. Ignorar la muerte significa un modo de inmortalidad. Precario, sí, pero no menos efectivo en tanto dura. Sentir la muerte como un acontecimiento inevitable nos entrega una indefinida certidumbre de frustración pero también de valorización de nuestro tiempo personal. "El tiempo no rehace lo que perdemos; la eternidad lo guarda para la gloria y también para el fuego" ("Los teólogos", pág. 36).

JOSÉ RÍOS PATRÓN

EL HUMANISMO VISTO POR EL PROFESOR TOFFANIN

Este ilustre profesor italiano, que nos ha visitado recientemente, plantea una personal y por cierta nueva interpretación de la historia del humanismo, fundamentalmente distinta de la clásica a que estábamos acostumbrados y que implicaba una ruptura radical entre el humanismo pagano y el humanismo cristiano.

No existe tal ruptura o disconformidad; para el profesor Toffanin, el humanismo cristiano es el perfeccionamiento del humanismo pagano.

El humanismo —nos dice— postula la vigencia primordial de la razón humana, sin que ello implique desconocer o amenguar la influencia paralela, por así decirlo, de la *gracia*. De suerte que las posiciones irracionalistas que pretenden disminuir o anular la influencia rectora de la razón serían una desviación del auténtico cristianismo. Estarían en ese caso muchas actitudes —hasta la actitud de Pascal—, los fideísmos y todas las posiciones que niegan el hecho de que la razón humana, dentro de sus posibilidades, desempeñe el papel que —sin suficiencia ni soberbia— le corresponde.

En el profesor Toffanin se conjugan el conocimiento profundo de lo que podríamos llamar la bibliografía de la cultura literaria, de la documentación antigua, medieval y moderna que la literatura le ofrece, y de su paralelo pensamiento filosófico. Así ha podido rastrear hasta en autores y documentos poco conocidos el hilo conductor del pensamiento humanista. Pero es sin duda

analizando la obra y la vida de autores como Virgilio, Petrarca, Dante, Manzoni, Pascoli y otros muchos, cómo nos va mostrando lo que es el humanismo antiguo y pagano y su continuación medieval y católica, inspirada en aquél, que sigue fielmente un Dante, por ejemplo, y del que se desvía un Manzoni, a pesar de que ambos sean católicos destacados. El humanismo cristiano de Dante se inspira en el humanismo pagano de Virgilio; la lectura del *Hortensio*, de Cicerón, lleva a San Agustín al catolicismo, sacándolo del maniqueísmo en que estaba sumido.

Platón, Aristóteles y otros filósofos menores, árabes y judíos, inspiran las dos posiciones más importantes del pensamiento filosófico católico. No existe, pues, tal ruptura entre ambos humanismos, entre ambas actitudes frente a la inteligibilidad humana, con medios humanos, puramente humanos. El humanismo pagano y el humanismo cristiano creen en la razón y le asignan un papel fundamental, si bien ni uno ni otro creen exclusivamente en ella. No son absolutistas. No son totalitarios y excluyentes.

La posición del profesor Toffanin no implica caer en el racionalismo, en el iluminismo, ni en el positivismo cientificista. La gracia inspiradora, la iluminación religiosa intuitiva y racional, como la revelación misma, tienen su propio campo de acción en el espíritu del hombre, de igual modo que lo tuvieron, con un contenido y forma distintos, muchas influencias que pesaron indudablemente en el humanismo pagano y cristiano. Por ello el profesor Toffanin hace también algunos reparos a las desviaciones un tanto racionalistas de ciertos filósofos tomistas.

Pocos intelectuales argentinos siguieron las penetrantes disertaciones del profesor Toffanin. Sin embargo, la comprensión del humanismo es capital, porque no sólo atañe al problema de la cultura sino al del ser del hombre mismo. Es un problema de interés social y metafísico.

Los intelectuales hispanoamericanos no parecen aún bastante dispuestos al diálogo, a la colaboración fraternal, sin suficiencia ni prejuicios. Este año próximo pasado se ha hecho un ensayo bastante feliz, no sólo en lo que respecta al profesor Toffanin, sino también con la venida del filósofo Sciacca y poco después con la del psicoanalista austríaco Frankl. En Europa occidental —no me refiero a España, desde luego— y en Norteamérica se propicia el diálogo entre intelectuales de distintas posiciones, inclusive en el terreno filosófico-religioso. No veo otro camino de salvación para nuestro mundo occidental en lo que éste posee de más valioso y perfectible. Ante maestros europeos como los nombrados, sería deseable que nuestros intelectuales —laicos y religiosos— abandonen su torre de marfil y no vean sólo enemigos en quienes estén en una posición distinta de la de ellos, ni crean tampoco que nada bueno o interesante pueden obtener si se familiarizaran con puntos de vista que les son ajenos. El sectarismo, con Dios o sin Dios, es igualmente perturbador e injusto.

MAURICIO PÉREZ CATÁN

PAPELES

Teoría de la novela realista

Una novela realista es el resultado de la voluntad de reproducir, lo más exactamente posible, las cosas que nos rodean. Su fórmula estética podría ser ésta: el mundo tal como es. Lo malo es que nadie sabe cómo es el mundo. Seamos modestos y cambiemos la fórmula así: el mundo tal como creemos que es. La voluntad de describir de manera que cualquier hijo de vecino reconozca lo descrito lleva a elegir perspectivas ordinarias desde las que se vean objetos también ordinarios. En otras palabras: el novelista con aspiraciones al realismo debe plantarse en medio de la vida cotidiana y observar con ojos normales desde la altura de un hombre del montón. Su gusto está en que lo tomen por un testigo prescindible. Nos hace creer que todos vemos lo que él y, por lo tanto, que cualquiera, con un poco de oficio, podría escribir así. Presume al revés, despersonalizándose. Y su única fuerza creadora consiste, al parecer, en la capacidad de duplicar (¿superfluamente?) la imagen del mundo. De aquí que, cada vez que se quiere definir la novela realista, se recurre a la misma metáfora: es un espejo liso en el que se refleja el paisaje natural, social, humano.

Muy bien. Pero ¡ojo! también podríamos usar la metáfora del espejo para probar la imposibilidad del realismo: todo espejo es deformante. Por mucho que disimule, el novelista está ahí, con toda su idiosincracia agazapada detrás de las palabras. Disimularse en una copia impersonal es ya un acto enérgico dentro de un programa estético generalmente beligerante. A esto queríamos llegar. La historia de la novela realista es una historia de polémicas.

La primera batalla que el realista tuvo que librar fué contra el prejuicio clásico de que todo estilo decoroso es idealizador y, en consecuencia, a la realidad común sólo debe permitirse que entre en la literatura por la puerta de servicio. Por la puerta de servicio, se entiende, del estilo cómico, grotesco, satírico. Vencer tal prejuicio costó un esfuerzo de siglos. Desde el siglo XVIII la realidad empieza a reclamar de los literatos un tratamiento respetuoso. En la primera mitad del siglo XIX los románticos lograron acoplar a la literatura, con toda dignidad, zonas de lo real que a un renacentista del siglo XVI o a un barroco del XVII hubieran parecido grotescas. Con los llamados "realistas", que vienen en la segunda mitad del siglo XIX, y sobre todo con los "naturalistas" de fines del siglo, el mayor esmero literario se pone al servicio de una representación solemne de las cosas reales. Ni que decir que, en lo que va del siglo XX, las concepciones más graves de la vida suelen darse en novelas realistas. Repárese en la extrema inversión estilística a que hemos llegado: el realismo, que en los comienzos de la historia literaria estaba canalizado en géneros cómicos, hoy es libre de andar con vestiduras trágicas.

Este ennoblecimiento artístico se ha logrado gracias a sucesivas conquistas. El realismo, como un imperio pugnaz, se anexiona cuantas tierras puede: cir-

cunstancias sociales, condiciones naturales, costumbres populares, luchas de clases, las brutalidades del hombre, las enfermedades, los pormenores sórdidos, los asuntos desagradables...

En el fondo, la belicosidad del realismo consiste en incorporar seriamente a la literatura una realidad que hasta entonces todos veíamos fuera de la literatura.

Aquí conviene detenerse un instante, echar un vistazo al camino andado y luego seguir.

Es inevitable que un novelista idealice la realidad que describe. Sin embargo, al leerlo, reconocemos en su novela la realidad que él percibió. Es decir, que toda novela tiene algo de realidad y algo de idealidad, y tan arbitrario es llamarla "realista" como "idealista". Pero adjudicamos el nombre de "realistas" a esas novelas que retratan, con bastante verosimilitud, una realidad extra-literaria. La realidad contenida en una de estas novelas debe ser tan reciente en las tradiciones literarias que nos sea más familiar como experiencia vivida que como experiencia libresca. Podríamos, pues, dar otra vuelta al tornillo y ajustar así la definición del realismo: es una manera de tomar posesión de objetos nuevos para la literatura. O sea, que la literatura parece realista sólo en ese primer momento en que, por acabar de embaularse temas, situaciones y materias nuevas, al leerla nos evoca vivamente la realidad exterior. Pero si la literatura sigue sobando las mismas cosas éstas perderán su fuerza evocadora y el lector pensará, no ya en la realidad, sino en las novelas que la captaron antes. En este caso la realidad es de segunda mano, tiene modelos clásicos; y la novela, por muchos trucos realistas que imite, es en el fondo literatura hecha con literatura. Realismo novelesco era aquel impresionante encontronazo con el fantasma de la realidad, en una madrugada, no este recuerdo literario de un fantasma que, en el mediodía, ya no asusta a nadie. Digámoslo así: una novela es realista con relación a la realidad que, en la época en que se escribió, era todavía ajena a la literatura. El concepto de realismo literario tiene una relatividad histórica; se refiere al choque de la realidad con la conciencia del novelista en el tiempo en que le tocó vivir. Y, claro, lo que era chocante en un año se hace inofensivo veinte años después. Entretanto, la realidad dispone sus agresiones en nuevas líneas de asalto. Nunca el novelista terminará su escandalosa polémica.

En nuestro intento de definir qué es una novela realista todavía nos queda sin resolver el problema teórico mayor: ¿cómo es, cuál es la realidad que nos importa ver allí reflejada? Porque todo es real. Reales son las telarañas de la imaginación. Real es el ensueño. Reales son las percepciones morbosas. Sin embargo, las gentes no llaman realistas a las novelas que se hacen cargo de esa íntima estofa. ¿Hemos de definir a la novela realista según las relaciones que guarde con un tipo de realidad a la que convencionalmente declaramos "objetiva"? Por ejemplo: ¿será la realidad social la que sirva como núcleo de todo realismo literario? Novela realista sería, en este caso, la que ensartara a los hombres en sus circunstancias. Aun en las novelas psicológicas el realis-

mo consistiría en analizar las almas tal como se articulan en una estructura objetiva.

Semejante delimitación del realismo literario sería tan insuficiente como la del realismo gnoseológico: si conocer es, como se dice, la correlación entre un sujeto y un objeto, el idealismo pondría el acento en la esfera del sujeto y el realismo en la del objeto. Los existencialistas saben bien que idealismo-realismo es una falsa dicotomía. Pero todavía no hay crítica existencialista de la novela. Por lo general, cuando se quiere clasificar las novelas realistas se atiende a la materia del conocimiento: novelas de la selva, de la montaña, de la costa, de la ciudad, del campo; novelas del trabajo en la mina, en el obraje, en el trapiche, en la oficina; novela del indio, del mestizo, del negro, del criollo, del gringo; novelas de la política, de la historia, de la etnografía, de la sociología; y así.

Todos estos temas —y muchos otros que sería fastidioso enumerar— están abstraídos de una realidad que siempre queda fuera de la literatura. Realidad que sólo parcialmente entra en la novela, y cuyos parciales ingresos son actos de energía y desafío de parte del novelista. Por eso, más incitante que mensurar los terrenos de la realidad ganados a la literatura, sería observar las técnicas de rescate de esa realidad. Todavía no se las ha estudiado sistemáticamente. Una nueva Estilística, no en la línea idealista de Crose-Vossler-Spitzer-Alonso, sino inspirada por el existencialismo, podría analizar la raíz de la creación literaria de la novela realista.

EL GATO DE CHESHIRE

—Y usted ¿qué es?
—¿Yo? Yo soy un precursor.
—¿Precursor de qué?
—¡Cómo voy a saberlo!

—Deberíamos imitar —decía Korzybski— la exactitud del lenguaje de los aparatos físicos: "100° F", "45 MPH" "3:25 p. m.", etc.

—No ganaríamos nada —replicó uno de sus estudiantes, lector de Tolstoy—. A veces uno no entiende ni un reloj. Recuerde *Ana Karenina.* Ana le dice a Vronsky que va a tener un hijo: "Cuando Vronsky miró su reloj, en el pórtico de los Karenin, estaba tan agitado y tan preocupado que vió las agujas y el cuadrante sin comprender qué hora era".

Una margarita para que la deshojen los existencialistas:

King. — Try what repentance can: what can it not?
Yet what can it when one can not repent?

(SHAKESPEARE, *Hamlet,* acto III, escena 3).

Para hacer caer de espaldas al mismo Berkeley:

Calisto. — Sempronio amigo: pues tanto sientes mi soledad, llama a Pármeno y quedará conmigo...

Pármeno. — Aquí estoy, señor.

Calisto. — Yo no, pues no te veía.

(FERNANDO DE ROJAS, *Comedia de Calisto y Melibea,* acto II).

Por mucho que cuentes los pétalos de una rosa no sentirás su fragancia si tu olfato no es tan bueno como tu aritmética.

Autor. — Como yo siempre digo: el hombre es la medida de todas las cosas.

Crítico. — ¿Como *usted* siempre dice? ¡Eso sí que es bueno! Oiga: lo que acaba de decir no es de usted. Lo dijo Protágoras.

Autor. — ¿Ve? ¿No le dije que eso es lo que siempre digo? Yo era Protágoras, hace dos mil quinientos años.

—Saco oro —contesta Virgilio cuando le preguntan qué hace con un rollo de Ennius en la mano— "de stercore Ennii".

Intencionado o no, ése es el mejor elogio que se ha hecho del pobre Ennius.

Luis XIV. — El Estado soy yo.

Flaubert. — Madame Bovary soy yo.

Ríete del usurpador.

La mediocridad es venial en lo necesario: la bondad, la eficacia, la sensatez.

Pero —como decía Jean de la Bruyère— es insoportable en los lujos: la poesía, la música, la pintura, la elocuencia.

Los escritores de gesto imperial viajan de incógnito y aparecen en otros países con diferentes seudónimos. Pope, por ejemplo, es el seudónimo inglés de Boileau.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Ann Arbor, Michigan.

NOTAS

Libros

NOVELA

RICCARDO BACCHELLI: *Una pasión conyugal* (Sur, Buenos Aires, 1954).

PARA desenvolver la tesis moral de que ningún principio vital puede anonadarse en sí mismo hasta el punto de olvidar la difícil finalidad espiritual que lo gobierna, Riccardo Bacchelli eligió un matrimonio y lo aisló en el placer carnal. La demostración buscó el camino de la menor resistencia: la pareja es rica y no tiene hijos, la mujer es fuertemente erótica y atacada por una enfermedad que deja intacta y exacerbada su condición sensual y que justifica por añadidura la esterilidad; el marido, falto de inquietudes, indolente, nacido, por temperamento, para caer en el dominio seductor de la concupiscencia femenina. Además, en la vida de Jorge y de Julia Residori hay un testigo que concurre a robustecer la tesis: Ágata Nichesola, una solterona, amiga apasionada de Julia y admiradora, en la pareja, de un matrimonio que sólo existe en la firmeza ingenua de su ideal y que clama en definitiva por el principio superior, altruísta, que lo sustenta. Por último, la discusión directa en el orden religioso y estrictamente humano que proponen el sacerdote y el médico. Un *Diario,* llevado por la protagonista principal, subraya un poco más, en el motor deliberadamente hedonista que inspira la vida conyugal de Julia Residori, el motivo de Bacchelli: ¿está todo permitido en los lindes de la unión carnal que supone el matrimonio?

Estimulados por un destino económico que favorece en ambos el abandono a una vida egoísta y atraídos por un entendimiento sexual que los convierte inmediatamente en amantes, Julia y Jorge Residori terminan por reducir su vida al tálamo. A partir del matrimonio, el mundo que los rodea, y dentro del cual han podido desempeñar por su rango social y por sus disposiciones de cultura un papel relevante, queda eliminado como tal y sólo subsiste como un medio que excita en ellos la repetición del placer. Vista desde la alcoba matrimonial, la consecuencia natural es obvia: los cónyuges han transformado su amor en vicio. Desde el mundo, el pecado de los Residori es más grave que el haberse recluído en el orbe cerrado, repetido, intrascendente, de la sola

carne; es precisamente, el haberlo dejado de lado. Su placer no se distingue del egoísmo fundamental que los alcanza como individuos y que, al desvalorizar todo lo que lo niega, fulmina, por lo mismo, la vida. Y así, el epílogo necesario de una pasión que no logra salir de sí misma y a la que ningún conflicto redime, es la consunción, la muerte. Es verdad que Julia sabe que va a morir y que Jorge le inmola, suicidándose, su propia vida. Pero ni aquel dolor ni este sacrificio cubren el pecado mayor de su peculiar aislamiento.

Parece inútil enfrentar el tema de esta novela con el principio religioso cristiano del matrimonio, que la novela de Bacchelli lleva una vez más al triunfo. El lector de *Casti Connubii* no necesitará volver al Evangelio y a San Pablo para recordar que la concupiscencia por la concupiscencia misma es, aun en los límites del sacramento, degradante y reprobable. Por este lado no hay discusión. Allí está el cura de Olmédolo para recordarlo. Pero la habilidad del novelista reside en humanizar el tema y revelarlo en el orden más profundo y sutil de la negación de lo otro y de los otros que implica la complacencia en el pecado y que, de un modo cotidiano, es visible en el encierro en que viven los Residori. Poco a poco, todo —los objetos, los recuerdos, la "villa" misma en que residen— es integrado al templo de una intimidad que en el fondo esconde una vergüenza. En la confesión, Julia se redime de esta vergüenza, que Bacchelli asocia a la original (pág. 176). Jorge, en cambio, la prefiere, hasta el punto de aceptarla como su último límite. Y si lo hace es porque, como dice don Fabricio, ha preferido la criatura al Creador (pág. 111).

La opinión del médico, que no es precisamente un católico, sigue de cerca el dictamen del cura y reconoce en la pasión conyugal que aniquila a los Residori el triunfo inmoral de la facilidad: "Si hubieran nacido hijos, si Jorge hubiera tenido que ganarse el pan, si al menos hubiese tenido ambiciones, en resumen: si este amor hubiese tenido que luchar, que trabajar por la vida, habría sido sano." (pág. 117). Ningún conflicto estorba esa suerte de encarnizamiento en el placer en que se empeña la pareja, ni siquiera el de la infidelidad —como ocurre con uno de los protagonistas laterales de la novela, Ambra Residori, donde el pecado se prestigia de arrepentimiento—, pero esa ausencia está demasiado ligada a la individual pobreza moral de ambos para que el "caso" de los Residori no exceda el plano conyugal para proyectarse en el campo general de la conducta. Terminada la novela de Bacchelli podemos preguntarnos si toda pasión, cualquiera sea su índole, incluso la de la inteligencia, no viola los límites de lo permitido cuando revierte sobre sí misma en la repetición y en el hábito y no se macera en la región más ardua de los fines y, en definitiva, del espíritu. Sin rozar el difícil postulado místico de considerar como vana toda otra preocupación que no conduzca a Dios, la novela de Bacchelli nos recuerda en la conducta de un matrimonio la norma general de una redención espiritual en todos los actos, y quizá sea éste, entre otros, su mérito mayor. "Los pecados capitales —dice el autor a través de Julia— son siete, pero entre uno y otro hay sesenta veces siete pecados." (pág. 164).

Esta novela es sobria, posee unidad y está trazada con rigor. En cambio,

la tesis es quizá demasiado visible en todo el libro, especialmente en ciertos diálogos, en los cuales el recurso de la discusión no alcanza a disimular el pretexto en que quedan (véanse las conversaciones de Ágata Nichesola con el cura y el médico de Olmédolo, págs. 111 a 114 y 116 a 121, donde la simplicidad de la solterona corre más bien por cuenta de Bacchelli). Empero, el libro, cuyos méritos moderan la fácil comparación d'annunzziana que provoca, es indiscutiblemente ejemplar. Aunque es probable que una complicidad amorosa como la que nos muestra esta novela sea menos común de lo que pueda creerse (y admitirse), su lectura se recomienda, aparte del valor literario, por la consecuencia ética que propone.

MARIO A. LANCELOTTI

MARCEL PROUST: *La vida de Jean Santeuil* (Rueda, Buenos Aires, 1954).

"¿Puedo llamar novela a ese libro? —dice Proust—. Quizás sea menos y mucho más, la misma esencia de mi vida recogida, sin incorporarle nada, en esas horas de desgarramiento en que transcurre. Ese libro nunca fué compuesto; fué cosechado."

Jean Santeuil es la materia prima que, recreada y sublimada, sirvió para la elaboración de la gran obra de Marcel Proust, los dieciséis volúmenes de *En busca del tiempo perdido*. Se sabe que Proust no tenía el propósito de publicar estas notas casi puramente autobiográficas y que hasta creía haberlas destruído. Terminó de apuntarlas en 1904, y en 1906 escribía a un amigo: "Todo lo que hice hasta ahora no es verdadero trabajo, es sólo documentación y traducción".

Veinte años después de su muerte, el manuscrito, encontrado en una vieja caja de sombreros, fué reconstituído, clasificado y publicado por Bernard de Fallois, que preparaba una tesis sobre Proust y a quien su sobrina, Madame Gérard Mante, había abierto los archivos del gran escritor.

Así pues nos es dado entrever parte del misterioso proceso de maduración, destilación y poetización a que fueron sometidos los recuerdos autobiográficos de Proust. Desde luego, ya en *La Vida de Jean Santeuil* han pasado por una primera etapa de recreación y en las densas páginas de la novela encontramos la agudez, la inteligencia, la gracia y el lirismo que podíamos esperar de su autor. También a veces suena la angustia, la terrible angustia con que Proust enfrentaba los grandes problemas de la vida, sin encontrar respuesta a su desesperada interrogación.

Proust era joven cuando escribía lo que ahora nos llega como *La vida de Jean Santeuil;* la enfermedad y la soledad aún no lo habían entregado por completo al trabajo; sus padres vivían y podía hablar de ellos sin dolor ni remordimiento; a veces, con una tierna ironía. En cambio, existían temas a los que sólo podía aludir con extrema discreción, para no escandalizar y apenarlos.

Ya en el primer libro de Proust, *Les Plaisirs et les Jours,* André Gide ha-

bía encontrado mucho de lo que luego admiramos en *En busca del tiempo perdido*: ansiosa espera por el niño del beso nocturno de la madre, poder evocador de los nombres de lugares, tormento de los celos, persuasión de los paisajes. En *La vida de Jean Santeuil,* Proust se vuelve más serio, menos esteta; estos mismos temas y otros más reciben un nuevo desarrollo. Asoman las lilas, los espinos blancos, los manzanos en flor, el nostálgico llamado de las campiñas. Aparecen los primeros análisis de la memoria espontánea, del snobismo, las reflexiones angustiadas sobre la separación, la vejez, la muerte. Suena por primera vez "la pequeña frase" musical (aquí es de Saint-Saëns), se afirma la unidad sustancial de los hombres a través del espacio y del tiempo. El sueño de Madame Santeuil prefigura el de Albertine, y Jean siente, al mirarla dormir, lo que luego sentirá Marcel al contemplar a su amada. El tema de las "intermitencias del corazón" también aparece más de una vez. Precisamente en aquellos momentos en que el protagonista ya no cree más en su amor y se figura que se debe únicamente a la imaginación, un encuentro, un incidente sin importancia, una palabra le hacen llorar, desmayarse, le prueban que ese amor no era un espejismo, que nunca lo había abandonado. Quiere besar en las mejillas de su madre "los restos de su juventud, de su dicha, detener con sus besos durante horas los instantes que pasan, el tiempo que se derrama, la belleza que se marchita, las esperanzas que huyen..."

Ciertos lugares y personajes de *La vida de Jean Santeuil* también prefiguran a los de *En busca del tiempo perdido*. Doncières aquí se llama Provins, Combray, Etreuilles, los Guermantes, Réveillon, la Marquesa de Valtogne se volverá Madame de Villeparisis, M. de Villebonne anuncia a M. de Norpois, Marie Kossichef a Gilberte; Françoise se desdobla en Odette y Albertine. Varios asuntos y personajes políticos —el asunto Dreyfus, un escándalo de fraude administrativo, el General de Boisdeffre, el Coronel Picquart— son descritos con fuerza e ironía y con más "realismo" que en la obra posterior.

El mismo Jean se parece al "narrador" de *Swann,* pero en este último se ha corregido lo que Jean tenía de demasiado ingenuo, se ha refinado y suavizado lo que tenía de egoísta, de vanidoso, de brutal. A Jean lo vemos más bien desde afuera, los acontecimientos de su vida son aquellos mismos que ha vivido Proust, apenas traspuestos. El sujeto y el objeto todavía no han sido fusionados; también las abundantes comparaciones conservan sus dos términos separados, sin fundirlos en una metáfora, en un símbolo. Pero ya en la tercera parte de *La vida de Jean Santeuil,* el método discursivo cede a la transfiguración creadora, el observador desaparece y empieza a obrar el poeta.

VERA MAKAROW

ENSAYOS

PAUL VALÉRY: *Miradas al mundo actual* y *La idea fija* (Losada, Buenos Aires, 1954).

No obstante su rigor arquitectónico y su fuerte apetencia de unidad, Valéry considera los más diversos asuntos en estos libros, cuya sustancia discontinua, según lo declara con voluntad escrupulosa en numerosos lugares de los mismos, fué plasmada *sur commande,* vale decir, asumió forma bajo la presión de circunstancias del todo externas. Estímulos también dispares y fortuitos —así cabe suponerlo— dieron origen a la serie *Varieté,* título que corresponde con notable justeza a su plural contenido. Por lo demás, nuestro autor sabe que la movilidad es el estado natural del espíritu; el trabajo coherente y la empresa unitiva reclaman artificio, desechan los accidentes mentales que pueden perturbarlos, exigen el apoyo constante de la voluntad. El espíritu es transición; la "idea fija" lo sitúa fuera del tiempo y lo somete a una suerte de unidad terrible.

Un pesimismo animoso y descubridor recorre las páginas de *Miradas al mundo actual,* libro en que Valéry considera los problemas que afectan a Europa, la mengua progresiva de la libertad, la idea de dictadura, los rasgos perdurables de Francia, los hechos políticos de que fueron síntoma y aviso la primera guerra chino-japonesa y la ulterior apropiación de la isla de Cuba por las armas de los Estados Unidos, la gravitación de París como capital del espíritu francés, las funciones inherentes al Centro Universitario Mediterráneo, etc.

En su breve digresión sobre la Historia, con ironía manifiesta y noble claridad expositiva, denuncia las falacias que se vinculan al objeto inasible de esa disciplina. Nadie ignora que el hecho histórico es inverificable; en consecuencia, tiende a promover una multiplicidad de puntos de vista. Afirma Valéry: "Nada, en sus efectos instantáneos sobre el lector, me permite distinguir, con respecto a la autenticidad, entre las pinturas de Tácito, Michelet, Shakespeare, Saint-Simon o Balzac. Podemos a voluntad considerarlos a todos como *inventores* o bien a todos como informadores". Desea ver aplicados, y lo desea con una fuerza patética pero levemente vana, los métodos de las ciencias físicas a los procesos históricos y políticos. No es fácil someter a instrumentos precisos las nociones variables, las fantasías hereditarias, los testimonios recogidos por cronistas remotos. El hombre de ciencia puede aislar determinados fenómenos; otras son las posibilidades del historiador, cuya materia es el tiempo ya coagulado.

Sustenta el escéptico: "La Historia justifica lo que quiere. No enseña rigurosamente nada, porque contiene todo y da ejemplo de todo". Puesto que se aplica a seguir los pasos de la humanidad, no de sus fracciones virtuosas o edificantes, parece natural que contenga todo y proponga ejemplos antagónicos.

Antes de extraer consecuencias, quizá convenga definir qué se entiende por Historia. Valéry arguye que el descubrimiento de la electricidad y la conquista de la tierra por sus aplicaciones tiene tanta importancia como las campañas de Bonaparte. Por mucho que admitamos esta amplificación energética de la Historia, es indudable que los episodios remotos impiden la notación cualitativa, el sutil rastreo de intenciones y de influjos. Ficticio o real, impera el *hecho*. Toda opinión, todo impulso que se concreta, todo cuanto puede resolverse en acto, supone el corte de un proceso especulativo, el rechazo de un debate sin término. La Historia Universal, en tanto que dinámica exterior del espíritu, es una vasta suma de simplificaciones.

Valéry advierte una tendencia mimética o reiterativa a lo largo del curso histórico. César quiere ser un nuevo Alejandro; Napoleón busca el nivel de César. Quizá un recuerdo colectivo —el recuerdo de Carlos I— llevó al patíbulo a su real colega Luis XVI. Ello no obstante, la trama de los grandes acontecimientos parece más compleja y, por otra parte, los hombres que mueven el destino de las naciones se cumplen en función de la comunidad, de la cual reciben, por vías inextricables, el impulso creador o destructor. Según Valéry, el pasado viene a decidir, con su arrastre de mitos y de ficciones, los conflictos que surgen con el móvil presente. Si nuestro ejemplo no lo subvierte, el siglo XV dirimió los pleitos armados del presente siglo; su energía pretérita supo adecuarse a las ametralladoras que removieron el Marne y a los carros blindados que en 1944 rodaron sobre las praderas normandas. Valéry no se apoya en la doctrina idealista: se limita a censurar, a veces con dura tristeza, las demasías que se consuman bajo el influjo de candorosos mitos y de ilusorias tradiciones. He aquí nuestra mínima restricción: la Historia genera novelas, pero la novela histórica no abate ministerios ni promueve batallas.

El intemporal Valéry supo escrutar el espíritu de nuestro tiempo; asimismo, formuló profecías que parecen cumplirse. La desconfianza que le inspira la Historia se articula de este modo: "Engendra sueños, embriaga a los pueblos, suscita en ellos falsos recuerdos, exagera sus reflejos, mantiene sus viejas llagas, los atormenta en el reposo, los conduce al delirio de grandezas o al de persecuciones, y vuelve a las naciones amargas, soberbias, insoportables y vanas".

Se diría que Lao-Tsé lo aconseja cuando distingue al hombre eminente de aquel que, situado en lugar de privilegio, se rebaja a pensar principalmente en sí mismo. También se muestra seducido por los principios éticos de Kant allí donde afirma que todo émulo de César fomenta los automatismos colectivos y se convierte en cabeza única, siéndole dado combinar el desprecio a la multitud maleable con el culto de la forma histórica nacional de la que esa multitud es la materia momentánea.

Con admirable constancia, Valéry enuncia observaciones, sentencias y condensadas tesis que siempre nos hacen esperar el pertinente respaldo demostrativo; esta rigurosa privación puede atribuirse, con análogas probabilidades de acierto, a gratitud animosa o a laudable recato.

Justo es agregar que algunos asertos de Valéry pueden prescindir de todo

aparato argumental. Aquí un sutil vaticinio que los hechos de nuestra edad corroboran: "... tiende a desvanecerse rápidamente la desigualdad artificial de fuerzas en que se fundaba desde hace tres siglos el equilibrio europeo. Y tiende a reaparecer la desigualdad fundada en caracteres estadísticos en bruto".

Merece destacarse, tanto por su rigor expositivo como por las sugestiones que origina, el breve ensayo titulado *La Libertad del Espíritu* [1]. Estudia en él las energías declinantes de la moderna cultura europea, cuyos males —nos dice— derivan de la agitación y la zozobra de quienes hasta ayer la sustentaron con su fervor atento y con su aprecio natural. Una vez más, el lector viene a centrar su interés especulativo. Entiende que no se construye nada estable porque nada se hace para que sea estable. Y subraya las consecuencias negativas de aquellas lecturas que despiertan un placer inmediato y violento. La diversidad, la abundancia, los efectos de choque son las materias de su sombrío desvelo analítico. Lo asiste un pesimismo que, en nuestra opinión, no puede ser contestado. Ya se hace necesario considerar la gravitación del *número,* de los hechos de naturaleza cuantitativa en los procesos culturales. Las corrientes literarias de nuestra época tienden a nivelar esfuerzos y a extender el área de las posibilidades. Cabe suponer que las apetencias receptivas del público tienen un límite. En cierto modo, la presión de lo numeroso y lo diverso impide apreciar, siquiera provisionalmente, el grado de gozo que genera un libro, turba con sucesivas mudanzas el juicio estético del lector y reduce o apaga los valores de aquellas páginas que necesariamente son parte de un organismo siempre creciente, es decir, inconmensurable. Esa diversidad no es nueva, por supuesto, pero su ritmo actual no tiene antecedentes. Nada más frágil, nada más precario que el deleite originado de convenciones y artificios inestables. Todo presente desbordante y excesivo es también pasado, muerte secreta.

La importancia de un escritor no puede medirse por el placer inmediato o deslumbrante que irradia su obra. En nuestro siglo, por ejemplo, los autores que, excavando en zonas incógnitas, sumaron nuevas realidades al dominio literario —Proust, Joyce, Kafka, Faulkner— son monótonos, opacos y de penosa lectura. (Para muchos críticos, el defecto capital del *Ulises* es su ilegibilidad.) El hecho de que no se agoten en deleite inmediato acaso sea condición de su permanencia. En cambio, abundan los notables y hasta los excelentes escritores cuya maestría, apoyada en nobles virtudes secundarias, se resuelve en vivo agrado, en placer irrefutable, en goce directo. El gusto público los necesita pero no los retiene: se dirían destinados antes a los individuos que a la humanidad.

Digresiones aparte, cabe afirmar que Valéry comporta o representa una insólita negación de su propia tesis: su fama, hija de la paciente artesanía y de la sagacidad organizadora, ha venido creciendo en nuestros años sombríos.

1 *Miradas al mundo actual.*

Lo sabemos emblema de las más constantes virtudes literarias de Francia y, sin embargo, es notorio que sus antecedentes y sus estímulos se llaman Leonardo, Goethe, Poe. Ambos extremos, antagónicos sólo a primera vista, permiten concluir que todo organismo nacional bien definido y denso de tradiciones puede acceder a lo universal sin disgregarse; más libre cuanto más grávido de historia, su perdurable cohesión excluye esa hurañía defensiva que es propia de las comunidades informes o recientes.

En *La Idea Fija,* Valéry recurre al diálogo —convención de antigua estirpe que nuestro siglo ha olvidado— para justificar la soltura divagatoria que discurre por sus páginas. Por lo demás, su presunta altivez, siempre generosa de escrúpulos, se adelanta a toda objeción y nos enrostra que este libro es hijo de la prisa. No sabemos si padece arrogancia o modestia; sabemos que *La Idea Fija* es obra donde abundan los juicios agudos y las venturosas indagaciones. Esencialmente, el tiempo psicológico es la atractiva materia de este libro coloquial. Para preguntarse dónde fulgura con más fuerza la vida, Valéry nos lleva de la presencia extrema del instante a la presencia extrema de lo *posible.* Niega su aprobación a las teorías que explican la vida consciente en función de los oscuros estados oníricos: observa que sólo al salir del sueño "recordamos" las fantasías que se formaron en nosotros sin nosotros. Dicho planteo le lleva a suponer que el sueño es una elaboración del despertar, una falsa memoria. Por nuestra parte, creemos que la diferencia es mínima o nula, ya que en ese momento incoercible la tiniebla mental no se distingue aún de la vigilia.

Muchos de sus aforismos y apotegmas aparecen como potenciados por cierta fertilidad precursora. Así, por ejemplo, cuando escribe que la conciencia es proyecto, tensión hacia el futuro: "Un hombre en estado no solicitado, está vacío". Asimismo, por modo prevenido y con intención analítica, trata de cosas idiomáticas. Otro momento del diálogo repite o exhuma la querella de nominalistas y realistas, siendo dable inferir que el autor apoya a los primeros. Su famosa definición del mito (*llamo mito a todo lo que se funda en la palabra*) renueva y afianza la gloria de los filósofos medievales que llevaron sus argumentos escépticos a la magna disputa. *La Idea Fija* retoma esta preocupación verbal de Valéry, cuyas experiencias poéticas le enseñaron a desconfiar de todas las palabras. Con estadística firmeza, nos dice que de seis vocablos, tres merecen denominarse *monstruos;* también los llama *loros,* tal vez por la vacuidad sonora que percibe en aquéllos.

La riqueza conceptual y la transparencia estilística de Valéry justifican con holgura a los críticos que lo proclaman el prosista francés más eminente de nuestra edad. Estas páginas, a la vez densas y flúidas, trasuntan una suerte de ardor glacial y de fuerza incorpórea, atributos que dimanan de la intensidad con que su autor se aplica al manejo de materias sutiles y de livianas abstracciones.

Un hedonismo cauto, un placer intelectual que se confunde con el sacrificio lúcido, una suerte de felicidad armada mueve el espíritu dadivoso de Valéry.

A presencia de sus ensayos, el lector obtiene un deleite equivalente al que les dió nacimiento. Con esmero venturoso, José Bianco trasladó a nuestro idioma ambas obras. Su noble, su abstruso trabajo se pliega fielmente a la naturaleza y a la forma de los textos originales.

CARLOS MASTRONARDI

ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *Estudios sobre escritores de América* (Raigal, Buenos Aires, 1954).

HE aquí un libro de interés más unido, menos disperso de lo que podrían sugerir su título o su índice. Sin duda, los autores estudiados van desde Las Casas hasta Henríquez Ureña, desde el siglo XVI hasta el XX; el núcleo del volumen lo constituyen sin embargo los escritos sobre literatura del ochocientos.

Antes de ellos encontraremos los consagrados a Las Casas, Cortés y Bernal Díaz. Escritos rápidos y briosos, como siempre los supo hacer tan bien Anderson. Y sagaces, y ricos en matices, mucho más de lo que supondría quien recorriese rápidamente estas páginas. He aquí, por ejemplo, a Las Casas en un "episodio quijotesco" recogido por Oviedo. Sin duda, ahora sabemos —porque Marcel Bataillon se ha encargado de enseñárnoslo— que el episodio es, en efecto, demasiado quijotesco, demasiado arreglado y compuesto, más propio del Las Casas que veía Oviedo que auténticamente perteneciente a la biografía del desconcertante protector de los indios. Pero cuánta justeza en las observaciones sobre la caridad que en Las Casas se trueca en justicia, y por ello mismo "se universaliza en un plano espiritual superior" pero a la vez pierde algo de su concreto perfil. O, en cuanto a Cortés, con cuánta exactitud se fijan los límites de su comprensión ante el espectáculo de una civilización distinta hasta sus raíces de aquella en la cual el conquistador se siente incluído. He aquí, una vez más, el Anderson de los perfiles vertiginosos y precisos, asombrosamente exactos.

Volvamos la página. Hallaremos una *Discusión sobre la novela en América*: nombres y fechas, y un deseo de organizar un horizonte histórico que es nuevo en Anderson, quien parece un poco de vuelta de su tenaz nominalismo. ¿De veras de vuelta? En el estudio siguiente se apresurará a negar relevancia a la novela histórica como género; lo que importa es, como siempre, "las novelas individuales". Pero lo que sigue a esta declaración que no deja sitio para ambigüedades no es un juicio de novelas individuales, es un intento muy logrado de clasificar las novelas históricas hispanoamericanas según el período de historia al que piden su tema. No denunciemos innecesariamente la apostasía: en todo caso esa apostasía se ha tornado necesaria por la índole misma de la literatura que estudia Anderson. Ante todo, una literatura mal conocida: el estudioso no puede utilizar puntos de referencia ya fijados y admitidos, tiene que establecerlos él mismo, laboriosamente. Pero algo de lo que hay de nebuloso en la historia literaria hispanoamericana no ha de desaparecer cuando

sea vista más de cerca: sabemos ya de qué modo corrientes y gustos y tradiciones que los manuales de cualquier literatura europea presentan en orden riguroso aquí se entrecruzan y se sobreponen y se enmarañan. Claro, es siempre posible ignorar todo eso. Pero también es peligroso: véase, aquí mismo, cómo para comprender a Isaac ha sido preciso colocarlo a la luz de una ambigua y tardía alborada romántica. Así la primera y más engorrosa tarea consistirá en ubicar al escritor; tarea indispensable, tarea no tan desabrida como acaso pudiera suponerse.

Del todo consagrado a esa faena está el sustancial estudio sobre *La prosa poética de José Martí. A propósito de "Amistad funesta"*. No porque el autor conozca admirablemente el mundo de ideas e inclinaciones que fué el de Martí, no porque haya centrado su tema en una deliciosa novelita injustamente olvidada puede decirse que su tema sea Martí o *Amistad funesta*. A través de ellos lo que se busca es caracterizar un momento en la historia de la prosa hispanoamericana, que es también un momento en la historia del gusto, y —más allá— en la historia espiritual. Para ubicar a esta obrita no teme Anderson recurrir a puntos de referencia muy altos y muy lejanos: romanticismo, esteticismo, modernismo... Y tiene razón. Un momento en el tránsito del romanticismo al modernismo es *Amistad funesta*. Que sea también un momento en la obra de Martí es cosa condenada a quedar aquí en segundo plano. Y muy curiosamente es éste el escrito de los aquí reunidos en que Anderson recurre más abundantemente a análisis estilísticos. Dentro de los límites que su propósito le fija, desde luego: no análisis de secciones de prosa en que se revele en toda su complejidad, y también en todas sus ambigüedades, la personalísima actitud expresiva de Martí. En cambio de eso, ejemplos ya sabiamente ordenados; todos los hilos que convergían en un estilo —y en un espíritu que a través de él se transparentaba— han sido separados para nosotros por unos dedos muy diestros. ¿Debemos agradecerlo o, al contrario, lamentarlo? No sé, en todo caso vale la pena anotarlo, porque es ésta una actitud que no se halla tan sólo en Anderson: para buena parte de los estudiosos de literatura hispanoamericana la estilística no es como la forma infinitamente matizada, refractada en los detalles ínfimos y más reveladores, de lograr un juicio estético. Es utilizada como auxilio para una investigación que se propone ante todo erigir la sólida arquitectura de un proceso histórico. Signo de la relativa madurez de una cultura: sabe emplear una disciplina para sus propios fines, que no son los de quienes primero la elaboraron.

Mayor deseo de dar una imagen autónoma del personaje estudiado hay en los escritos sobre Sarmiento, sobre Isaacs, sobre Darío. *El historicismo de Sarmiento* es visto muy concretamente, como una corriente espiritual en la que sin duda Sarmiento se forma, pero que él elabora y hace radicalmente suya: al fin ese historicismo se identifica con las más secretas seguridades de Sarmiento sobre su propia misión en este rincón del mundo. Todo esto nos lo va mostrando Anderson en páginas tersas, llenas de escondida sutileza. La misma que pone en el estudio sobre Darío. Aquí se suma Anderson —y con cuánta

fortuna— a los esfuerzos por hallar un hombre y un poeta tras del prodigioso renovador de temas y ritmos que en Darío vieron ante todo sus contemporáneos. El cuadro acaso excesivamente esquemático que Salinas propuso ya hace años es aquí reemplazado por una imagen más matizada, que sigue puntualmente la lucha que en el alma y la poesía de Darío libraron tendencias y aspiraciones opuestas y nunca vencidas del todo. He aquí un Anderson menos vertiginoso que el de antes, capaz de las necesarias paciencias, pero no por eso menos denso, menos rico y sugestivo. Si hubiera que elegir, acaso se quedaría uno con éste. Pero por fortuna no hay que elegir.

TULIO HALPERIN DONGHI

POESÍA

JORGE VOCOS LESCANO: *El alma hasta la superficie* (Adonais, Madrid, 1954).

TREINTA y tres sonetos integran este nuevo libro de Jorge Vocos Lescano. Creo haber expresado en varias oportunidades mi opinión acerca de lo que podría llamarse el fanatismo del soneto, no obstante inclinarme ante la perfección y la belleza de algunos sonetos de Quevedo o de Enrique Banchs, o de Roberto Ledesma, o ante algunos de Jorge Vocos Lescano. Porque cuando en el soneto no se unen esas dos divinidades —belleza y forma— suele aquél convertirse en un mandarín ambiguo, aunque exigente. En *El alma hasta la superficie* logra este joven poeta sus mejores momentos, ya que en él, esa forma poética no es (digamos parafraseando a otro poeta argentino) una costumbre sino una pasión. Y no puede ser sino pasión cualesquiera de las formas que adopte un poeta, cuando se expide con la sinceridad y la cristalinidad con que lo hace Vocos Lescano en su soneto inicial, dedicado precisamente a la poesía:

Eres, por lo escondida y transparente
que estás en cada ser y en cada cosa,
como la fuente, sí, como la fuente
que aunque escondida fluye y es hermosa.

Este primer cuarteto anticipa un logro que, en efecto, se da con plenitud, pues en el segundo, se hace más densa su esencia, con un nuevo símbolo —la rosa— tan fluyente en su misterio como el de la fuente:

Pero también estás tan evidente
que la evidencia te hace misteriosa.
Y eres densa y te muestras como ausente
como la rosa, sí, como la rosa.

Es visible ya la gracia del conjunto. Sabemos por experiencia de mil lecturas, que el soneto suele desvanecerse lamentablemente en los tercetos, que son como una trampa tendida por las sempiternas Musas a quien insiste en tan ajustada práctica lírica. Pero en este bello soneto de Vocos Lescano ocurre lo contrario, es decir, se sintetiza en él, al ejemplo de las más ilustres muestras del género, el esfuerzo poético. Veamos:

Como una y otra simultáneamente,
para guardar tu esencia milagrosa
te vuelves una, siempre diferente.

Y cuando el alma llega codiciosa
te das en rosa si te busco en fuente,
te das en fuente si te busco en rosa.

De intento he transcripto desmembrado este soneto. Si resiste a esta vivisección, es porque cada uno de sus miembros responde a un cuerpo total. No estamos, pues, ante el soneto androide, el soneto Frankenstein, que algunos elaboran con elementos muertos, logrando un todo de agotador ritmo automático. Estos sonetos de Vocos Lescano vencen, en la mayoría de los casos, a la forma, y su celda no los ahoga. Bastaría, como prueba de lo dicho, la lectura atenta de "Y va por los cabellos", "De la fuente y del río" y "Norma Hubscher".

Particularmente, he sentido la belleza del soneto que Vocos Lescano dedica a Mario Albano, joven poeta argentino muerto tan pronto, cuando se nos aparecía con bellos ejemplos. "Mientras soñaba / debió cesar, se fué. Fué como el viento", dice tiernamente del joven poeta desaparecido. Porque en poesía, los sentimientos también tienen sus prerrogativas; la cuestión está en decirlo por boca de la poesía.

En el soneto titulado "Norma Hubscher", nos encontramos con esta bella nostalgia, de un romanticismo sereno y, por lo tanto, perenne:

Desde aquí no se ven, pero en las finas
tardes del Sur el cielo se ha poblado.
Desde aquí no se ven, pero han llegado
de nuevo muchas, muchas golondrinas.

Fácilmente se advierte en Vocos Lescano, que el soneto no es sólo la forma, sin dejar de ser la forma, en la cual él mueve sus diseños líricos espirituales, con absoluta veracidad. La esencia, en este caso, reclama un continente, pero su contenido sigue iluminando el vaso.

La publicación anterior de *Tres lamentaciones* nos presentaba a Vocos Lescano en una búsqueda que, es preciso decirlo, no fué muy feliz, acaso por una laboriosa huída de esa forma que le es precisa y a la cual parece sujetarse con

pasión y con seguridad. Espíritu romántico de depurada sobriedad, Vocos Lescano parece dudar a veces, hasta cuando realiza sus poemas en la línea que le es propia: dudar, en este caso, no es más que perfeccionarse. De ahí que en este libro de sonetos lo encontremos más seriamente lírico que en *Sonetos anteriores,* su primera obra.

El alma hasta la superficie ocupó un lugar especial en el concurso realizado por las ediciones Adonais, de Madrid, durante el año 1953, y aparece ahora en un elegante volumen distribuído por Ediciones Rialp, S. A.

Me place terminar esta reseña con esos versos, tan significativos, con que Vocos Lescano nos dice que la palabra puede ser un milagro porque el silencio es un dios exigente:

Bellas son las palabras que convoca
para el decir, la voz que está diciendo
Pero el silencio que las va siguiendo
es más hermoso aún, por lo que evoca.

La misma diafanidad de estos sonetos, hace que el libro sea, en forma aparencial, un libro breve, logrando —lo que no es poco— que treinta y tres sonetos no nos parezcan muchos.

VICENTE BARBIERI

ROY BARTHOLOMEW: *Cien poesías rioplatenses 1800-1950. Antología* (Raigal, Buenos Aires, 1954).

MUCHOS más riesgos entraña la publicación de versos ajenos que la de los propios, pues con estos últimos uno sólo da idea de sus limitaciones en la creación, mientras que con los primeros compromete las posibilidades más amplias del espíritu comprensivo. No ser capaz de escribir un verso como Goethe es menos grave que encontrarse con el verso de Goethe y postergarlo en nuestra preferencia ante el de un rimador mediocre. Una falla en la autocrítica es además humanamente comprensible, mientras que una deficiencia en el rigor crítico puede invalidar la más paciente labor antológica.

Todo esto termina por saberlo cada autor de colecciones poéticas al recibir juicios tan insatisfechos como insatisfactorios para él. A cada lector se le ocurre pensar qué hubiera hecho él de encontrarse en su lugar, y es sabido que toda persona sensible a la poesía tiene en su interior formada una nebulosa antología de preferencias y, paralelamente opuesta a ella, un Índex de irreconciliables oposiciones.

Confieso que, en mi caso particular, toparme en esta Antología con "El nido de cóndores" de Andrade o con "El albatros" de Ricardo Rojas, por ejemplo, me resultó una emoción demasiado fuerte y nada placentera. Puesto en ese declive de increíble tolerancia, ¿por qué no incluir el "Caballito criollo" de

Belisario Roldán? Debo confesar que en estos florilegios soporto mejor una ausencia, por lamentabilísima que sea, que una intolerable presencia contaminadora del resto. Con lo dicho alcanza para que el lector comprenda que esta *Antología* del señor Roy Bartholomew no coincide con mi antología mental de la poesía rioplatense, menos sumisa a las exigencias históricas y más atenta a las calidades.

Me parece, eso sí, excelente la idea de haber concebido una *Antología rioplatense,* puesto que existe una unidad cultural y por lo tanto expresiva en esta zona por encima de los límites impuestos por la geografía política, ineficaces para constreñir la vivacidad del idioma y las necesidades íntimas de la intuición lírica a él ligada. Hasta donde sea aceptable un enfoque parcial de lo poético, cuanto menos coincida con imposiciones ajenas a su naturaleza, más iremos ganando.

También debe anotarse entre los valores de este trabajo el introducir por primera vez entre los de su especie el nombre de Macedonio Fernández, increíblemente postergado en antologías anteriores, aunque me hubiese gustado gozar del comentario rezumante de socarronería metafísica con que el interesado hubiera recibido el acontecimiento.

La inclusión de los poemas de Guillermo Enrique Hudson plantearía una serie de problemas que el antólogo ha preferido soslayar acogiéndolos en un apéndice supernumerario.

La extraordinaria personalidad de Guillermo Enrique Hudson suscita un problema de extraterritorialidad sin solución posible. El polaco Conrad puede, y debe, ser considerado exclusivamente como escritor inglés, no sólo porque escribió en ese idioma, sino ante todo por su temática, tan característica de la literatura inglesa. Pero Hudson se vale del inglés para sus añoranzas pampeanas o patagónicas. Su *Far Away and Long Ago* expresa en inglés una lejanía espacial que para nosotros es proximidad, nos avecina alejándonos, como sucede con los habitantes de toda nostalgia. Hudson es y no es un escritor rioplatense. Lo es, de modo poderoso, no por el simple hecho de haber nacido en los pagos de Quilmes sino ante todo por haber utilizado su ambiente como tema de sus mejores páginas. Pero no lo es por las no menos decisivas circunstancias de no haber escrito una sola línea literaria en castellano, y por haberse considerado siempre a sí mismo como lo que realmente fué: un escritor inglés. No olvidemos que su exilio fué tan definitivo como voluntario, puesto que expresó sus deseos de que sus restos permanecieran en Inglaterra. En sus poemas la influencia rioplatense es mucho más discutible, con excepción de las nostálgicas evocaciones de su hermosísimo "Gorrión de Londres" que tuve la osadía de ayudar a verter al castellano tal como figura en esta antología, aunque sin ciertas mejoras introducidas en ella en forma de erratas, entre otras un increíble "hacercas" y la intolerable inclusión de la partícula "in" generosamente tolerada por el corrector de pruebas y que donde el autor dice "A thing offensive", me atribuye la traducción de todo lo contrario: "una cosa *in*ofensiva".

De modo idéntico aumenta lo conjeturable en el "Poema conjetural" de Borges, pues a su protagonista, Francisco Narciso de Laprida donde dice "Yo

que anhelé ser otro" le fuerzan a confesar: "Yo *no* anhelé ser otro" que es muy aproximadamente todo lo contrario. Es inadmisible que en un libro de aparente primor tipográfico en su presentación puedan comprobarse errores de esta naturaleza que configuran un verdadero delito de alta traición poética. Aparte de las discutibles preferencias del autor se advierte un desequilibrio en el espacio acordado a cada obra, pues reproduce íntegramente el "Fausto" de Estanislao del Campo y el "Santos Vega" de Rafael Obligado, poemas ambos de muy secundaria importancia frente al "Martín Fierro" de Hernández de quien sólo da un fragmento, aunque, eso sí, muy bien elegido: el de la payada con el Negro. Si se consideró aceptable criterio el de publicar un fragmento del poema fundamental de nuestra literatura, ¿por qué no se aplicó a otros cuya integridad era mucho más prescindible?

La limitación más lamentable de esta *Antología* reside a mi ver en que habiéndose fijado como hito final el año 1950 termine citando como últimos poetas argentinos a Silvina Ocampo y a Vicente Barbieri y a los uruguayos Juana de Ibarbouru (créase o no) y Sara de Ibáñez. La juventud del autor de esta *Antología,* de apenas veintiún años al firmar su prólogo, que como se sabe es siempre lo último que se escribe de un libro, hace más inexcusable la omisión de numerosos poetas, ya menos jóvenes que él para ese entonces y que en ambas márgenes del río tenían méritos sobrados para figurar en una *Antología,* incluso de mayores exigencias que la aquí comentada.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

TEATRO, BIOGRAFÍA

HEINRICH VON KLEIST: *El príncipe de Homburgo* (Losange, Buenos Aires, 1954).

LAS ediciones Losange, de esta capital, vienen ofreciendo, en una simpática serie de pequeños volúmenes, las muestras más originales del teatro universal. La selección se ha hecho, de acuerdo a los tomos que tenemos a la vista, con criterio moderno, en el que predomina, por encima de escuelas y estilos, el interés vitalizador del teatro. Porque sin duda el teatro encuentra su propio vigor en esa renovada exposición de actores y espectadores, eternizados ambos a través de cualquier tiempo y de cualquier tendencia.

De esa manera vemos que en esta serie de Losange se incluyen obras de reciente origen (algunas de ellas con la visible marca de elaboración con miras a la originalidad) y piezas del romanticismo batallador, pasando por las de logrado eco y con probabilidades de perdurar. *La alondra,* de Jean Anouilh, *Oro loco,* de Silvio Giovaninetti, y *El lecho nupcial* (*The Fourposter*), de Jan de Hartog, se unen a *Almas muertas,* de Nicolás Gogol, *La versión de Brow-*

ning, de Terence Rattigan, *El puente* de Carlos Gorostiza, y *El príncipe de Homburgo,* de Heinrich von Kleist. Suponemos que, en momentos en que escribimos estas líneas, la serie habrá aumentado sus títulos.

En esa abundante exposición de estilos y sensibilidades del teatro mundial que nos ofrece Losange, la inclusión de *El príncipe de Homburgo* está hecha con interesante oportunidad. No desde luego para conocer por completo a Von Kleist a través de una de sus obras, sino para remeditar sobre las raíces y consecuencias de ciertos aspectos del llamado heroísmo del orgullo, tan semejante a algunos agotamientos totales, cuyo origen ha procurado fijar el actual psicoanálisis.

Von Kleist lleva en esta obra la carga del héroe, como lleva en *Pentesilea* el signo del amor, la introversión del amor a fuerza de ser tal. Pentesilea, la reina de las amazonas, mata a Aquiles, es decir, restituye al eterno femenino lo que la leyenda, por medio de usos y costumbres, había dado al héroe; el Príncipe, en esta pieza que alguien llamó con mucho acierto "wagneriana", levanta su voz hasta lo declamatorio para aturdir a los hombres y a los dioses. En Von Kleist hubo muchos instantes así, incluso su propia muerte. Son muy significativas las palabras que el príncipe Federico Arturo de Homburgo dice al finalizar la pieza. Son sus palabras finales, y en seguida el telón. Dice: "¿No es esto un sueño?" Y le responde Kottwitz: "Un sueño, ¿y qué?"

Sobre este final —que es la base de la obra: "¡Muerda el polvo quien ataque a Brandeburgo!"— ¿se puede deducir que en Federico, príncipe de Homburgo, renace un espectro de Hamlet o quizá un Segismundo germánico? "En Kleist —dice José María Coco Ferraris, autor de la traducción—, quien padece y actúa es *todo el hombre,* lanzado a cada paso hacia una elección decisiva, cuando debe emplear los pobres recursos que en ese momento le ofrece su propia evolución interior. Con un concepto muy germánico del *devenir,* el héroe no *es* desde el principio sino que se *hace* ante nuestros ojos; de su pugna con los demás, consigo mismo y con su ideal, surge el fluir verdaderamente dramático de la obra."

Esto es exacto. El héroe —elevado así ante nuestros ojos, por ese súbito sistema de acrecentamiento íntimo— parece no distinguir ya entre vida y muerte, sueño y vigilia. Pero la violenta presencia de la materia humana, ese supremo tribunal de nuestros sentidos, lo detiene horrorizado, y ya puede incluso renunciar a la gloria... con tal de vivir. Así gime el príncipe a los pies de la Electora de Brandeburgo:

¡No permitas, te ruego, antes de tiempo,
que baje al negro reino de las sombras!

Todo lo acepta el héroe (que ha crecido ante nuestra pequeñez para luego llamar dramáticamente a la puerta de nuestros sentimientos), con tal de vivir; la vista de la tumba lo anonada:

Puede destituirme de mis cargos,
degradarme, si así reza la ley,
echarme del ejército: ¡Dios santo!
¡Desde que vi mi tumba sólo quiero
vivir, ya no pregunto si con gloria!

Como se ve, más no puede ser. Hamlet hubiera preferido, también, vivir, pero sabe que no debe ser así: la vista de la tumba quizá no lo subyuga, pero le brinda una sólida reflexión. Segismundo, en cierto momento, no distingue entre la muerte-sueño y la vigilia-muerte, precisamente por fatal derivación de vida. El príncipe de Homburgo tuvo un destino más "germánico": la conquista, la conquista que a veces es del alma y a veces de los más positivos predios naturales. Y bien sabemos que la conquista se expresa en doble conjunción; de ahí la humillación del príncipe a los pies de la Electora (escena que, según se dice, le valió a Kleist el desagrado de la familia reinante) y sus gritos pidiendo vida ante la perspectiva de su muerte.

No creo de ninguna manera que se pueda encontrar contacto valedero entre la figura de Federico de Homburgo y Hamlet de Dinamarca; éste es una entidad y, a la vez, una expresión de soledad en creación constante: es suyo un orbe incontrastable. Federico de Homburgo, como producto de maceración romántica, busca su propia desintegración por medios de expresiones gigantescas, en la elaboración de virtudes difíciles, ante las que —es verdad— retrocede fatigado el ánimo. Es sin duda ese bello cesarismo el mismo que lleva a Kleist a términos tan curiosos como este: "¡Voy en tu busca, hija fugaz de los dioses —le dice a la Fortuna—, y si te hallo en el teatro del combate te haré volcar ante mis pies tus dones!"

VICENTE BARBIERI

JACQUES FESCHOTTE: *Albert Schweitzer* (La Mandrágora, Buenos Aires, 1954).

"No hay grande hombre para su ayuda de cámara", dice una frecuentada frase a la que alguien acotó: "cuando el ayuda de cámara tiene alma de ayuda de cámara". Desgraciadamente ocurre con demasiada frecuencia que los ayudas de cámara lo sean, pero hay que decir en su descargo que la intimidad con un genio destruye el efecto de perspectiva que su contemplación requiere, sin contar con que las debilidades inherentes a todo ser humano, observadas en un genio, adquieren por contraste una magnitud desproporcionada. Los genios del arte o de la inteligencia suelen ser despóticos, arbitrarios o melancólicos. Reconcentrando su desmesura en una sola dirección, dejan al descubierto sus lados flacos en los que puede cebarse un observador mal intencionado. Cuando la genialidad es de índole moral, aproximándose a la santidad, su influjo es más inmediato, y la comprensión para los que viven en sus proximidades, más accesible.

Jacques Feschotte, el autor de este libro perteneciente a la colección de "Clásicos del siglo XX", es amigo íntimo de su biografiado, Albert Schweitzer. La influencia de semejante amistad, lejos de facilitarle su labor ha debido dificultársela grandemente, primero por lo múltiple de la complejísima personalidad que se propuso describir; segundo, por las pequeñas dimensiones fijadas a su obra. Salir airoso de tal empeño no es nada fácil, y sin embargo este libro cumple en forma satisfactoria su propósito de proporcionar una primera aproximación a una de las figuras humanas más extraordinarias de este siglo.

Teólogo, filósofo, organista, historiador, concertista, musicólogo, médico, apóstol y todo ello en grado eminente hasta el punto de poder justificar una existencia con sus actividades en una sola de cualquiera de esas facetas, la integración de todas ellas hace, paradójicamente, que por separado tengan una importancia secundaria frente a la poderosa calidad humana del ser que complementan. Porque este ser excepcional es de aquellos en los que la suma de sus virtudes, con ser inmensa, resulta pequeña frente a la totalidad de su espíritu indivisible, de cuyo intenso poderío resultan insuficientes destellos.

La generosa naturaleza de Albert Schweitzer está forzada a prodigarse en las direcciones más aparentemente inconciliables, pero a poco que observemos el sentido de su irradiación, adquirimos la certidumbre de que emanan de un solo centro, que es el de la bondad. Todo en él responde al anhelo caritativo de servir al prójimo, de supeditarse a las exigencias del espíritu a las que todo debe ser pospuesto. Como filósofo o teólogo, su actitud no es por cierto la del especialista que se atiene a las severidades técnicas exigidas por cada problema particular. No es que las menosprecie tampoco, lo que resultaría peligrosísimo, pues la generosidad desprovista de rigor invariablemente desemboca en la charlatanería incongruente; por el contrario, se somete a sus requerimientos más extremos, pero siempre para buscar a través de ellos su posibilidad de servicio humano. Y es así como su magistral libro sobre Bach, su sistemática ordenación de las obras para órgano del maestro de Eisenach, constituyen en el fondo actos de apostolado de la misma índole que su abnegada labor en el África Ecuatorial curando negros leprosos en el hospital de Lambarené por él creado y mantenido a través de dificultades que parecían insuperables.

Y cuando repara la estropeada tubería de un órgano antiguo, subido en temblequeante escalera, para conseguir que siga vibrando la voz secular de los corales, debe sentir algo idéntico a lo que experimentará durante una intervención quirúrgica en cualquiera de los integrantes de su misérrima clientela africana. Que está sirviendo al Espíritu tanto en los otros y para los otros como en sí y para sí mismo.

Naturalmente la exigüidad de este pequeño volumen impone al autor restricciones insalvables en el material informativo y en la manera de utilizarlo, pero acierta a soslayar lo puramente anecdótico aunque sin alcanzar la jerarquía de la interpretación que tan extraordinaria figura aún espera. Al lector lo invade cierta impaciencia, pues desearía mayor amplitud de datos, pero el

simple hecho de suscitar ese deseo ya es de por sí un mérito en este trabajo de iniciación.

Con excelente criterio editorial se ha complementado el libro con unos deliciosos "Recuerdos del viejo Colmar" y una selección de pensamientos sobre "El problema de la ética en la evolución del pensamiento humano", del propio Schweitzer.

E. G. L.

Pintura

HENRI MATISSE

El siglo se había abierto con la Exposición. Allí se hizo gala de fantasía se amontonaron sueños nuevos, se abrió el registro de los sueños pasados. La Exposición había ofrecido una gran retrospectiva de pintura, consagrada, desde luego, al impresionismo. En el arte de Claude Monet triunfaba la luz pura, la luz-color, lavada de toda mancha de naturalismo. Huidiza, impalpable, envolvía, después disolvía, ahogaba en sus irisaciones la fluidez de una orilla, el espejismo del agua a la hora del crepúsculo. Un público admirativo saboreaba esta manera de sentir, complaciéndose en ver en ella una nueva musicalidad poética que poco antes había prescripto con rigor. Pero el fondo del fenómeno se le escapaba: el mundo así representado iba flotando, sin contornos firmes, se licuificaba como creación, entregado a la luz-color que se desliza y no se detiene en nada: las parvas pintadas por Monet entre las 4 y las 7 de la tarde solicitaban media docena de variantes; la fachada de una catedral no era la misma según que vibrara herida por rayos lilas o la sombreara el violeta de la noche. Esto fué la prefiguración de una nueva visión en germen, una transposición de la realidad: nuestra revolución, que Planck y Einstein iban a consagrar por su concepción relativista de la física y de la cosmografía. Pero en pintura se llegó pronto al término de los recursos. El ataque impresionista estaba perdiendo su savia creadora en el momento preciso en que la visión, depurada por ella, exigía para afirmarse el apoyo de un nuevo dinamismo. Los postimpresionistas, que conquistaron posiciones nuevas, consolidaron las adquiridas. Gauguin, aunque participó en la revolución e hizo más que otros por libertar las fuerzas del relativismo, quedó cautivo de una mística literaria poco conforme con nuestro tiempo. El siglo quería que se cumpliera en el arte la relatividad absoluta; que se pudiera sentir el color-luz (no ya la luz-color), fusionarse con el objeto en una sola realidad existente, absorberlo, saturarlo, darle la forma, la extensión que imponía su resplandor y acordarlo con otros objetos-colores en un equilibrio cromático. Después de muchos años, la explosión se produjo a principios del siglo (pues se trata realmente de un choque, como sucede en química para producir un elemento nuevo).

De la retorta del químico moderno, el objeto-color saldría brutal, decantado, irritante en su provocadora sencillez, pero curiosamente cargado de energía. El espacio relativista iba a ser conquistado, organizado por su propulsión, bajo el signo del *rapport,* conmovedor y complejo, forma-color. Henri Matisse fué el arquitecto de esta gran obra durante los primeros cincuenta años del siglo. No era un iluminado, ni tampoco un *rapin* bohemio. Carecía de toda afectación. Físicamente, era un hombre sólido, con su poco de abdomen, con unos ojos que detrás de lentes convexos expresaban a cada instante la seriedad de su pensamiento, con una barba bien cuidada de burgués que se respeta a sí mismo. Gestos lentos, reflexivos de hombre avezado en el trabajo, que sabía querer, esperar y no arriesgar nada sin una minuciosa preparación. Este picardo, borracho de color, estaba hecho de contrastes: su miopía se conciliaba con una visión superaguda; su inteligencia infalible servía de contrapeso a una imaginación abundante; trabajador incansable, nada lo cautivaba tanto como el espectáculo deleitoso de la pereza; en el fondo, a pesar de sus muchos viajes, era un hombre de vida sedentaria, y las catástrofes mundiales de las que fué testigo involuntario no lograron perturbar una serena indiferencia para todo aquello que no se relacionara con su arte.

Henri Matisse maduró lentamente y no sin pena, pues era muy exigente para su trabajo. Antes de abrirse el camino hacia sí mismo, lo vemos entregarse a búsquedas prolongadas. Hacia 1900, cuando aún era desconocido, como estaba casado y era ya padre de familia, tuvo que aceptar cualquier trabajo para sostenerse (pintó al metro las hojas de laurel de un friso en el Grand Palais, colaboró en el panorama del Transiberiano para el pabellón ruso de la Exposición). Sus ensayos personales reflejaban todavía en esa época la manera impresionista, pero las naturalezas muertas y los interiores, que pintaba entonces preferentemente, demostraban ya su afición a las combinaciones de tonos extraños, obtenidas con gran economía de medios. *Luxe, calme et volupté* (que no se debe confundir con *Luxe* I y II posteriores) fué ejecutado a la manera neoimpresionista preconizada por Signac y expuesto en el Salón de los Independientes en 1905. Es el único ejemplo importante de técnica puntillista que se encuentra en la obra de Matisse; con sus simplificaciones, su cromatismo ardiente, preconiza ese "fauvisme" cuya llama iba a conmover las conciencias en el famoso Salón de Otoño del 1905. ¿Qué había sucedido exactamente? En el verano de 1905, trabajando en Collioure en la cuesta mediterránea cerca de la frontera española con unos amigos, Matisse había comprendido que para hablar en un idioma sincero "sin trampas ni complacencias para consigo mismo", se imponía una simplificación de los medios: reducir la composición a lo esencial de sus elementos constructivos condensados hasta el límite, luego libertarla organizando el color puro mediante la relación de superficies cromáticas que se apoyen las unas en las otras para lograr el máximo de la expresión. Desde luego, estas relaciones debían responder íntimamente al choque emotivo del artista, traducir lo que llamaba "la unidad del sentimiento". Ahora bien, para permanecer fiel en su expresión, la naturaleza de la emoción sentida

en Collioure debía traducirse, según Matisse, por choques de colores tan violentos como el entusiasmo que los había suscitado. La sensación de Matisse sólo fué brutal al principio —había que zarpar con fuerza para luego no tener que retroceder. Desde entonces, todo dependería del poder que tendría para modular una sensación. Lo tuvo de modo incomparable. De aquí un arte, aunque rigoroso, infinitamente variado en su busca de nuevos equilibrios.

Vemos también a Matisse preocupado por hacerse comprender mediante la enseñanza. De 1908 a 1911 dirigió una academia en París, que fué un semillero al que habría de acudir la vanguardia artística de todo el mundo. A esa vanguardia se debió la fama de Matisse, especialmente en el extranjero, compuesta un poco de curiosidad, mucho de vanidad y sobre todo de snobismo. ¿Lo habían comprendido? Por cierto hubiera sido sorprendente que el público que ambulaba por el Salón de Otoño viese en la *Mujer con sombrero* algo más que un modo de *épater le bourgeois* por parte de un artista desprovisto de medios expresivos válidos. Pero la crítica, hasta en su aspecto más favorable, no tuvo tampoco para Matisse otra cosa que exclamaciones de sorpresa y perplejos lugares comunes. Sólo Guillaume Apollinaire se atrevió en 1908 hablar con magnífica clarividencia de un milagro que estaba tomando forma y de instinto reencontrado. Entre los compradores de telas del maestro durante la época del *fauvismo,* señalemos a la familia Stein en París y al industrial moscovita Schukin, que fué el primero en comprar muchos cuadros franceses modernos. Matisse ejecutó para él sus dos celebrados paneles *La danza* y *La música* y le vendió numerosos cuadros. Actualmente están en el Museo de Arte Moderno Occidental de Moscú, que no tiene rival en lo que concierne al arte contemporáneo francés. (Permaneció cerrado al público durante diez años. Entendemos que ha sido reabierto.)

En Moscú también se llevó a cabo, con éxito decisivo, la más completa exposición de las obras de Matisse antes de la primera guerra mundial. Berlín, Londres, Nueva York tuvieron cada una en aquella época su "Exposición Matisse", severamente juzgada por la crítica oficial ante el asombro escandalizado del público. También en Francia el arte del gran innovador atrajo, al principio, escasos amigos. El artista *couturier* Paul Poiret pudo rehusar en 1911, por encontrarla demasiado atrevida, esa *Ventana azul* del dormitorio de Matisse en Issy-les-Moulineaux, donde —deliciosa fantasía— un árbol de involuciones azules parece brotar de una lámpara con pantalla verde y de la almohadilla para alfileres de Mme Matisse sale un jarrón decorado con pinches de sombrero.

Durante la guerra, y principalmente después de ella, Henri Matisse, que vive en la Costa Azul, va conquistando por todos lados a los partidarios del arte moderno. Seguirá el movimiento generalizado en pintura de volver de las abstracciones al objeto concreto. Entonces lo vemos responder con ritos amplificados al llamado de la alegría de vivir. Nuevas series vendrán a agregarse a los *Peces de oro* —anterior a la guerra—, a *Las ventanas,* a *Las odaliscas,* a las *Mujeres con flores.* Aquí lo real se limita a ser punto de apoyo del signo-color, como esos anchos arabescos o esos planos contrastados, parecidos a los motivos

de las estampas orientales, que enlazan y simplifican, provocando en nosotros, por la fusión de sus extraños tonos, una corriente de fina sensualidad. Llenas de sorpresas, las radiaciones coloreadas se apoderan de nuestra visión. Según confesión propia, Matisse se interesa preferentemente por la figura humana, casi siempre por la mujer como elemento esencial, aunque no punto central de su composición, pues cada cosa vive en ella con una vida autónoma. Cada flor, cada fruto, cada cortinaje, cada objeto, sea cual fuese, despunta, vibra o estalla por su propia gracia —la de encontrarse allí, y saber unirse al canto de todos. Sin que nos atraiga ningún punto de convergencia, la mirada recorre el cuadro, se detiene en tal o cual detalle, se empapa de tal o cual mancha de color sonoro, cautiva del lejano recuerdo de esas antiguas estampas iluminadas francesas, a la vez doctas y sencillas, que son todo un mundo.

Henri Matisse quería que su obra fuera un "calmante cerebral, algo análogo a un buen sillón que nos permite descansar de las fatigas físicas". Hundámonos en su sillón, el más muelle que exista, pongamos en marcha un mecanismo imaginario y miremos desfilar la fantástica galería que sería toda la obra de Matisse. Una viva luz igual, sin sombras, allana e integra todo en ese mundo de color-luz que es su creación. Está hecho de superficies extrañamente deformadas, que parecen arbitrarias, pero ninguna puede ceder su puesto a otra sin trastornar la disposición del cuadro. En la condensación de las sensaciones así obtenida experimentamos como una armonía musical. Y de pronto Matisse nos confía su secreto: las cosas, sus cosas, son medios, sólo medios para realizarse a sí mismo a través de nuestro tiempo. Visiones, que encarnan un deseo exasperado de asir lo verdadero y lo esencial, mediante una "pura traducción espontánea del espíritu, donde el espacio permanece suspendido en el tiempo..." Una transubstanciación.

Lo esencial nunca es gratuito. Se obtiene por largos sondeos en profundidad y se presenta por lo común bajo el aspecto de lo inverosímil —a tal punto el detalle esclaviza nuestra mirada. Lo esencial tiene un rostro grave, y es la gravedad, en efecto, lo que expresa Matisse precisamente, y en un marco suntuoso, en el rostro de la mujer. Por eso, la mujer permanece secreta en su obra, como una diosa que nunca habla. Su sonrisa no está en sus ojos, ni en sus labios: está en el florecimiento de las formas y en el lujo del atavío. ¡Luz y gravedad! Matisse, al fin de su carrera, va a decorar una capilla en Vence, la más luminosa que pueda imaginarse. Su historia es conocida. En 1941, en Lyon, durante una seria operación, lo atendió una piadosa y encantadora enfermera que se preparaba a tomar el hábito. Luego, trasladada a Vence como novicia dominicana, vió a Matisse en su quinta "Le Rève" y le pidió consejos para la confección de los vitrales de una capilla del convento. El artista se interesó a tal punto por el trabajo que aceptó hacerse cargo de toda la decoración del pequeño santuario y colaborar en los planos. Poco antes había prestado su concurso en la decoración de la iglesia de Assy en Alta Saboya. No fué una conversión, sino el coronamiento de una carrera, "la ocasión de aplicar las experiencias de toda una vida", permaneciendo fiel al espíritu que la animaba.

"A mi modo —dijo Matisse a un periodista norteamericano— siempre canté la gloria de Dios y de su creación. No he cambiado." Matisse hizo de la capilla de Vence un silencio blanco organizado, con un Santo Domingo enorme, de anchos contornos vibrantes, la Virgen y el Niño en medio de una nube de rosetas, la Via Crucis, casi brutal en su dramatismo abrupto, dibujada sobre azulejos claros. Los vitrales, árboles de vida, animan maravillosamente la blanca organización con hojas elípticas o parecidas a ramas de aromo amarillo dorado, alternando con otras de color zafiro, sobre un fondo verde esmeralda que pasa al azul en lo alto donde toca el disco amarillo del sol. El colorismo de Matisse celebra aquí su triunfo supremo.

Poco tiempo antes de morir, el anciano de 84 años se dejaba mecer por sus sueños. Cuentan que imaginaba nuevos dibujos para los vitrales de Vence, con armonías de colores aún más radiantes... Las que florecen en el Paraíso.

NICOLÁS LWOFF

Cinematógrafo

"RASHOMÓN"

RASHOMÓN, film único dentro de la cinematografía japonesa de posguerra, plantea algunos interrogantes dignos de mención. ¿En qué medida puede considerárselo un film oriental? No me parece esclarecedor, en principio, opinar que su filosofía pesimista y su sentido cosmopolita constituyan, como se ha pretendido, un intento de síntesis del mundo oriental y de nuestra cultura occidental. Por lo demás, faltan elementos de juicio para aclarar este enigma. Aun en las revistas especializadas de cine la referencia es siempre de segunda mano. Se habla sobre el cine nipón por versiones de terceros. No se niegan respecto a él importantes influencias foráneas, que justificarían su madurez actual, y tampoco se eluden problemas políticos, especialmente el que plantea el auge logrado por la censura preventiva, que parece haberse agravado a consecuencia de la ocupación americana.

En otro terreno, las noticias sobre la personalidad de Kurosawa, director del film, lo hacen aparecer como un rebelde que lucha a brazo partido contra la crítica y los productores para lograr obras de mayor calidad artística. Gracias a tal impulso parece haber realizado dos o tres films de significación, que han elevado decididamente la calidad del cine japonés, hasta hace poco en dependencia casi absoluta respecto al teatro y a una larga tradición de *samurais*. Por su ubicación histórica y su impostación anecdótica *Rashomón* participa de toda esa herencia secular. En cambio, su estructura plástica y su composición cinematográfica de originales y nítidos perfiles parecen haberse dado sin influencias ajenas o tradicionales notorias.

Para los que nos sentimos cada vez en mayor medida desvinculados del cine y, más que del cine, de una abundante invasión de subproductos, y apreciamos consecuentemente las pocas ocasiones en que nos es dado sentirnos ante una obra de arte, *Rashomón* es una verdadera excepción.

No veía aquí, en Buenos Aires, por primera vez, las imágenes de *Rashomón*. Tiempo antes, y durante el transcurso de un festival internacional, había gustado de la violencia de sus situaciones, de la poderosa sugestión que ejercen sus medidas composiciones plásticas. No era difícil entonces descubrir en ella una obra singularísima dentro del universo cinematográfico, aunque podía también seducirnos, en mayor grado, y hacer empalidecer un poco a *Rashomón,* otro tipo de belleza como la que aportaba un film italiano allí exhibido, *Umberto D,* que era presentado con carácter de *première* mundial. Pero el tiempo vuelve las cosas a su lugar y lo que puede adulterar el trajín de una manifestación frívola como un festival, se pone de manifiesto en forma elocuente, aunque no basten dos o tres visiones casi sucesivas para desentrañar todas sus excelencias. Su insólito clima de tragedia nos invita a intentar un parangón con los recientes films de De Sica, por el común denominador ético que alienta en ambos casos, aunque la tragedia occidental tenga el carácter, más bien, de una crónica social.

Descontado el valor especial y único que asigno a *Ladrones de bicicletas,* el film del jubilado me parecía la justa culminación de una trilogía iniciada por De Sica en *Sciuscia,* que tal vez convendrá remitir a una obra anterior, *Los niños nos miran,* donde ya se insinúan las características dominantes de toda su producción referida a problemas de la sociedad actual. La misma contingencia, el mismo enfoque naturalista llevaban a la conclusión de que la suya era una visión inusitada dentro del panorama contemporáneo del cine por su total y absoluta prescindencia de intereses espurios tan difíciles de evitar y por su clara visión de las vicisitudes de la hora actual. De ese enjuiciamiento tan conmovedor a una sociedad que se siente día a día menos solidaria, y que atenta sin escrúpulos contra el fundamento de la convivencia humana, había brotado un grandioso tríptico.

Ante todo esta nueva visión del film oriental me hace pensar en Nietzsche y en sus ideas sobre la tragedia. Dentro de las dimensiones del cine *Rashomón* me parece una voz que se alza para decir: ¡Ha renacido la tragedia! ¡Ha vuelto la poesía! Pues sólo dejando obrar en uno lo dionisíaco para sufrir y gozar con el arrebato de los instintos, y lo apolíneo para comprenderlo y sujetarlo bajo la clara luz de la inteligencia, es posible ascender al pleno goce de este film.

Aquí más que un problema de índole social hay una especulación de valor moral permanente como es el de la naturaleza de la condición humana; por ello sus proyecciones superan fácilmente el restringido ámbito impuesto por lo individual para alcanzar jerarquía universal, en una dioptría ética que es patrimonio casi exclusivo de la espiritualidad oriental. ¿No lo hace entender así ese clima de flaquezas, casi impío, si es que conseguimos hacer abstracción de algunas

concesiones que el film se permite (la más importante de todas parecería ser la del final) y que provienen del escritor japonés R. Akutagawa, a quien se deben los relatos recogidos con el nombre de *Rashomón*? Éste, en una de sus novelas, *Kappa,* publicada en Estados Unidos, en 1947, llega a resumir en una sola frase la esencia de su filosofía pesimista: "El más sabio modo de vivir es mirar con desprecio las costumbres de la época, llevando, al mismo tiempo, una existencia que no las hiera." Esta filosofía, por lo demás, lo condujo a una muerte prematura: se suicidó en 1927, a los 35 años. Los últimos acontecimientos con sus horrendas hecatombes atómicas darían carácter premonitorio a su filosofía, pero cabría preguntarse: ¿en qué medida el hombre actual puede vivir ajeno a las costumbres dictadas por la historia, que parece haberse vuelto contra él?

Volviendo a De Sica, compruebo que pese a la diversidad de culturas y estilos, ambos tienen razón en su enfoque ético, y tienden a la universalización con igual fuerza, dotando para ello a sus personajes de valor simbólico. De Sica se muestra más valedero en el plano estético, si observamos que su arte está más de acuerdo con exigencias formales que rigen la creación cinematográfica. Si la bicicleta del "Ladrón" es un pretexto argumental, no por ello deja de tener validez legítima y el todo le permite configurar una obra de sentido cristiano, vasto y universal, aunque sus libertades en materia de expresión incluyen algún desliz de tipo literario (la *santona,* la mesa de los pobres, el prostíbulo, etc.). Y aunque el valor dramático de la bicicleta pudiera inducir también a algún espíritu desprevenido a descuidar los valores psicológicos y humanos expuestos por la película, piénsese con qué certera habilidad De Sica ha hecho que los elementos todos estén en función del drama y cómo el sentido universal dimana en gran parte de una hábil localización, que si tanto admira y conmueve es por que está magistralmente "inventada" en el espacio.

Muchos de estos valores pueden no estar presentes en el film japonés, que participa de otras bellezas. Sólo quisiera señalar que ese cuadro de miserias humanas encuentran una correlación en los de De Sica y en todo tipo de film moral; pero en ninguno se ha producido una alianza tan valedera entre forma y contenido. Lo que hay de permanente en ambos es un planteo metafísico que crece en angustia y que podría precisarse mejor con una definición de Jaspers: "Existir es hacer la experiencia de las situaciones".

La misma superación que hallamos en las últimas obras de De Sica (*Miracolo a Milano*) denota abiertamente que existe la intención de trascender la materia mediante elementos poéticos, sobre todo, en un planteo universalmente válido. Y ello permite afirmar con legitimidad que sus obras y *Rashomón* son acaso las únicas dentro del cinematógrafo que merecen el calificativo de auténticas obras de arte.

Si se ubica a *Rashomón* geográficamente, se alcanza a vislumbrar en mayor medida la coherencia que existe entre la cultura oriental y sus vivencias existenciales; me refiero a ese deseo que se manifiesta reiteradamente por alcanzar una verdad válida para todos. Carácteres de objetividad y universalidad que

sólo se logran cuando una comunidad entera ha alcanzado un instante de positiva sabiduría, de positiva belleza, y que en el caso del cine japonés, que yacía aletargado, parece haber revitalizado sus contenidos.

Innumerables son las sugerencias que suscita *Rashomón*. Por ello mismo he preferido referirme a él vinculándolo con las corrientes más actuales del cine y que guardan una relación con períodos históricos clave, como lo es el cine italiano actual. Un simple análisis crítico o técnico podría hacer que quedaran ignoradas sus reales proyecciones. De todos modos me parece también que este enfoque no excluye esos otros valores técnicos; por el contrario, ambos están en relación tan estrecha que sin ellos no se hubiera logrado ese equilibrio entre forma y contenido sin el cual no se puede siquiera empezar a hablar de un arte adulto.

ALDO LUIS PERSANO

Documentos

CARTA A VALERY LARBAUD, EN LA ISLA DE ELBA [1]

Buenos Aires, agosto de 1925.

Mi querido Valerio:

Esta carta es en realidad una con la anterior. Pero quería liquidar con Ud. también el asunto "Proa".

Feliz de Ud. en la isla de Elba, con un Mediterráneo auténtico a mano y también "a cuerpo", ya que podrá uno bañarse en él. Se me antoja verlo a mi gran Valerio en un paisaje de rocas coloreadas y pinares y caletas sonoras; mirando un trozo más de mundo con su sonrisa que a fuerza de simpatía sabe hacerlo todo suyo. ¿Y Napoleón? ¿Ha topado Ud. su recuerdo tan vivo como los habitantes pequeños de Elba en algún camino pensador y ríspido, propio para sus botas y sus pasos de genio abstraído?

Elba es una hermana menor de mis dos amigas Córcega y Mallorca. Algún

1 El año 1925 fué para Güiraldes de una gran actividad intelectual, como lo demuestra el hallazgo de sus colaboraciones, escritos y proyectos. Casi todas las cartas de este período incluyen anécdotas sobre la revista "Proa". Nombres como Miomandre, Léger, o Fargue, interesados en la carrera literaria de Güiraldes, nos remiten forzosamente al estudio de estos materiales. La amistad de Güiraldes con Valery Larbaud, manifestada en tantas oportunidades (la nota de Güiraldes sobre *Barnabooth* y *Fermina Márquez;* las de Larbaud en "Commerce", en la "N.R.F." y en "La Revue Européenne"), se demuestra en el tono personal de la carta aquí transcripta. En "Proa" (Nº 9), con el título de *Un canto,* Güiraldes hace un comentario sobre St.-J. Perse y traduce *Para festejar una infancia;* poco después proyecta la traducción de *Éloges,* que no pudo llevarse a cabo, según nos informara Adelina del Carril.—HORACIO JORGE BECCO.

día iré a buscarla como Maupassant buscaba a una siempre menor hermana de Rondoli; pero es pena grande que no esté Ud. entonces allí...

Pienso en caseríos de piedra casados con algún cerro a quien dominan o por quien son dominados. Y huertos prolijos con olivos y almendros o campos con vida o sembradíos breves. Y una fantasía embrollada de caminos claros que se visitan entre sí de pueblo a pueblo con cortesía ruda de campesino.

Ud. paseará por todo eso en un desconocido vehículo y será parecido al Larbaud que con nosotros hacía su vuelta en coche por los campos vecinos de Vichy, aunque un entusiasmo y un pensar distinto lo renueven en un inesperado rincón de sí mismo. ¡Qué fresca tal sensación! ¡Qué predisposición tan fácil para desenredar la significación psicológica de un pueblo al través del largo balbuceo de sus hechos pretéritos! ¡Qué niña es el alma siempre! ¡Y cuánto capital de viaje para hacer parangones y situar los paisajes al recién llegado en el camino!

Ya conocerá Ud. Elba al dedillo. Sabrá cambios de raza y de dueños, y la infancia de las ahora ciudades viejas y de los torreones y puestos y las costumbres de amor y los solapados vicios de alcoba y hasta... la literatura, "cette maladie sans remède".

Mi querido amigo: he quedado mudo después de su estudio en la *R. E.* conjuntamente publicado con los poemitas de *Xaimaca* por Miomandre y el ensayo de M. Auclair sobre *Martín Fierro,* vecindad que me honra sobremanera.

Empecemos por el principio, es decir, por su estudio. Admirable el golpe de vista general y la clasificación de nuestra antigua literatura: "Poésie savante, de caractere universitaire et plus particulièrement *jésuitique*: poésie de la plus basse latinité, emportée toute faite dans ce pays neuf". "Le puma et l'ananas entrèrent dans le monde des Géorgiques..." "Deux siecles de rhétorique supérieure..."

En cambio los EE. UU. por un término antiliterario pierden todo prejuicio en la ignorancia tal vez y dan los dos extraordinarios frutos que Ud. cita: Poe, Whitman. ¿Pero cuántos años después? Los EE. UU. en aquella época no lejana tienen un tipo de civilización en camino, mientras los países sudamericanos carecen de tipo, salvo en sus más populares y más que populares gauchos. (Doy este nombre genérico a toda gente de campo hispanoamericana.) Nosotros, en los ambientes llamados cultos, no hemos tenido ni tenemos una mentalidad aparente (tal vez la verdadera está escondida en un rincón como una vergüenza). Se me cruza aquí un recuerdo:

Estábamos en Kandy con Diehl. Habíamos comido copiosamente y luego jugado al billar tomando benedictine entre carambola y carambola, hasta convertir el juego en un inútil bombardeo de las bandas del aparato verde, en que las bolas parecían no entender lo que requeríamos de ellas.

Salimos a tomar aire, lo que suele ser muy malo, y después de una corta caminata opté por irme a la cama.

Estaba ya dormido cuando Diehl, preso de no se qué obsesión, me despertó diciéndome que había descubierto un fumadero de haschich y que allí me despe-

jaría yo a la tercer pipa. Me pareció buena la idea. Me metí en un pantalón, entré en el saco, me calé los zapatos blancos y allí fuimos. Tomamos sendos "pousse-pousse", nos sacamos el saco quedándonos sólo vestidos de pantalón como los indígenas pobres, y empezamos a andar, a dejarnos andar en realidad. No sé de los detalles. En un pequeño grupo de casas, Diehl se bajó diciéndome que esperara. Por mi parte me descompuse y dí comienzo a buitrear (según dicen los chilenos) desesperadamente desde mi rickshaw, rodeado por singaleses que me debían de mirar con repugnancia explicable. Para mí el mundo entero era repugnante y me seguía ejecutando.

Al rato vino Diehl, diciéndome, no sé si en broma: "No querían abrirme pero los he convencido de que soy el duque de Connaught viajando de incógnito, y nos van a preparar unas esteras y proporcionar un par de boys para las pipas". Esto, que me hubiera, en otras circunstancias, hecho reír hasta rajarme la cara, me dejó muy tranquilo.

Si me hubiesen dicho que yo era el rey de Inglaterra, el Maharajah de Tagore o la Venus de Siracusa, lo hubiera aceptado con igual ingenuidad.

Recobré mi lucidez en un pequeño cuarto sin muebles. Debía, pues, haber fumado las tres anunciadas pipas. Entre el humo de una bocanada, vi que el incógnito duque de Connaught conversaba con un hindú flaco y joven. En un inglés lleno de calambres que yo gracias a eso entendía, hablaba de historia argentina. ¿De dónde podía aquel hombre, aparentemente de baja casta, sacar tales conocimientos? O había leído algo al respecto, cosa por demás rara, o procedía con ayuda de algún truco psíquico, extrayendo de nosotros mismos el nombre de San Martín y de algunas batallas, así como los motivos de la insurrección de Mayo. Extraordinario es pensar en tales métodos, pero más extraordinario aún era creer que un sudra o patán indio supiese lo que ignoraba cualquier historiador francés.

En todo caso estaba yo adueñándome de un bienestar lúcido. ¿Eran las pipas o el hombre? Y me alejaba de todo esfuerzo por dilucidar problemas intrincados. En cambio se me proponían, sin esfuerzo, paisajes e imágenes que guardaba cariñosamente ante mis ojos un momento para luego alejarlos, cesando de entenderlos. La Argentina era un gran país en el mapamundi, que vino así de pronto. Conjuntamente vi su territorio, su historia y sus hombres. Maravilloso el territorio que iba desde la nieve al trópico en los dos sentidos de latitud y altura.

Unos pocos hombres bravos y duros peleaban en pequeños vértices sanguinolentos, perdidos en aquel mundo, y había en el ambiente fuertes gritos de rebeldía y de fe en la propia capacidad. Yo veía muy bien todo esto desde mi conocimiento de civilizaciones completas y ya en retroceso y cuando en la calma de los momentos actuales el país se me presentó liso y aparentemente hecho, vi que todo en él era imitación y aprendizaje y sometimiento, y que carecía de personalidad, salvo en el gaucho que, ya bien de pie, decía su palabra nueva.

No era cuestión para mí, en ese momento, argüir nada.

El hecho tenía carices de axioma y yo comprendía, no como quien razona,

sino como quien constata una "evidencia". ¿Eran siempre las pipas o era siempre el hombre?

No he tenido posteriormente razones sino para afirmarme en tal sensación. Para mí, en mi país, hay un inmenso desierto y en la pampa un hombre. Si la llamada gente culta hubiera sabido entrar en ese hombre, hubiera perdido tal vez su barniz de sapiencia pero hubiera ganado en alma. No sucedió así y la retórica jesuítica ha seguido arrastrando su miseria interior durante todo nuestro pasado. ¿De dónde iba a surgir el grito-raza? No podíamos producir nuestro poeta. En cambio el gaucho produjo el suyo, José Hernández, que hoy merece el bonito y tan comprensivo artículo de M. Auclair y su justo comentario de usted.

.....

En cuanto a Sarmiento hay en él, a mi juicio, el doble aspecto de imitador insulso y de gaucho que no se rebela contra la tesis de éste, pujando contra la civilización (un tipo de civilización) que hoy en día todavía muchos creen única. En el transcurso de las páginas de *Facundo* que quieren ser una oración fúnebre del bárbaro, los cantos más intensos, tal vez los únicos que en ellos existen son para él, y hasta más de una vez, para el mismo Quiroga. *Facundo* me parece un libro en parte de extraño salvajismo, en una modalidad o tono muy distinto del de otros países. ¿Un tono? ¿Ton-européen? Bajo la levita que el doctor ponía sobre el hombre rudo, se me aparece frecuentemente este último, tanto como en el mismo José Hernández, aunque en tesis se hayan colocado en los dos extremos opuestos: Sarmiento queriendo luchar contra los defectos salvajes y condenando al hombre en bloc, y Hernández cantando las virtudes del gaucho en el propio estilo de éste y exaltando hasta sus vicios. Recuerde Ud. el tono en que Sarmiento habla del "baquiano" del "rastreador", y verá que aunque se propusiera en su acción política destruir el elemento humano autóctono, en el fondo creía profundamente en su ciencia; no sé si exagero. Sarmiento enfermo se hubiese puesto en manos de un gaucho que curara con palabras. ¿Esa lucha a brazo partido no era en realidad una lucha interior?

Algunos de sus parangones son un modo hábil y cariñoso de presentar un extraño al lector francés. ¿Me equivoco? Los parangones se le imponen como modo de situar rápidamente a aquellos personajes cuyo análisis profundo exigiría una labor que en el fondo no vale el tiempo que en ella se emplearía cuando este tiempo es de Larbaud que luego se preguntará: "¿Qué empleo has hecho del tiempo que te fué dado?"

Mi pobre Valerio: estoy decididamente latero hoy, y cada asunto valdría un libro en este estado de verborragia. Parece que yo mismo me estuviera haciendo manganetas para no dejarme decir las cosas tan distintas que esperan su turno. Estoy cansado. ¿Quiere que cortemos aquí, la carta para seguirla otro día?

Veo que dice: sí.

Hasta la próxima, pues, que será muy pronto. Goce de Elba y de su trabajo y de su soledad. Recuérdeme siempre con cariño en la seguridad de ser retribuído y aguante el abrazo de su amigo, amigazo:

Ricardo.

(*Fragmento de la carta que no fué enviado*)

...Este mismo metro lo emplea Ud. para ritmar a Mármol (brrr!) dándole por maestros a Sue y Hugo, de tan distinto sabor, y lo emplea para mí prestándome las influencias de Fargue y Saint-John Perse (que yo seguiré llamando Saint-Léger Léger, por razones de oído). ¿No se parecen mis poemas sobre todo a Ricardo Güiraldes y los de *Xaimaca* al *Cencerro de Cristal,* tan anterior al conocimiento de los dos poetas que Ud. me hizo conocer? Las influencias, "et plutôt des parentés que des influences" que Ud. me presta, me son honrosas y simpáticas. Tengo una ilimitada admiración por Saint-Léger y admiro también la construcción poética de Fargue aunque no tanto su esencia. El primero, cuyos *Éloges* Ud. me regaló "sabiendo que me gustarían", puede muy bien haber pesado sobre los poemas de *Xaimaca* de ambiente parecido, pero confieso que si bien Fargue me capta mientras lo leo, desaparece de mi mundo-alma cuando no lo tengo delante (hablo del poeta no del hombre). *Xaimaca* ha sido por otra parte empezada en 1917 y terminada en general antes de conocer a Fargue y a Léger. No creo mucho en las influencias. Y este temperamento se basa en que creo mucho más en un medio ambiente intelectual, llámesele necesidad de época o como mejor se quiera, y que puede hacer hablar en un mismo tono y hasta decir la misma cosa a un poeta de Londres, de Sidney, de Calcuta, de Buenos Aires o de Nagasaki. ¡Si viera hasta qué punto creo en sus ambientes mentales! Pero esto, según el decir de Kipling, es otra historia y me llevaría muy lejos. 1º En breve, nadie puede tomar de otro sino lo que lleva en sí; esto es influencia si se quiere pero me huele más a parentesco. 2º Cualquiera puede apropiarse del decir de otro: esto es plagio.

El espíritu más capaz de vibrar en consonancia con todos los demás, es el francés, y por eso es a mi juicio el más humano (Ud. sería un poderoso ejemplar de mi aserto). El espíritu francés, siendo fiel a mi enunciado, sería pues el más emparentado con el espíritu de todas las otras naciones, el más fraternal a todas ellas y la capital mental del mundo por ende. ¿No es eso lo que entiende Ud. en su delicioso "París de Francia", publicado en *Le Navire d'argent?*

Decía Ud. en su carta de *Commerce* que París dejaría de interesar al mundo cuando mermara en la importancia de su obra. Habla Ud. en su artículo de la *Revue Européene* de la influencia francesa con todo lo que contiene de ruso, escandinavo, etc.... Es este carácter de asimilación y proyección a que Ud. alude en el último párrafo citado el que hace posible el primero. ¿Cómo de otro modo sería "notre capitale à tous"?

Conjuntamente con Francia encontramos en ella todo lo que nos gusta o puede gustarnos y así nadamos en aguas propicias por conocidas, al tiempo que atrayentes por nuevas. ¿Una fuente de Juvencia? Por mi parte, podría, sin moverme de Francia en idioma, haber entrado en relación admirativa con mentalidades diversas: Ibsen, Nietzsche, Poe, Whitman, D'Annunzio, Tolstoy, Gorki, Butler, Wilde, Dostoïewsky ... y hasta últimamente haber presenciado en la orientación del cuento y la novela psicológica la entrada de un nuevo bárbaro, esta vez normando: Joyce.

Francia, como los mundos, guarda el equilibrio entre sus fuerzas centrífuga y centrípeta. Los frutos que extrae clavando las raíces en toda nuestra tierra son siempre frescos por virtud de su clara savia. "Je parle d'une haute condition." Esta cita viene bien para agradecrele a Ud. la "parente" que Ud. me encuentra con el admirable poeta. En cuanto a Fargue le diré que tanto más me capta mientras lo leo, se aleja de mí cuando no me ocupa directamente. Esto creo será producto natural de su misma precisión que demanda presencia material de la palabra.

Adelina ha concluído ayer, grosso modo, la traducción de *Éloges*. Tengo por mi parte, un buen número de poemas traducidos. Pienso concluir sin ver lo hecho por Adelina para luego cotejar las dos versiones y trabajar conjuntamente el resultado de este cotejo. Quisiera que Ud. me contestase si Léger estaría de acuerdo con la publicación de un pequeño volumen de esta traducción. ¿Qué hay que hacer al respecto con los editores y cuáles son los derechos a pagar? ¿Puede Ud. informarme? Le pido, Valerio, que hable de esto lo menos posible, pues no doy nunca por seguro un trabajo sino cuando está concluído, y en este caso no sé si al fin de la tarea estaré contento con una versión que quisiera excelente, para aproximarse en lo posible al inestimable valor del original. Esta desconfianza me viene de la traducción de los poemas de *Xaimaca*. Aprecio todas sus virtudes, pero, mi pobre amigo, ¡cómo cambia la tónica de un temperamento al cambiar de idioma y de ritmo en el cambio de persona! Hace tiempo que para Léger pienso en una adaptación más que en una traducción. En caso de hacer esto último pondría el texto en una página y mi trabajo en la de enfrente. Mis errores serían así para quien leyera incapaces de destruir la belleza originaria y yo sería el solo responsable de haber achicado un tema.

Vuelvo a *Xaimaca*. Lo que hace por mí Miomandre, "me touche" hondamente. No hay más que simpatía y aprecio y una actitud servicial en la tarea que se impone; no hay sino inteligencia en el resultado, pero parece —¡qué duro es esto!— que no bastara con tanto buen factor.

Primero: los poemas están colocados a la "queu leu-leu" unos de otros, sin dar tiempo a un cambio visual y a una actitud mental renovada. Toda va de un aliento como si se tratara de algo que lleva una vida común en lugar de distintas pequeñas vidas que son correspondientes facetas, talladas en forma de figuritas independientes. En el libro he empleado para la separación el recurso del cambio de página; de acuerdo en que en la revista esto hubiese

extendido en demasía el texto, pero ¿no hubiera resultado mejor como presentación? En todo caso, Francis debió emplear recursos de separación tipográfica: rayas, asteriscos, líneas punteadas simples o dobles según la importancia de la pausa, con tal de señalar la importancia de los silencios. El primer poemita es casi una guía para el proceder a emplearse, pues dice "Que otros si quieren, pongan taxímetro a sus vidas", sobreentendiendo no sólo una repugnancia por hacer "picadillo de su felicidad", sino una especie de terror al tiempo que voluntariamente parece dejar "caer en no se qué horizonte de su fantasía". Luego la clasificación de las composiciones es como sigue: una sobre el camino, otra sobre la noche de amor. El silencio entre este binario podría haber sido señalado doblemente, correspondiendo la unidad a la separación entre camino y noche. Me parece que después que Clara ha dicho "con su boca madura", "hoy es siempre", el espacio de una línea es algo breve como *apoggiatura* de una intención tan *grandota*. Los dos últimos poemitas, el del camino por las Blue Montains y Newcastle Gardens, y el de la noche desdichada de Kingston, simbolizada por la partida hacia la guerra del contingente jamaiquino, están unidos en un solo bloque. El lector no tiene tiempo siquiera de respirar la libertad marina que le impongo después del tránsito por el valle lechoso, cuando ya cae en lo episódico del último y *negro* final de la vida poemática de Clara y Marcos.

¡Caramba, hasta hay una razón de color para que esto resulte cacofónico!

Pero no es esto, Valerio, lo que casi me desespera sino el cambio de tono que hace involuntariamente. ¡Por Dios, todo lo sutil de una forma ha de desvanecerse en una traslación de idioma a idioma! Ud. me dirá que esto es archisabido. Sin embargo existen traducciones en que por lo menos el temperamento del texto subsiste casi integramente. Y es que una traducción sufre una traslación de idioma a idioma, sino también de hombre a hombre. ¿No cree Ud. Valerio, que hago aquí un parangón antipático, tratándose de un amigo, a mi favor? Francis puede, y es, en lo que él se propone, mucho más eficaz que yo, aunque no sea más que porque su palabra sólo él puede decirla. Lo que hay en realidad es una diferencia de calidad, de materia, de tesitura, no sé cómo decirlo. Así un tema bravío cantado por un cobre en la orquesta hubiese estado mal en una cuerda, no restando esto a la cuerda sus méritos. Tengo que volver sobre mí y esto es antipático aunque necesario en el caso. Creo que mi prosa tiene cierta bravura y una audacia natural que sólo constato a posteriori, no tratándose ni de una trampa ni un truco. Mi construcción es a veces muy ceñida, a veces muy arbitraria, según capricho de mi propio impulso.

Además manejo a antojo un idioma que consideré mucho tiempo medio muerto, y lo manejo con el desparpajo de quien tiene que hacer respiración artificial o de quién hace vomitar a un enfermo, operaciones no siempre muy delicadas. Bien, mi traductor que trabaja en un idioma mucho más respetable por su madurez no puede hacer lo mismo. Pero ¿no podría en ciertos casos ser más fiel a mi insolencia y mis defectos, poniéndose él a cubierto con una pequeña explicación? El ejemplo práctico de una escena campeana en Francia

no podría llevarse a cabo más que en campos sobriamente ordenados. ¿No sería la única solución instruir sobre estas diferencias el tratar de dar de ellas una idea, o por lo menos sañalarlas en un comentario? No sé si Francis conoce bastante el español para ver las barbaridades que hago y aquilatarlas según su valor en intentonas logradas o no.

Y más que todo esto me importa esto otro. Lógicamente cada escritor elige palabras por complejas razones de significado, sonoridad, ritmo y otras mil condiciones inherentes a cada vocablo. En el golpe de mano que el poeta da en derredor suyo por ley de simpatía llama a sí el material que concuerda con su exaltación, y estos elementos, una vez reunidos, son los que van a estampar la tónica de una sensibilidad, de un temperamento, para obrar en totales sugestiones sobre el lector. Ahora bien, el material que se arrima a las manos selectivas de Miomandre es completamente distinto del que se me pone a tiro a mí en momento de exigencia.

RICARDO GÜIRALDES

Libros recibidos

Aldridge, James: **El diplomático.** (Procyon).
Anzoátegui, Ignacio B.: **Vidas de payasos ilustres.** (Theoria).
Aretz, Isabel: **Costumbres.** (Raigal).
Arrigorriaga, Rodolfo: **Menos que un salvaje.** (Colección ventana).
Bautista, Ramón Juan: **Mala calle de Brujos.** (M. Gleizer).
Belinzon, Silva C.: **Los reyes de oro.** (Impr. Uruguaya).
Biagioni, M. A.: **Sonata de soledad.** (Castellvi S. A.).
Barjon, Louis: **Paul Claudel.** (La Mandrágora).
Bayón, Carlos Damián: **Viaje dentro del viaje.** (Botella al mar).
Bechkett, Samuel: **Esperando a Godot.** (Poseidón).
Blanco Ovidio, A.: **Verso.** (Rivadavia).
Borges, Jorge Luis: **Historia Universal de la infamia.** (Emecé).
Canal Feijóo, Bernardo: **Confines de Occidente.** (Raigal).
Carnegie, Dorothy: **Cómo ayudar al esposo.** (Cosmos).
Cary, Joyce: **El peregrino.** (Emecé).
Certad, Aquiles: **Territorio del sueño.** (Losada, S. A.).
Crema, Eduardo: **La creación de una leyenda.** (Asoc. de Escritores Venezolanos).
Colombres, Eduardo: **El carnaveral amargo.** (M.C.U. Hemisferio Austral).
De Cádiz, M. Luis: **Historia de la literatura patrística.** (Nova).
De Gaínza, Gustavo: **Estados de ánimos.** (Hachette).
De Mena, Lucio: **El capitán Vermejo.** (Emecé).
De Unamuno, M.: **De esto y de aquello.** (Sudamericana).
De Villalobos, L. T.: **Los intereses nacionales Antárticos.** (Ministerio de Finanzas de la Nación).
Druon, Maurice: **El fin de los hombres.** (Hachette).
Ellin, Stanley: **El crimen de la calle Nicholas.** (Emecé).
Englebert, Omar: **El padre Pecquet canta las cuarenta.** (C. Lohlé).
Estang, Luc: **Buscando a quién devorar.** (Troquel, S. A.).
Etiemble, René: **Le Mythe de Rimbaud.** (Gallimard, París).
Fatone, Vicente: **Filosofía y poesía.** (Emecé).
Feijóo, Samuel: **Libro de Apuntes.** (Habana, Cuba).
Fernández, García J. M.: **8 Notas.** (Edit. del autor).
Folliet, Joseph: **Adviento de Prometeo.** (Criterio).
Gori, Gaston: **Familias colonizadoras.** (Colmegna).
Groppa, Néstor: **Taller de muestras.** (Botella al mar).

Guardini, Romano: **El universo religioso de Dostoyevski.** (Emecé).
Guerrero, Beltrán L.: **Razón y sinrazón.** (Ariel, S. A.).
Gurméndez, Carlos: **Teoría del humanismo.** (Montevideo).
Hartmann, Nocolai: **La nueva ontología.** (Sudamericana).
Hawley, Camerón: **Cuando llama el deseo.** (Sudamericana).
Iniesta, Agustín: **Un cielo barroso.** (Edit. Cat. Española).
Iniesta, Agustín: **Evasión.** (Edit. Cat. Española).
Iniesta, Agustín: **Cancionero de la pena.** (Edit. Cat. Española).
Isausti, R. A.: **Conjuros a la muerte.** (Caracas, Venezuela).
Kaperotxipi, Flores M.: **Arte vasco.** (Editorial Vasca Ekin).
Lambert, Erico: **Veinte mil ladrones.** (Emecé).
Lanuza, González E.: **Cuando el ayer era mañana.** (Sudamericana).
Lancelotti, Mario A.: **El traficante.** (Sudamericana).
Larreta de Alzaga, Agustina: **Sin riberas.** (Emecé).
Lavelle, Louis: **Las potencias del yo.** (Sudamericana).
Larrauri, O. A.: **Mallarmé.** (Colombo).
Liubaro, Aisick: **La isla de los alucinados.** (Ruiz).
Luzuriaga, Lorenzo: **Ideas pedagógicas del siglo XX** (Bibliot. Nova de Educación).
Madariaga, Francisco J.: **El pequeño patíbulo.** (Letra y Línea).
Marinello, Juan: **El caso literario de José Martí.** (La Habana).
Marotta, Guiseppe: **San Jenaro nunca dice no.** (Goyanarte).
Marotta, Giuseppe: **El oro de Nápoles.** (Troquel).
Matthews, A.: **Crónica de la Colonia galesa de la Patagonia.** (Raigal).
Mauriac, François: **Palabras católicas.** (La Mandrágora).
Miquel, Angel: **33 poemas.** (MCMLIV).
Monner Sans, José M.: **Introducción al Teatro del siglo XX.** (Columba).
Moratorio, Arsinoe: **Garza pasajera.** (Cuaderno J. Herrera y Reissig).
Muñoa, Margarita: **Primera voz.** (Cuaderno J. Herrera y Reissig).
Ocampo, Luisa María: **Ha muerto el Dr. Bernavides.** (Tehutli).
Pareja, H. Carlos: **El monstruo.** (Nuestra América).
Payró, Julio E.: **Horacio Butler.** (Emecé).
Parra, José: **María Leonza.** (Caracas, Venezuela).
Parra, Arístides: **El arpa conmovida.** (Caracas, Venezuela).
Prieto, Adolfo: **Borges y la nueva generación.** (Letras Universit.).
Ragghianti, L. Carlo: **Disegno Della Liberazione Italiana.** (Nistri-Lischi).
Requeni, Antonio: **El alba en las manos.** (Medio Siglo).
Relgis, Eugen: **El hombre libre frente a la barbarie totalitaria.** (Alfa).
Riccio, Osvalda Beatriz R. de: **Por los caminos del alma y de la naturaleza.** (Edic. del Autor).
Rotundo Campoflores, J.: **Templo azul.** (El pensamiento).
Santayana, George: **Dominaciones y potestades.** (Sudamericana).
Silva, Clara: **Los delirios.** (Salamanca).
Semorile, Nicolás: **Lápida y ciprés.** (Edic. del Autor).
Semorile, Nicolás: **Campo en noviembre.** (Edic. del Autor).
Serge, Víctor: **Vida y muerte de Trotsky.** (Indoamérica).
Silva Belizon, Concepción: **Los Reyes de Oro.** (Uruguaya, S. A.).
Soboleosky, Marcos: **Los límites.** (Paladio).
Steele, Boggs Ralph: **El folklore en los E.U. de Norteamérica.** (Raigal).
Trigo Paz, Heriberto: **Don Tomás.** (Tarija, Bolivia).
Vargas, Moisés: **La diversión de las familias Lances de Noche Buena.** (Ed. del autor).
Vázquez, Juan Adolfo: **Metafísica y Cultural.** (Sudamericana).
Venturi, Lionello: **Cómo se mira un cuadro.** (Losada).
Vivanco, Carlos Antonio: **Introducción al Estudio del Derecho Agrario.** (La Facultad).
Weil, Simone: **Carta a un religioso.** (Sudamericana).
Weil, Simone: **Espera de Dios.** (Sudamericana).
Wibe, Wanda: **Serun.** (Edic. del Autor).
Wright Richard: **El extraño.** (Sudamericana).
Zavattini, Cesare: **Totó el Bueno.** (La Isla).

ÍNDICE

Pág.

Palomas; Es un hermano, por *Alberto Girri* 1
Parábola de Cervantes y del Quijote, por *Jorge Luis Borges* 3
Vinoba o la nueva peregrinación, por *Lanza del Vasto* 4
Utopía y Anarquía, por *Carlos Peralta* 25
Heinrich von Kleist, por *André Maurois* 30
In Memoriam, por *Jorge A. Paita* 55

CRÓNICAS Y NOTAS

Rimbaud: poesía y mito, por *Guillermo de Torre* 66
El laberinto de Borges, por *José Ríos Patrón* 75
El humanismo visto por el profesor Toffanin, por *Mauricio Pérez Catán* 79
Papeles: Teoría de la novela realista; El gato de Cheshire, por *E. Anderson Imbert* 81

LIBROS

Ricardo Bacchelli: "Una pasión conyugal", por *Mario A. Lancelotti* 85
Marcel Proust: "La vida de Jean Santeuil", por *Vera Makarow* 87
Paul Valéry: "Miradas al mundo actual"; "La idea fija", por *Carlos Mastronardi* 89
Enrique Anderson Imbert: "Estudios sobre escritores de América", por *Tulio Halperin Donghi* 93
Jorge Vocos Lescano: "El alma hasta la superficie", por *Vicente Barbieri* 95
Roy Bartholomew: "Cien poesías rioplatenses. 1800-1950. *Antología*" por *Eduardo González Lanuza* 97
Heinrich von Kleist: "El príncipe de Homburgo", por *V. B.* 99
Jacques Feschotte: "Albert Schweitzer", por *E. G. L.* 101

PINTURA

Nicolás Lwoff: Henri Matisse 103

CINEMATÓGRAFO

Aldo Luis Persano: "Rashomón" 107

DOCUMENTOS

Ricardo Güiraldes: "Carta a Valéry Larbaud, en la isla de Elba" 110

LIBROS RECIBIDOS 117

Este número 233 de
S U R terminóse de
imprimir el día 20
de a b r i l de mil
novecientos cincuenta
y cinco, en la Im-
prenta López, Perú 666, Buenos
Aires, Argentina. Además de la
tirada corriente que forma la
presente edición, se han
impreso cien ejemplares
en papel especial, nu-
merados del 1 al 100
para los a m i g o s
d e "S U R"

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