Col. 522
Top. 201.551

# SUR

*REVISTA BIMESTRAL*

## S U M A R I O


| | |
|---|---|
| ALBERT CAMUS | La mujer adúltera. |
| COLIN WILSON | Función social del hombre apartado. |
| JEAN STEIN | Diálogo con William Faulkner. |
| JORGE A. PAITA | Pensares de una tarde malgastada. |
| HUGO W. COWES | El "homo viator" en la poesía de Antonio Machado. |

CRÓNICAS Y NOTAS

Victoria Ocampo: "Y Lucila que hablaba a río..." (Gabriela Mistral – 1899-1957) ● Jaime Rest: Geografía ultramundana del medioevo ● Emilio Sosa López: Moravia o la busca de un nuevo concepto del hombre ● Carlos Mastronardi: Gálvez y el estilo barroco ● LIBROS: Ernesto Schóo: Virgilio Piñera: "Cuentos fríos" ● Rosa Chacel: Elvira Orphée: "Dos veranos" ● Alicia Jurado: Richard Wright: "De la inocencia a la pesadilla" ● Eugenio Guasta: José Blanco Amor: "Todos los muros eran grises"; Manuel Lamana: "Otros hombres" ● Graziella Peyrou: Jean Anouilh: "El ensayo, o el amor castigado" ● A. J.: Thomas Merton: "Los hombres no son islas" ● G. P.: Henri Perruchot: "Vida de Van Gogh" ● COMARCA CIENTÍFICA: Armando Asti Vera: La "localización" del alma ● ARTES PLÁSTICAS: Damián Carlos Bayón: Entrevista a Vasarely ● MÚSICA: Juan Pedro Franze: Arturo Toscanini.


245

MARZO Y ABRIL DE 1957

BUENOS AIRES

CORREO ARGENTINO SUC. 58 (B) TARIFA REDUCIDA CONCESION 3281

# SUR

FUNDADA EN 1931

Y DIRIGIDA POR

*VICTORIA OCAMPO*

●

Redacción y Administración
*SAN MARTÍN 689*
BUENOS AIRES
T. E. 31 - 3220 y 32 - 2879

Jefe de Redacción
JOSE BIANCO

## COMITÉ DE COLABORACIÓN

ERNEST ANSERMET
ADOLFO BIOY CASARES
ALBERTO LUIS BIXIO
JORGE LUIS BORGES
CARLOS ALBERTO ERRO
WALDO FRANK
ALBERTO GIRRI
ALFREDO GONZÁLEZ GARAÑO
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
RAIMUNDO LIDA
EDUARDO MALLEA
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA
H. A. MURENA
SILVINA OCAMPO
MARÍA ROSA OLIVER
ALFONSO REYES
FRANCISCO ROMERO
ERNESTO SÁBATO
JULES SUPERVIELLE
GUILLERMO DE TORRE

## CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

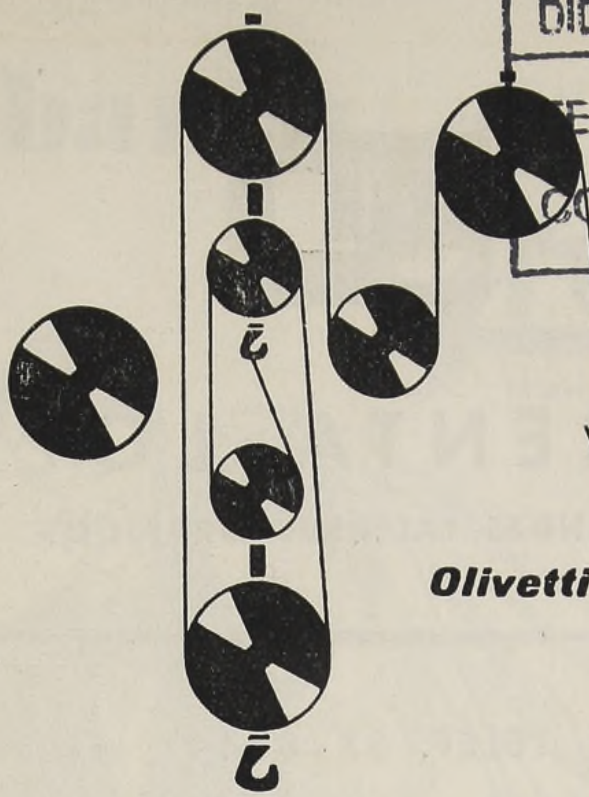
Número suelto . . . . . $ 18.—

## SUSCRIPCIÓN ANUAL

*Argentina y países limítrofes:*
Anual . . . . . $ 80.—
Número suelto: $ 18.—

*Otros países:*
Anual . . . . . 6 dólares
Número suelto: U$S 1.—

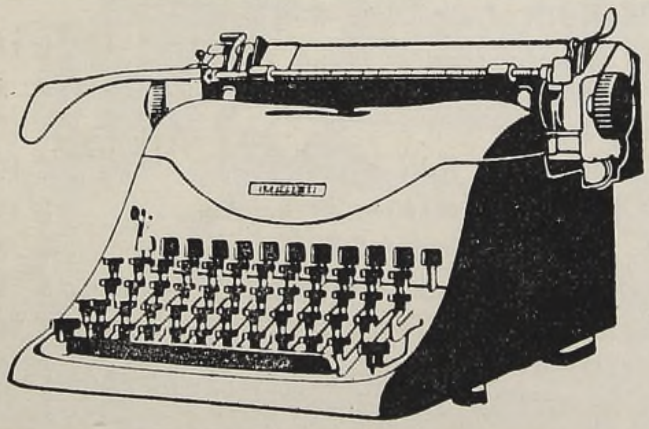
BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522
Top. 201.551



**Olivetti Le**

H0008045
BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor: ALBERTO
TOTAL
Clases Precio $ 12 000
- 7 OCT 1998
Fecha
S1CJ.15.1.1 19

***Por qué*** *el tacto de la Olivetti Lexikon es diferente al de las otras marcas? Porque su sistema de transmisión de los impulsos es distinto. Desde la tecla al tipo, un juego de tendones de acero continúa la percusión del mecanógrafo. La tecla no ofrece resistencia alguna a la presión obedece de inmediato. Es una danza ágil, veloz y exacta*



***Olivetti Argentina S. A.***

**BUENOS AIRES** San Martin 550



# IMPRENTA LOPEZ

**GRANDES TALLERES GRAFICOS**

**PERU 666 TELEF. 33-8344 BUENOS AIRES**

*LIBRERIA*

# *CARLOS LOHLÉ*

TEILHARD DE CHARDIN: *L'apparition de l'home. Oeuvres*, t. II . . . . . $ 112.—
HESSEN, J.: *Tratado de filosofía*, t. I, *Teoría de la ciencia* . $ 58.—
JOLIVET, R.: *Psicología* . . . . . $ 130.—
CALVEZ, J. Y.: *La pensée de Karl Marx* . . . . . $ 195.—
VON BALTHASAR, H. U.: *Le chrétien Bernanos* . . . . . $ 168.—
SAINT EXUPÉRY: *Un sens à la vie* . . . . . $ 85.—
HUYSMANS, J. K.: *Lettres inédites à Edmond de Goncourt* $ 63.—
KAZANTZAKI, N.: *La liberté ou la mort* . . . . . $ 108.90
— *Cristo de nuevo crucificado*, 6ª ed. . . . . $ 50.—
— *Melisa* . . . . . $ 16.—

Especialmente obras de Filosofía, Psicología, Psiquiatría, Biblia, Teología y Textos clásicos. Solicite nuestros boletines de novedades.

VIAMONTE 795 T. E. 32-6239 BUENOS AIRES

# Sábanas Grafa

La marca está en el orillo





Cómo el hombre
acortó la noche

En la lucha que sostiene el hombre, desde hace siglos, para prolongar las horas de luz, ha tenido activa participación el petróleo, presente en múltiples elementos de la iluminación moderna. A la aplicación del petróleo en ese campo, como en muchos otros, contribuye el trabajo de los Laboratorios de Investigación Esso.

Esso

ESSO SOCIEDAD ANONIMA
PETROLERA ARGENTINA



# NOVEDADES

## ABRIL DE 1957

T. W. SCHULTZ: *La organización económica de la agricultura* . . . . . $ 128.—

CASSIANO RICARDO: *La marcha hacia el oeste* . . . . $ 160.—

*Constitución Federal Mexicana de 1857* . . . . . $ 60.—

*Constitución Federal Mexicana de 1857*. Edición especial. $ 120.—

JACQUES SOUSTELLE: *La vida cotidiana de los aztecas.* $ 140.—

G. R. CRONE: *Historia de los mapas* . . . . . $ 40.—

WERNER WOLF: *Introducción a la psicopatología* . . . $ 68.—

F. BENÍTEZ: *Ki: el drama de un pueblo y de una planta.* $ 88.—

M. MAGDALENO: *Las palabras perdidas* . . . . . $ 76.—

SUIS SPOTA: *Casi el paraíso.* $ 88.—

J. GARCÍA TERRES: *Las provincias del aire* . . . . . $ 40.—

REEDICIONES

MORLEY: *La civilización maya.* $ 288.—

MORO: *Utopías del renacimiento* . . . . . $ 60.—

**FONDO DE CULTURA ECONOMICA**

INDEPENDENCIA 802
T. E. 23 - 9603
BUENOS AIRES





## Vayan los dos juntos a Europa

*Ella estará encantada de ir con Ud.*
*Ud. se sentirá dichoso de viajar con ella*

Aproveche las nuevas tarifas de la clase turista Air France, economizando casi un...

**30 °/o**

sobre la tarifa de la clase, beneficiándose con la utilización de iguales horarios, iguales itinerarios y los más modernos aviones en servicio en el Atlántico Sur, que Air France le ofrece en ambos casos.

Y no olvide que la 1ª clase Air France significa un dechado de perfección y refinamiento en viajes aéreos.

Haga de su viaje de negocios...
...un viaje de placer!...

# AIR FRANCE

***LA RED MAS EXTENSA DEL MUNDO***

"a la vanguardia
del progreso"

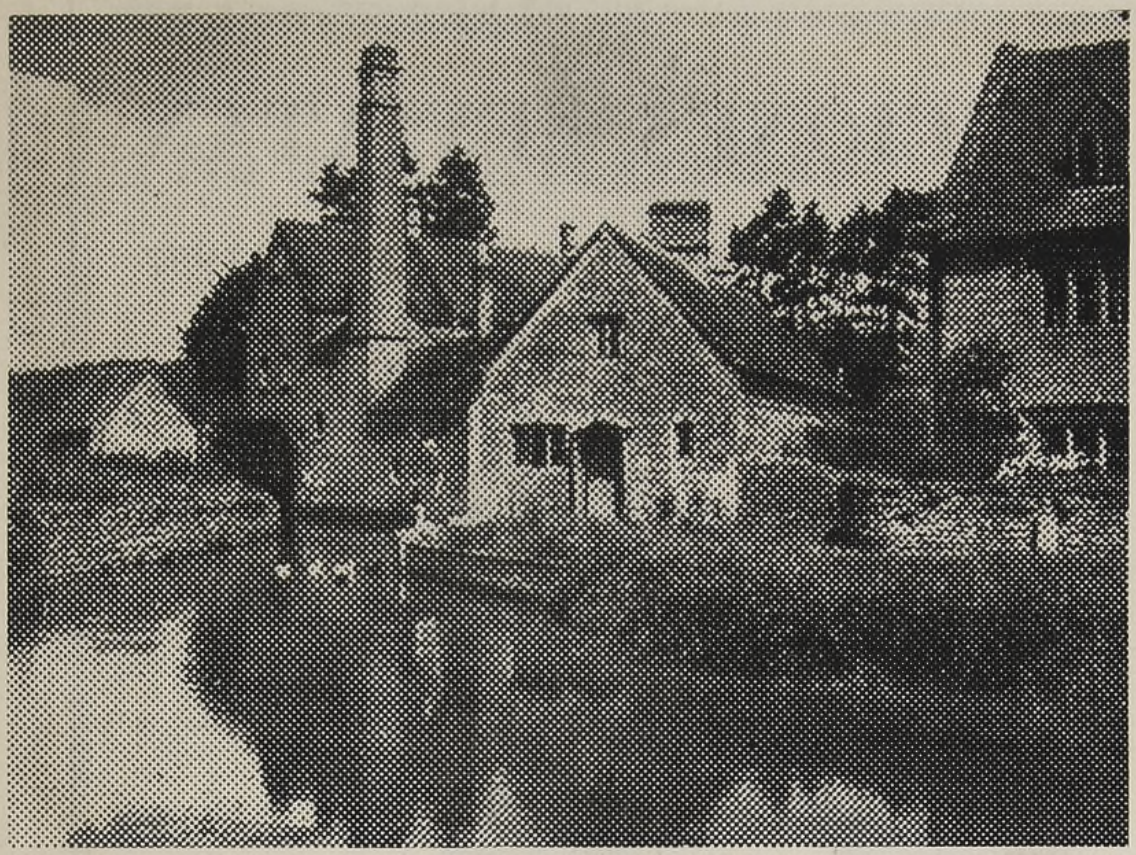
Informes: CANGALLO 549 - T. E. 30 - 1525 y en su agencia de viajes

EST. BARBIERO ZUBIETA & CIA.

UNA PAGINA
DE PROGRESO
ABIERTA
HACE 90 AÑOS

1867
PEUSER
1957

*90º aniversario*



*Pintoresco molino de agua en Slaughter, Inglaterra.*

**¡Visite más ciudades en EUROPA -sin costo adicional- por la línea aérea de mayor experiencia en el mundo!**

La mejor manera de ir a Europa es por Pan American vía Nueva York. Pan American vuela directamente desde Nueva York a más ciudades importantes de Europa que cualquier otra línea aérea.

Y si desea visitar más ciudades en Europa, aproveche el "plan de ciudades extras" de Pan American. Haga escala y pase todo el tiempo que desee, dentro del período de validez de su boleto, en una o todas las ciudades de la ruta.

*Consulte a su Agente de Viajes o a:*

**PAN AMERICAN**

Cía. de Aviación Pan American Argentina S. A. C. F. e I.

Avda. Pte. Roque S. Peña 788 - Buenos Aires - T. E. 45-0111

# EDICIONES LEVIATAN

## *PARTE DEL PLAN DE PUBLICACIONES 1957*

MIRCEA ELIADE: *Yoga. Inmortalidad y Libertad.*
LEÓN MOUSSINAC: *Tratado de la puesta en escena.*
M. MERLEAU-PONTY: *Las aventuras de la dialéctica.*
RAYMOND ARON: *El opio de los intelectuales.*
JULIO CÉSAR CHAVES: *Castelli. El adalid de Mayo.*
RODOLFO PUIGROS: *De la Colonia a la Revolución.*
LUCIEN LÉVY-BRUHL: *La mentalidad primitiva.*
JEAN LOUIS BARRAULT: *Yo soy un hombre de teatro.*
LOUIS JOUVET: *El comediante desencarnado.*
KARL JASPERS: *Descartes y la filosofía.*
LUIS ORDAZ: *El teatro en el Río de la Plata.*
F. FUNK-BRENTANO: *El Renacimiento.*
GUY DE POURTALES: *Chopin, poeta.*
DARDO CÚNEO: *Historia del movimiento obrero argentino.*
R. H. TAWNEY: *La religión y el origen del capitalismo.*
LEÓN POLIAKOV: *Historia del antisemitismo.* 3 tomos.
FRANCIS FERGUSSON: *La idea del teatro.*
PATRICIO CANTO: *Ortega y Gasset.*
MARCEL COHEN: *El lenguaje.*
KARL MANHEIM: *El hombre y la sociedad en la época de crisis.*

*Distribuidor exclusivo*

**EDICIONES SIGLO VEINTE**

JUNCAL 1131 BUENOS AIRES (R. A.)

# No importa la edad...




ni el presupuesto, visitando



**Gath & Chaves**

FLORIDA Y CANGALLO (R. 28) Y 19 SUCURSALES

# petróleo, crisol de razas...



En todos los lugares del mundo, bajo todos los cielos, semejantes a un crisol de razas y abarcando todas las actividades, está presente el petróleo en cada uno de sus derivados. Uno de los múltiples factores de esa grandiosa expresión lo representa la Organización Mundial de Shell con sus Centros de Investigaciones, donde se crean múltiples productos de reconocida calidad, y cuyas innumerables aplicaciones significan: trabajo para los pueblos, adelantos para la humanidad y desarrollo para las economías: Máxima contribución de Shell al progreso y a la civilización.

SHELL

SHELL ARGENTINA LTD.

# Harrods

## es una "ciudad" de pequeños negocios- bajo un solo techo-



y reunido en ellos, todo lo mejor que individualmente pueden brindar... y con la ventaja de que cada artículo ostenta la *Etiqueta* de Harrods, símbolo de verdadera calidad.

*Florida 877 - (R. 5) - T. E. 32-4411*

# C U A D E R N O S

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

REVISTA BIMESTRAL

Nº 23

HOMENAJE A GABRIELA MISTRAL

Por J. TORRES BODET, RÓMULO GALLEGOS, GERMÁN ARCINIEGAS, LUIS ALBERTO SANCHES y J. CARRERA ANDRADE.

DWIGHT MACDONALD: *Diez días en El Cairo.*
PAUL IGNOTUS: *La conciencia nacional Húngara.*
MILOVAN DJILAS: *La crisis del sistema comunista.*
JORGE MAÑACH: *Variación hispanoamericana.*

Otros textos de:

ALFONSO REYES, LUIS ARAQUISTAIN, PIERRE EMMANUEL, FERNANDO DÍEZ DE MEDINA, FEDERICO DE ONÍS, ARTURO BAREA, etc.

*Solicite un ejemplar gratuito a:*

CUADERNOS

23, rue de la Pépinière. París (8) Francia

Suscripciones en Argentina: Librería Madrid, Bmé. Mitre 950, B. Aires



tiempo de américa

## Revista TIEMPO de AMERICA

*Crítica de libros* *información*
*fotografías* *reproducciones*

*Adquiérala en kioscos y librerías*

CANGALLO 439 BUENOS AIRES
Of. 509

Sumario del Nº 2 (Febrero de 1957)

LEWIS MUMFORD: **Las transformaciones del hombre.**
ALBERTO SARTORIS: **Importancia y trascendencia del funcionalismo en la arquitectura europea contemporánea.**
JUAN CARLOS PAZ: **Ferruccio Busoni, orientador y poeta.**
LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ: **Función social de las artes plásticas.**
GERMAN ARCINIEGAS: **Nerón, espejo de demagogos.**
JACOBO FRINCE: **De la comuna de 1919 a la insurrección contra la dictadura bolchevique.**
MIGUEL ANGEL ANGUEIRA: **De si el cooperativismo puede evitar la guerra.**
BOLESLAO LEWIN: **La supuesta participación jesuítica en la rebelión de Tupac Amarú.**
EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: **Rogativa exculpatoria.**
RAÚL GUSTAVO AGUIRRE: **Dylan Thomas.**
VÍCTOR ITURRALDE: **El cine, nuevo campo de experiencias estéticas.**

# ULTIMAS NOVEDADES

LOS CUATRO EVANGELIOS DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO.

La palabra de Nuestro Señor Jesucristo, testimonio de sus doctrinas y sus prédicas, es la permanente lección religiosa y moral que llega, desde hace dos mil años, a las sucesivas generaciones, para orientarlas y elevarlas espiritualmente.

Edición lujosa, pero económica .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. $ 220.—

PEÑAS ARRIBA, por José María de Pereda.

Volver a gustar de los encantos de la tierra nativa es vivir dos veces, se ha dicho. El protagonista de esta obra del pulcro escritor español vuelve a su pueblecito de Santander, llamado por la voz de la sangre, y allí encuentra en las montañas del solar de sus padres, un nuevo soplo de vida.

Colección La Novela Inmortal .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. $ 38.—

EL ARTE DE LA MESA (*Recetario de Doña Lola*), por Lola P. de Pietranera.

Extraordinario manual de cocina, con numerosas recetas, de gran utilidad para el hogar, con un capítulo destinado al arte de cocinar con olla a presión.

Séptima edición, con más de 700 páginas de texto y otras con dibujos a todo color .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. $ 68.—

MANUAL DE HISTORIA DEL DERECHO ARGENTINO, por Ricardo Levene.

Compendio extractado de la fundamental obra "Historia del Derecho Argentino".

Editado por nuestra Editorial en 11 tomos, de los cuales se han publicado 9 y los 2 últimos se hallan en prensa .. .. .. .. .. $ 120.—

MUJER IMPERIAL, por Pearl S. Buck.

Descripción de la extraordinaria vida de la emperatriz Tzu Hsi, que ascendió, gracias a su inigualable belleza y fina inteligencia femenina, desde lo más bajo hasta lo más elevado, logrando, con habilidad, astucia y firmeza tomar las riendas del poder y conducir serenamente a la nación china, no sin atraerse afectos y odios.

Colección Vértice .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. $ 32.—

## EDITORIAL

## Guillermo KRAFT Limitada

Reconquista 319 Capital Federal Librería: Florida: 681

# *Cuadernos Americanos*

**LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO**

Publicación bimestral en la que colabora lo más distinguido de la intelectualidad hispanoamericana.

| PRECIOS: | Por ejemplar | Por suscripción (6 números) |
|---|---|---|
| México .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. | $ 10.— | $ 50.— |
| Otros países de América .. .. .. | Dls. 1.25 | Dls. 6.50 |
| Europa y otros Continentes .. .. | „ 1.50 | „ 8.00 |

*Ejemplares atrasados, precio convencional.*

Servimos suscripciones directamente dentro y fuera del país.

Los pedidos pueden dirigirse a la Av. República de Guatemala 42-2 o al Apartado Postal Nº 965, México 1, D. F. Rep. Mexicana.

# D A V A R

Revista Literaria

Sumario del Nº 68
(Enero-Febrero 1957)

HERBERT ZVI SOIFER: *El Kibutz en el Mundo.*
MARGARET SUSMAN: *El Mensaje de Paz del Profeta.*
THOMAS MANN: *Ensayo sobre Chejov.*
ENRIQUE SPINOZA: *Tres sonetos circunstanciales.*
ITZJAK RAISNAM: *Las comunidades judías en el Brasil en los siglos XVI y XVII.*
BERNARDO VERBITSKY: *Aliento de Tragedia Antigua en un autor moderno.*
HELMUTH SCHMIDT: *¿Más allá de Sinagoga y Estado?*
JOSÉ HORN: *Información cultural judía.*
NATAN LERNER: *La luz Perpetua.*

| | | |
|---|---|---|
| Suscripción a 6 números . . | Socios . . . . . | $ 40.— |
| | No Socios . . | $ 50.— |
| Precio por ejemplar . . . . | Socios . . . . . | $ 7.— |
| | No Socios . . | $ 9.— |

*Editada por la Sociedad Hebraica Argentina*

SARMIENTO 2233 BUENOS AIRES

# EDICIONES Hachette

COLECCION "EL MIRADOR"

## VIDA DE VAN GOGH

Por HENRY PERRUCHOT

**352 páginas - 66 ilustraciones - Precio $ 55.–**

## PERFIL DE LA DEMOCRACIA MODERNA

Por ROGER LABROUSSE

**168 páginas - Precio $ 25.–**

COLECCION "DIORAMA"

## LOS HOMBRES DE BLANCO

Por ANDRÉ SOUBIRAN

(Segunda edición)

**Tomos I, II y III: $ 22.–, $ 28.– y $ 40.–**

COLECCION "ARTEMISA"

## UN ARTE DE VIVIR

Por ANDRÉ MAUROIS

**28.ª Edición. 208 págs. - Precio $ 20.–**

COLECCION "EXCELSA"

## ANTOLOGIA DEL CUENTO EXTRAÑO

¡Selección, Traducción y Noticias Biográficas por RODOLFO J. WALSH

**916 págs. - Cuero con rótulos en oro**

**Precio $ 175.—**

BIBLIOTECA "HACHETTE" DE FILOSOFÍA

## CIENCIA DE LA LOGICA

Por G. W. F. HEGEL

Traducción directa del alemán por Augusta y Rodolfo Mondolfo - Prólogo de Rodolfo Mondolfo

**T. I: 500 págs. - T. II: 596 págs. - Precio $ 150.—**

**HACHETTE - BUENOS AIRES**

**RIVADAVIA 739 - 34/7819 - BUENOS AIRES**

# Novedades

PABLO NERUDA, *Obras completas* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. $ 400.—

La obra completa del gran poeta chileno, incluyendo también sus primeros poemas y sus escritos en prosa, en un volumen de lujo, encuadernado en cuero con impresión en oro, cabeza en oro bruñido, sobrecubierta impresa a tres tintas y caja forrada. Numerosos grabados.

WILLIAM SAROYAN, *Teatro: No te vayas así. La casa de Casa de Sam Ego. Nacimiento decoroso, entierro alegre* .. .. .. $ 40.—

Brooks Atkinson, al comentar una de las obras de Saroyan, dijo: "Es un poema en prosa, con un gran sentido del humor y del amor". Lo mismo podría decirse de todo su teatro.

JULES ROMAINS, *Teatro: Knock. El casamiento del señor Trouhadec. El señor Trouhadec arrastrado por el libertinaje. Donogoo* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. $ 50.—

Las más características obras teatrales del celebrado autor de "Los hombres de buena voluntad".

ALFREDO PAREJA DIEZCANSECO, *La advertencia* .. .. .. .. $ 70.—

Sobre un fondo histórico ecuatoriano, vive en este libro una densa humanidad, pintada con vigorosa intensidad y perfiles dramáticos.

EMILIO PRADOS, *Río natural* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. $

El último libro escrito en México por este poeta español. Canto continuo a la Vida y a cuanto el poeta siente o contempla.

VICENTE ALEIXANDRE, *Espadas como labios* (Bca. Contemporánea, núm. 2266) .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. $ 15.—

Libro considerado por la crítica como el más importante de la primera época de este gran poeta español.

## NUEVAS EDICIONES

RISIERI FRONDIZI, *El punto de partida del filosofar* (2ª ed.) $

RAFAEL ALTAMIRA, *Los elementos de la civilización y del carácter españoles* (2ª ed.) .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. $ 45.—

A. ALONSO y P. HENRÍQUEZ UREÑA, *Gramática castellana* I y II (1ª ed.), c/u. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. $ 30.—

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Platero y yo* (14ª ed.) .. .. .. .. $ 12.—

FEDERICO GARCÍA LORCA, *Así que pasen cinco años* (7ª ed.) $ 36.—

ALEJANDRO CASONA, *La molinera de arcos* (Bca. Contemporánea, núm. 71; 2ª ed.) .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. $ 18.—

## EDITORIAL LOASDA S. A.

ALSINA 1131 BUENOS AIRES

URUGUAY CHILE PERÚ COLOMBIA

# SIGAMOS BAJANDO

por

JOHN WAIN

SIGAMOS BAJANDO es una de las novelas de las que más se ha hablado en los países de habla inglesa durante los últimos años. Es la única de su autor y ha bastado para volverlo famoso. Su aparición concluyó de marcar un rumbo en la novelística sajona. JOHN WAIN figura comentado en todo estudio importante sobre la narrativa actual de Inglaterra. Su estilo tiene ya un nombre; es el de "university wit". Es, sin disputa, un jefe de escuela. Y esa escuela es una nueva transformación del sustrato constante del género novelístico: en ella ocurren muchas peripecias, y les ocurren a seres humanos, muy humanos.

*Traducción de J. R. Wilcock.*

$ 45.—




Distribuidores: Emecé Editores S. A.

*NOVEDAD DE MAYO*

# LITERATURA CONTEMPORANEA

*Ensayos por y sobre los siguientes autores*

ELIZABETH BOWEN
JOYCE CARY
GEORGE BERNARD SHAW
ANDRÉ MAUROIS
ANDRÉ GIDE
THOMAS MANN
VIRGINIA WOOLF
ALAN PRINCE-JONES
FRANK O'CONNOR
JANE AUSTEN
ERNEST HEMINGWAY
SINCLAIR LEWIS
W. B. YEATS
EDITH WARTHON
SEAN O'CASEY
KATHERINE ANNE PORTER
RICHARD EBERHART
IVOR BROWN
STEPHEN SPENDER
CARLOS BAKER
F. SCOTT FITZGERALD
WILLA CATHER
y otros

*Seleccionados y recopilados por*

FRANCIS BROWN

Traducción de H. VACCARO

$ 40.—

**EDITORIAL SUR S. R. L.**

SAN MARTÍN 689 BUENOS AIRES

SUR

NÚMERO 245 MARZO - ABRIL DE 1957

# LA MUJER ADÚLTERA

En el interior del ómnibus, cuyos vidrios habían levantado nuevamente, una flaca mosca daba vueltas desde hacía un momento. Insólita, iba y venía sin ruido, con un vuelo extenuado. Janine la perdió de vista, después la vió aterrizar en la mano inmóvil de su marido. Hacía frío. La mosca se estremecía a cada ráfaga del viento arenoso que chirriaba contra las ventanillas. En la escasa luz de la mañana invernal, con gran estrépito de hierros, el vehículo cabeceaba, se balanceaba, avanzaba dificultosamente. Janine contempló a su marido, observó los mechones grises plantados muy abajo en una frente estrecha, la nariz ancha, la boca irregular; Marcel tenía el aspecto de un fauno mohino. A cada bache de la carretera, Janine lo sentía venírsele encima. Después, Marcel dejaba recaer su pesado torso sobre sus piernas abiertas, con la mirada fija, de nuevo inerte, ausente. Sólo sus gruesas manos imberbes, vueltas aún más cortas por la tricota gris que le sobresalía de las mangas de la camisa y le cubría las muñecas, daban una impresión de actividad. Apretaban con tanta fuerza una valijita de tela, colocada entre las rodillas, que no parecían sentir el vacilante vuelo de la mosca.

De pronto, escucharon distintamente el aullido del viento, y la niebla mineral, que rodeaba al ómnibus, se hizo todavía más espesa. Puñados de arena, como arrojada por manos invisibles, se abatían sobre los vidrios. La mosca movió un ala friolenta, flexionó las patas, se fué. El ómnibus anduvo más despacio, estuvo a punto de pararse. Después, ya calmado el viento,

la niebla un poco aclarada, aumentó de velocidad. Agujeros de luz se abrían en el paisaje ahogado de polvo. Dos o tres palmeras enjutas y blanqueadas, como recortadas en metal, surgieron tras los vidrios y desaparecieron de inmediato.

—¡Qué país! —dijo Marcel.

El ómnibus estaba lleno de árabes que simulaban dormir, hundidos en sus albornoces. Algunos habían colocado los pies sobre la banqueta y el traqueteo los hacía oscilar más que a los otros. Su silencio, su impasibilidad, acabaron por molestar a Janine. Le parecía viajar desde varios días antes con esa muda escolta. El coche, sin embargo, había partido al alba de la estación del ferrocarril y, al cabo de dos horas, en la fría mañana, avanzaba por una meseta pedregosa, desolada, que a la salida, al menos, extendía sus rectas líneas hasta horizontes rojizos. Pero el viento, al levantarse, tragó poco a poco la inmensa llanura. A partir de ese momento, nada vieron ya los pasajeros: uno tras otro fueron callando y navegaron sin decir palabra en una especie de noche insomne, enjugándose a veces los labios y los ojos irritados por la arena que se infiltraba en el coche.

"¡Janine!" El llamado de su marido la sobresaltó. Pensó una vez más hasta qué punto ese diminutivo, aplicado a una mujer alta y robusta como ella, era ridículo. Marcel quería saber dónde estaba la valija con las muestras. Ella exploró con el pie el espacio vacío debajo de la banqueta y encontró un objeto; decidió que era la valija. No podía agacharse, en efecto, sin quedar un poco sofocada. En el colegio, sin embargo, era la primera en gimnasia; no jadeaba nunca. ¿Tanto tiempo había pasado desde entonces? Veinticinco años. Veinticinco años no eran nada: le parecía que fué ayer cuando vacilaba entre la vida libre y el matrimonio, que fué ayer cuando pensaba con angustia en el día en que, acaso, envejecería sola. No estaba sola, y el estudiante de abogacía que no quería abandonarla nunca estaba ahora a su lado. Había acabado por aceptarlo, aunque fuese un poco más bajo que ella y aunque no le gustaran mucho su risa ávida y breve, ni sus ojos negros demasiado salientes. Pero le gustaba su espíritu animoso, que compartía con los franceses del país; le gustaba también su aire derrotado, cuando los acontecimientos o los hombres frustraban su esperanza; le gustaba, sobre todo, que la quisieran, y él la había cubierto de asiduidades. Al hacerle sentir tan a menudo que ella existía para él, la hacía existir de verdad. No, no estaba sola...

El ómnibus, con grandes toques de bocina, se abría paso a través de obstáculos invisibles. Los pasajeros, sin embargo, continuaban inmóviles. Janine sintió de pronto que la observaban y se volvió hacia la banqueta que prolongaba la suya, del otro lado del pasillo. No era un árabe. Le sorprendió no haber reparado en él cuando salieron. Llevaba el uniforme de

las Unidades Francesas del Sahara y un kepis de drill sobre su rostro curtido de chacal, largo y puntiagudo. Fijaba en ella la mirada de sus ojos claros, con una especie de fastidio, detenidamente. Ruborizándose, Janine se volvió de nuevo hacia su marido, que miraba siempre de frente, en la niebla y el viento. Se arrebujó en su abrigo. Pero continuaba viendo al soldado francés, alto y delgado, tan delgado, dentro de su ajustada chaqueta, que parecía construído con una materia seca y friable, una mezcla de arena y de hueso. En ese instante vió las manos flacas y el rostro tostado de los árabes que estaban delante y que parecían cómodamente sentados, a pesar de sus amplias vestiduras, en las banquetas donde ella y Marcel apenas cabían. Ajustó sobre sus piernas los pliegues del abrigo. Sin embargo, no era tan gruesa, más bien alta y llena, carnal, y todavía deseable —lo sentía en las miradas de los hombres— con su rostro un poco infantil, sus ojos frescos y claros, contrastando con ese cuerpo fuerte que podía —no lo ignoraba tampoco— ser tibio y mullido.

No, nada sucedía como lo creyó. Cuando Marcel quiso llevarla en su jira, ella había protestado. Él pensaba desde hacía mucho tiempo en ese viaje, después de la guerra, exactamente, cuando los negocios volvieron a la normalidad. Antes de la guerra, el pequeño comercio de géneros heredado de sus padres, y que abrió por cuenta propia al renunciar a sus estudios de abogacía, les permitía vivir más o menos bien. En la costa, los años juveniles pueden ser felices. Pero a él no le gustaba demasiado el esfuerzo físico y muy pronto dejó de llevarla a las playas. Los domingos, solamente, el pequeño automóvil abandonaba la ciudad. Durante el resto de la semana, Marcel prefería no salir de su tienda de géneros multicolores, estarse a la sombra de los soportales de ese barrio semi-indígena, semi-europeo. Vivían en tres cuartos, arriba de la tienda, adornados con muebles de serie y colgaduras árabes. No tuvieron hijos. Transcurrieron los años tras las persianas cerradas, en esa penumbra que mantenían cuidadosamente. El verano, las playas, los paseos, el cielo mismo estaban lejos. A Marcel sólo parecían interesarle sus negocios. Creyó descubrir que el dinero era la verdadera pasión de su marido, y no la compartía, sin saber demasiado por qué. Después de todo, aprovechaba del dinero. Marcel no era avaro; antes bien, generoso, sobre todo con ella. "Si me sucede algo —decía— quedarás resguardada". Y debemos, en efecto, resguardarnos de la necesidad. Pero de lo demás, de todo aquello que no sea la necesidad más simple, ¿dónde resguardarse? Y era esto lo que muy de tarde en tarde sentía confusamente. Entre tanto, ayudaba a Marcel a llevar sus libros y a veces lo reemplazaba en la tienda. Pero lo más duro de soportar era el verano, cuando el calor mataba hasta la dulce sensación del hastío.

De pronto, en pleno verano, justamente, la guerra, Marcel movilizado,

después licenciado, la escasez de telas, los negocios detenidos, las calles desiertas y calurosas. En adelante, si algo sucedía, no quedaría resguardada de la necesidad. Por eso, desde que las telas volvieron al mercado, Marcel proyectó recorrer los pueblos de las Altas Mesetas del sud para prescindir de intermediarios y vender directamente a los comerciantes árabes. Había querido llevarla. Ella sabía que las comunicaciones eran difíciles, que se sofocaba. Hubiera preferido esperarlo. Pero él era obstinado, y ella había aceptado porque hubiese necesitado demasiada energía para negarse. Ahora estaban de viaje y, en verdad, nada se parecía a lo que había imaginado. Había temido el calor, los enjambres de moscas, los hoteles mugrientos, llenos de olores anisados. No había pensado en el frío, en el viento cortante, en esas mesetas casi polares, obstruídas por morenas. También había soñado con palmeras y arena suave. Ahora veía que el desierto no era eso; era solamente piedra, piedra por todas partes, tanto en el cielo, donde reinaba aún la polvareda de piedra, rechinante y fría, como en el suelo, donde sólo crecían gramíneas secas entre las piedras.

El vehículo se detuvo bruscamente. El chofer dijo sin volverse algunas palabras en esa lengua que Janine había escuchado toda su vida sin comprender jamás. "¿Qué pasa?", preguntó Marcel. El chofer, ahora en francés, dijo que la arena había debido de tapar el carburador, y Marcel lanzó una maldición contra la comarca. El chofer echó a reír, mostrando todos los dientes, y aseguró que no era nada, que iba a destapar el carburador y que en seguida continuarían andando. Abrió la puerta del ómnibus. El viento frío se precipitó en el interior horadándoles la cara con mil granos de arena. Los árabes, silenciosos, hundieron la nariz en sus albornoces y se replegaron sobre sí mismos. "Cierra la puerta", aulló Marcel. El chofer, riendo, se acercó a la puerta, sacó, sin prisa, algunas herramientas del cajón de abajo; después, minúsculo en la niebla, desapareció de nuevo sin cerrar la puerta. Marcel suspiró: "Puedes estar segura de que no ha visto un motor en su vida". "Ten paciencia", dijo Janine. De pronto, se sobresaltó. En el terraplén, junto al vehículo, habían surgido formas arrebujadas, inmóviles. Bajo el capuchón del albornoz, y tras una muralla de velos, sólo mostraban los ojos. Mudas, venidas de quién sabe dónde, miraban a los viajeros. "Pastores", dijo Marcel.

El silencio era absoluto en el interior del coche. Los pasajeros, con la cabeza gacha, parecían escuchar la voz del viento dejado en libertad sobre esas mesetas interminables. Janine quedó bruscamente sorprendida por la ausencia casi total de equipajes. En la estación, el chofer había izado hasta el techo del ómnibus el baúl de Marcel y algunos bultos. En el interior, dentro de las redes que corrían por encima de las ventanillas, sólo se veían bastones nudosos y cestos chatos. Al parecer, toda esa gente del sud viaja-

ba con las manos vacías. Pero el chofer ya estaba de vuelta, siempre animoso. Sólo reían sus ojos por encima de los velos con que, también él, se había cubierto la cara. Anunció que proseguían el viaje. Cerró la portezuela, calló el viento y pudo escucharse mejor la lluvia de arena contra los vidrios. Tosió el motor, expiró después. Solicitado con insistencia por el arranque, empezó por fin a funcionar, mientras el chofer lo hacía lanzar aullidos a golpes de acelerador. Con un gran hipo, el ómnibus partió de nuevo. De la masa harapienta de los pastores, siempre inmóviles, se alzó una mano; luego se desvaneció en la niebla. Los dejaron atrás. Casi en seguida, el vehículo comenzó a saltar sobre el camino, cada vez en peor estado. Los árabes, sacudidos, oscilaban incesantemente. A Janine, no obstante, el sueño comenzaba a rendirla cuando surgió frente a ella una cajita amarilla llena de pastillas aromáticas. El soldado chacal le sonreía. Vaciló, se sirvió, le dió las gracias. El chacal se guardó la caja en el bolsillo y tragó de golpe su sonrisa. Ahora fijaba los ojos en el camino. Janine se volvió hacia Marcel y no vió más que su nuca sólida: miraba a través de los vidrios la niebla más densa que subía de los terraplenes friables.

Hacía horas que andaban, y el cansancio había apagado toda vida en el coche, cuando resonaron algunos gritos desde afuera. Niños de albornoz, girando sobre sí como trompos, saltando, batiendo palmas, corrían en torno al ómnibus. Ahora, éste avanzaba por una larga calle flanqueada por casas bajas. Entraban en el oasis. El viento soplaba siempre, pero los muros detenían las partículas de arena que no oscurecían ya la luz. El cielo, sin embargo, continuaba encapotado. En medio de los gritos, con gran estruendo de frenos, el ómnibus se detuvo ante los soportales de piedra arcillosa de un hotel con las vidrieras sucias. Janine bajó; en la calle, sintió que vacilaba. Por encima de las casas veía un minarete amarillo y grácil. A su izquierda, empezaban a recortarse las primeras palmeras del oasis. Hubiese querido ir hasta ellas, pero, aunque fuera cerca de mediodía, el frío era intenso; el viento la hizo estremecer. Se volvió hacia Marcel, y vió primero al soldado que iba a su encuentro. Esperó su sonrisa o su saludo. Él pasó de largo sin mirarla y desapareció. Marcel se ocupaba en que bajaran el baúl con los géneros, un baúl negro, izado en el techo del ómnibus. No sería fácil. No había más persona que el chofer para ocuparse de los equipajes, y se estaba allí, sobre el techo, ante el círculo de albornoces congregados en torno del ómnibus. Janine, rodeada de caras que parecían talladas en hueso y en cuero, taladrada por gritos guturales, sintió de pronto su fatiga. "Subo", le dijo a su marido, que interpelaba con violencia al chofer.

Entró en el hotel. El patrón, un francés delgado y taciturno, se acercó a ella y la condujo al primer piso, y después, por la galería que dominaba la calle, hasta un cuarto donde sólo había una cama de hierro, una silla

pintada con ripolín blanco, una percha muy ancha sin cortinas y, detrás de un biombo de juncos, un tocador cuyo lavabo estaba cubierto por un fino polvo de arena. Cuando el patrón hubo cerrado la puerta, Janine sintió el frío que venía de las paredes desnudas y encaladas. No sabía dónde dejar su bolso, no sabía qué hacerse ella misma. Tenía que acostarse o seguir de pie, y en ambos casos dar diente con diente. Permaneció de pie, con el bolso en la mano, clavando los ojos en una especie de tronera abierta sobre el cielo, cerca del techo. Esperaba, no sabía qué. Únicamente sentía su soledad, y el frío que la penetraba, y un peso más fuerte del lado del corazón. Soñaba, en verdad, casi sorda a los ruidos que subían de la calle trayendo los gritos de Marcel, más consciente, en cambio, a ese rumor de río que llegaba de la tronera y que el viento hacía nacer en las palmeras que, de pronto, le parecieron muy cercanas. Después el viento pareció redoblar, el suave ruido del agua se convirtió en un silbido de olas. Imaginaba, detrás de las paredes, un mar de palmeras rectas y flexibles encrespándose en la tempestad. Nada se parecía a lo que había previsto, pero esas olas invisibles refrescaban sus ojos fatigados. Continuaba de pie, pesadamente, un poco encorvada, con los brazos caídos, mientras el frío subía a lo largo de sus piernas macizas. Soñaba con las palmeras rectas y flexibles, y con la muchacha que había sido.

Después de lavarse, bajaron al comedor. En las paredes desnudas habían pintado camellos y palmeras, sumergidos en una mermelada rosa y violeta. Tras los soportales, las ventanas dejaban entrar una luz parsimoniosa. Marcel le hacía preguntas al patrón sobre los comerciantes. Les sirvió la comida un viejo árabe que llevaba una condecoración militar en la chaqueta. Marcel estaba preocupado y desmigajaba el pan. No la dejaba beber agua a su mujer. "No está hervida. Toma vino." A ella no le gustaba el vino, la ponía pesada. En el menú había cerdo. "No comen cerdo, el Corán se los prohibe. Pero el Corán no sabía que el cerdo bien cocido no causa enfermedades. Nosotros, a lo menos, entendemos de comida. ¿En qué piensas?" Janine no pensaba en nada, o tal vez en esa victoria de los cocineros sobre los profetas. Pero tenían que andar de prisa. Partirían de nuevo al día siguiente, siempre hacia el sud: esa tarde debían ver a todos los comerciantes de importancia. Marcel apremió al viejo árabe para que les sirviera el café. El viejo, sin sonreír, asintió con la cabeza y salió a paso tardo. "Lentamente por la mañana, no demasiado rápido por la tarde", dijo Marcel, riendo. Llegó el café. Apenas tuvieron tiempo de tomarlo de un trago y salieron a la calle polvorienta y fría. Marcel llamó a un muchacho árabe para que lo ayudara a llevar el baúl y, por principio, discutió el precio. Basaba su opinión, que

dió a Janine una vez más, en el oscuro principio de que pedían siempre el doble para que les concedieran la cuarta parte. Janine, incómoda, seguía a los dos hombres. Bajo su grueso tapado, se había puesto un vestido de lana, y hubiese querido ocupar menos espacio. El cerdo, aunque muy cocido, y el poco vino que bebió, le pesaban.

Bordearon un jardincito municipal, con árboles polvorientos. Cruzaban árabes que los dejaban pasar, llevándose hacia delante los pliegues de sus albornoces, y parecían no verlos. Janine advertía en ellos un aire digno, aun en los que andaban harapientos, que no tenían los árabes de la ciudad. Y, mientras tanto, seguía en pos del baúl que le abría camino entre la muchedumbre. Pasaron por la puerta de una muralla de tierra ocre, llegaron a una placita llena de los mismos árboles minerales y bordeados al fondo, en casi toda su anchura, por soportales y tiendas. Al pasar por una construcción en forma de obús, de paredes encaladas y azules, se detuvieron. Un cuarto único, un mostrador de madera brillante; detrás del mostrador, un viejo árabe de bigotes blancos, en trance de servir té, alzando y bajando la tetera encima de tres vasitos multicolores. Antes de que pudieran distinguir otra cosa en la penumbra de la tienda, el olor fresco del té de menta acogió a Marcel y a Janine en el umbral. Apenas franqueada la entrada, y sus molestas guirnaldas de teteras de estaño, tazas y bandejas, mezcladas con molinetes de tarjetas postales, Marcel se encontró junto al mostrador. Janine permaneció en la entrada, apartándose un poco para no interceptar la luz. En ese instante advirtió detrás del viejo tendero a dos árabes que la miraban sonriendo, sentados en la penumbra sobre las hinchadas bolsas que ocupaban todo el fondo de la tienda. De las paredes colgaban alfombras rojas y negras, pañuelos bordados; el piso estaba lleno de bolsas y de cajones pequeños con granos aromáticos. Sobre el mostrador, en torno a una balanza cuyos platillos de cobre refulgían y de un viejo metro con los signos borrados, se alineaban paquetes de azúcar; uno de ellos. libre ya de sus pañales de grueso papel azul, había sido cercenado en la cúspide. Cuando el viejo posó la tetera sobre el mostrador y dijo buenas tardes, detrás del perfume del té surgió el olor a lana y a especias que flotaba en el cuarto.

Marcel hablaba precipitadamente, con esa voz baja que adoptaba para tratar asuntos de negocios. Después abría el baúl, mostraba los géneros y los pañuelos, hacía a un lado la balanza y el metro para desplegar su mercadería ante el viejo tendero. Se excitaba, alzaba la voz, reía desordenadamente, parecía una mujer que quiere gustar y no está segura de sí misma. Ahora, con las manos abiertas, mimaba la compra y la venta. El viejo meneó la cabeza, pasó la bandeja con el té a los dos árabes que estaban detrás y sólo dijo algunas palabras que desalentaron a Marcel. Tomó éste de

nuevo sus géneros, los apiló en el baúl, después se enjugó en la frente un sudor problemático. Llamó al muchacho árabe y salieron de nuevo a caminar bajo los soportales. En la próxima tienda, aunque el tendero simulara al principio el mismo aire olímpico, tuvieron más suerte. "Se creen Dios —dijo Marcel—, pero también necesitan vender. La vida es dura para todos."

Janine lo seguía sin hablar. El viento había cesado. El cielo se aclaraba. Una luz fría, brillante, descendía de los pozos azules cavados en el espesor de las nubes. Ahora habían abandonado la plaza. Andaban por callejuelas, bordeando muros de tierra de los cuales colgaban las rosas podridas de diciembre o, de cuando en cuando, una granada seca y apestada. En ese barrio flotaba un perfume a tierra y a café, la humareda de un fuego de cortezas, olor a piedra, a carnero. Las tiendas, cavadas en los muros, estaban muy lejos unas de otras. Janine sentía que le pesaban las piernas. Pero su marido iba serenándose poco a poco, empezaba a vender, se volvía conciliador, llamaba "pequeña" a Janine. El viaje no sería inútil. "Desde luego —decía Janine distraídamente—. Más vale entenderse directamente con ellos."

Volvieron al centro por otra calle. La tarde estaba muy avanzada; el cielo, casi despejado. Se detuvieron en la plaza. Marcel se frotaba las manos, contemplaba con expresión tierna el baúl, delante de ellos. "Mira", dijo Janine. Desde el otro extremo de la plaza se acercaba un árabe alto, flaco, vigoroso, cubierto con un albornoz azul cerúleo, calzado con flexibles botas amarillas, con las manos enguantadas. Tenía un rostro aguileño y bronceado. Sólo la *chéchia* roja que llevaba en forma de turbante permitía diferenciarlo de esos oficiales de Relaciones Indígenas que Janine pudo admirar en ocasiones. Avanzaba regularmente hacia ellos, quitándose un guante con lentitud, como si mirara más allá del grupo. "Aquí viene uno que se cree general", dijo Marcel alzándose de hombros. Sí, todos tenían el mismo aire orgulloso, pero éste, en verdad, exageraba. A pesar de que los rodeaba el espacio vacío de la plaza, avanzaba en línea recta hacia ellos, sin verla, sin verlos. La distancia que los separaba disminuía rápidamente, ya lo tenían encima, cuando Marcel tomó el baúl por la manija y lo echó hacia atrás. El otro siguió de largo, como si nada hubiera advertido, y se dirigió al mismo paso en dirección a la muralla. Janine miró a su marido, que tenía su expresión frustrada. "Ahora creen que todo les está permitido", dijo Marcel. Janine no contestó. Detestaba la estúpida arrogancia de ese árabe y se sentía de pronto desgraciada. Quería irse. Pensaba en su pequeño departamento. La idea de volver al hotel, a ese cuarto helado, la desalentaba. Recordó de pronto que el patrón le había aconsejado subir a la terraza del fuerte, desde donde se veía el desierto. Se lo dijo a Marcel; podían dejar el baúl en el hotel. Pero Marcel estaba fatigado, quería dormir un poco antes

de comer. 'Te lo ruego", dijo Janine. Él la miró, súbitamente atento. "Por supuesto, querida."

Ella lo esperaba en la calle, frente al hotel. La multitud vestida de blanco era cada vez más numerosa. No se veía una sola mujer, y Janine tuvo la impresión de que nunca había visto más hombres. Sin embargo, ningún hombre la miraba. Algunos, sin parecer mirarla, volvía hacia ella esa cara flaca y curtida que, a sus ojos, los hacía a todos iguales, la cara del soldado francés en el ómnibus, la del árabe de los guantes, una cara, a la vez, solapada y altiva. Volvían el rostro hacia la extranjera, no la veían; después, ligeros y silenciosos, pasaban junto a ella, cuyos tobillos se hinchaban. Y aumentaba el malestar de Janine, su necesidad de partir. "¿Por qué habré venido?" Pero Marcel bajaba ya del hotel.

Eran las cinco de la tarde cuando treparon por la escalera del fuerte. El viento había cesado por completo. El cielo, ahora despejado, era color azul pervinca. El frío, muy seco, le picoteaba las mejillas. En medio de la escalera, un viejo árabe, echado contra el muro, les preguntó si deseaban que los guiase, pero habló sin moverse, como si supiera de antemano que rechazarían su ofrecimiento. La escalera era larga, empinada, a pesar de varios descansos de tierra apisonada. A medida que subían, se ampliaba el espacio, y ascendían en medio de una luz crecientemente vasta, fría, seca, en la que cada ruido del oasis les llegaba con nítida pureza. El aire iluminado parecía vibrar en torno de ellos, con una vibración cada vez más prolongada a medida que subían, como si a su paso hicieran nacer en el cristal de la luz una onda sonora que fuera ampliándose incesantemente. Y cuando llegaron a la terraza, y perdieron sus miradas en el horizonte inmenso, más allá del palmeral, le pareció a Janine que el cielo entero resonaba con una nota estrepitosa y breve cuyos ecos llenaron poco a poco el espacio que la cubría y que después callaron de súbito para dejarla en silencio ante la extensión ilimitada.

Del este al oeste, en efecto, su mirada se desplazaba con lentitud, sin encontrar un sólo obstáculo, a lo largo de una curva perfecta. Abajo, se encabalgaban las terrazas azules y blancas de la ciudad árabe, ensangrentada por las sombrías manchas rojas de los pimientos puestos a secar al sol. No se veía a nadie, pero de los patios interiores subían, con el humo oloroso del café tostado, voces risueñas o pisoteos incomprensibles. Un poco más lejos, el palmeral, dividido en cuadrados desiguales por paredes de arcilla, zumbaba en su cúspide bajo la acción de un viento que no sentían ya en la terraza. Más lejos aún, y hasta el horizonte, empezaba, ocre y gris, el reino de las piedras, vacío de toda vida. Sólo a poca distancia del oasis, cerca del Oued que bordeaba el palmeral, al occidente, se distinguían algunas tiendas negras. Cercándolas, una tropilla de dromedarios in-

móviles, minúsculos en la distancia, formaban sobre el suelo gris los signos sombríos de una extraña escritura cuyo sentido había que descifrar. Encima del desierto, el silencio era vasto como el espacio.

Janine, apoyada con todo el cuerpo en el parapeto, quedó sin voz, incapaz de arrancarse del vacío que se abría delante de ella. A su lado, Marcel se agitaba. Hacía frío, era necesario bajar. ¿Qué había que ver allí? Pero ella no podía despegar su mirada del horizonte. A lo lejos, todavía más al sud, en ese sitio en que la tierra y el cielo se reunían en una línea pura, le parecía de pronto que la esperaba algo que ella había ignorado hasta ese día y que sin embargo no había dejado un solo minuto de faltarle. En la tarde creciente, la luz se apagaba con suavidad; de cristalina, se volvía líquida. A la vez, en el corazón de una mujer que el mero azar había conducido allí, se aflojaba lentamente un nudo que habían apretado los años, la costumbre y el hastío. Miraba el campamento de nómades. Ni siquiera había visto a los hombres que vivían allí. Nada se movía entre las negras tiendas y, sin embargo, no podía pensar sino en esos hombres cuya existencia apenas conoció hasta ese día. Sin casas, apartados del resto de la sociedad, eran un puñado errante sobre el vasto territorio que Janine descubría con la mirada y que no era, a su vez, sino una parte irrisoria de un espacio todavía más grande cuya fuga vertiginosa sólo se detenía a millares de kilómetros al sud, allí donde el primer río fecunda por fin la selva. Desde siempre, sobre la tierra seca, raída hasta los huesos de esa comarca desmesurada, algunos hombres caminaban sin tregua, hombres que no poseían nada pero que no servían a nadie, señores miserables y libres de un extraño reino. Janine ignoraba por qué esta idea la colmaba de una tristeza tan dulce y tan vasta que le cerraba los ojos. Sólo sabía que ese reino le había sido prometido desde siempre y que nunca, sin embargo, ese reino sería el suyo, nunca ya, sino, acaso, en el instante fugitivo en que abrió de nuevo los ojos al cielo súbitamente inmóvil, a esas olas de luz quieta, mientras callaban bruscamente las voces que subían de la ciudad árabe. Le pareció entonces que el curso del mundo acababa de pararse y que nadie, desde ese instante, envejecería ni moriría. Por doquiera, en lo sucesivo, la vida estaba suspendida, salvo en su corazón donde alguien, en ese preciso instante, lloraba de pena y deslumbramiento.

Pero la luz se puso en movimiento, el sol nítido y sin calor declinó hacia el oeste que se tostó un poco, mientras una ola gris se formaba en el este, pronta a reventar lentamente sobre la inmensa extensión. Aulló un primer perro, y su grito lejano subió por el aire más frío aún. Janine sintió que daba diente con diente. "Nos vamos a helar —dijo Marcel—. Eres tonta. Volvamos." Torpemente, la tomó de la mano. Ella, dócil ahora, se alejó del parapeto y lo siguió. El viejo árabe de la escalera, inmóvil, los

miraba bajar a la ciudad. Ella caminaba sin ver a nadie, encorvada por una inmensa y brusca fatiga, arrastrando su cuerpo cuyo peso le parecía ahora insoportable. Su exaltación había desaparecido. Sentíase demasiado grande, demasiado basta, demasiado blanca para ese mundo donde acababa de entrar. Un niño, una niña, el hombre seco, el chacal furtivo eran las únicas criaturas que podían caminar silenciosamente por ese mundo. ¿Qué haría ella, en adelante, sino arrastrarse por la tierra hasta el sueño, hasta la muerte?

Se arrastró, en efecto, hasta el resturante, junto a un marido súbitamente taciturno, o que hablaba de su fatiga, mientras ella luchaba débilmente contra un resfrío. Tenía fiebre. Continuó arrastrándose hasta su cama, donde Marcel fué a reunirse con ella y apagó en seguida la luz. El cuarto estaba helado. Janine sentía que la conquistaba el frío, que le aumentaba la fiebre. Respiraba mal. Oía latir la sangre en sus venas, pero no entraba en calor. Una especie de miedo iba creciendo en ella. Al volverse, la vieja cama de hierro crujió bajo su peso. No, no quería enfermarse. Su marido dormía ya, también ella debía dormir. Era necesario. Los ruidos sofocados de la ciudad le llegaban por la tronera. Los viejos fonógrafos de los cafés moros exhalaban melodías gangosas que reconocía vagamente y que subían hasta ella, traídas por un rumor de lenta muchedumbre. Era necesario dormir. Pero contaba tiendas negras, detrás de sus párpados pacían camellos inmóviles, soledades inmensas giraban a su alrededor. "Sí, ¿por qué habré venido?" Se durmió haciéndose la pregunta.

Despertó poco después. En torno a ella el silencio era absoluto. Pero, en los límites de la ciudad, perros enronquecidos aullaban en la noche muda. Se revolvió en la cama, sintió en su hombro el hombro duro de Marcel y de pronto, semidormida, se acurrucó contra su pecho. A la deriva en el sueño, sin poder hundirse en él, se aferraba a ese hombro con avidez inconsciente como a su puerto más seguro. Hablaba, pero de su boca no salía ningún sonido. Hablaba, pero apenas si ella misma se oía. Sólo sentía el calor de Marcel. Desde hacía veinte años, todas las noches, así, en su calor, siempre los dos, aun enfermos, aun de viaje, como ahora. Por lo demás, ¿qué habría hecho ella sola, en la casa? ¡Sin un hijo!... ¿No era eso, acaso, lo que le faltaba? No lo sabía. Seguía a Marcel, eso era todo, contenta de sentir que alguien tenía necesidad de ella. Él no le daba más alegría que la de saberse necesaria. No la amaba, sin duda. El amor, aún rencoroso, no tiene ese rostro malhumorado. Pero ¿qué rostro tiene? Se amaban por la noche, sin verse, a tientas. ¿Es que hay otro amor que no sea el de las tinieblas, un amor que grite en pleno día? No lo sabía, pero sabía que Marcel tenía necesidad de ella, y que ella necesitaba de esa necesidad, que de esa necesidad vivía día y noche, de noche, sobre todo, cada noche,

cuando él no quería quedarse solo, ni envejecer, ni morir, con esa su expresión obstinada que ella reconocía a veces en las caras de otros hombres, la única expresión que tienen en común esos locos que se disfrazan con una expresión razonable pero que son presa del delirio que los lanza desesperadamente hacia un cuerpo de mujer para ocultar sin deseo alguno, en ese cuerpo, lo que la soledad y la noche les muestran de aterrador.

Marcel se agitó un poco, apartándose de ella. No, no la amaba. Tenía miedo de lo que no fuera ella, sencillamente, y ella y él, desde hacía mucho, hubieran debido separarse y dormir solos hasta el fin. Pero ¿quién puede dormir siempre solo? Algunos hombres, separados de los demás por la vocación o la desgracia, y que se acuestan todas las noches en el mismo lecho que la muerte. Pero Marcel no lo podría nunca, él, sobre todo, niño débil e indefenso, asustado siempre por el dolor, Marcel, su niño, precisamente, que necesitaba de ella y que le hizo oír, en ese mismo instante, una especie de gemido. Ella se estrechó un poco más contra él, le puso la mano sobre el pecho. Y, desde el fondo de sí misma, lo llamó con el sobrenombre amoroso que le daba en otra época y que ahora, muy de tiempo en tiempo, empleaban entre ellos sin pensar ya en lo que decían.

Lo llamó con toda el alma. Ella también, después de todo, necesitaba de él, de su fuerza, de sus pequeñas manías, ella también tenía miedo de morir. "Si venciera este miedo, sería feliz. . ." En seguida la invadió una angustia sin nombre. Se apartó de Marcel. No, no vencía nada, no era feliz, iba a morir, en verdad, sin que la libertaran. Le dolía el corazón, la sofocaba un peso inmenso que venía arrastrando —súbitamente lo descubría— desde hacía veinte años y bajo el cual se debatía ahora con todas sus fuerzas. Quería que la libertaran, aunque Marcel, aunque todos los demás no se libertaran nunca. Despierta ya, se incorporó en la cama y aguzó el oído para escuchar un llamado que le parecía muy próximo. Pero de los extremos de la noche sólo le llegaron las voces extenuadas e infatigables de los perros del oasis. Oía soplar un débil viento cuyas aguas ligeras corrían por el palmeral. Venía del sud, allí donde el desierto y la noche se mezclaban ahora bajo el cielo de nuevo fijo, allí donde se detenía la vida, donde nadie envejecía ni moría. Después se consumieron las aguas del viento y no tuvo ni siquiera la certeza de haber oído algo, sea lo que fuere, con excepción de un llamado mudo que ella, a voluntad, podía reprimir o percibir, pero cuyo sentido no conocería nunca sino respondía a él inmediatamente. Inmediatamente. ¡Sí, de eso, al menos, estaba segura!

Se levantó con suavidad y permaneció inmóvil, cerca de la cama, atenta a la respiración de su marido. Marcel dormía. Un segundo después echaba de menos el calor de la cama, el frío se apoderaba de ella. Se vistió lentamente, buscando sus ropas a tientas a la débil luz que, por las persianas

del frente, llegaba de los faroles de la calle. Con los zapatos en la mano, avanzó hasta la puerta. Todavía esperó un momento en la oscuridad, después entreabrió suavemente la puerta. Rechinó la falleba. De nuevo se inmovilizó. El corazón le daba fuertes golpes en el pecho. Aguzó el oído y, tranquilizada por el silencio, siguió moviendo la mano. La rotación de la falleba le pareció interminable. Por fin abrió la puerta, se deslizó fuera y volvió a cerrarla con las mismas precauciones. Después, con la mejilla apoyada en la madera, esperó. Al cabo de un instante, sintió la lejana respiración de Marcel. Entonces se volvió, recibió en la cara el aire helado de la noche y corrió por la galería. La puerta del hotel estaba cerrada. Mientras hacía funcionar el cerrojo, el sereno, medio dormido, apareció en lo alto de la escalera y le habló en árabe. "Vuelvo en seguida", dijo Janine, y se precipitó en la noche.

Guirnaldas de estrellas descendían del cielo negro por encima de las palmeras y las casas. Corrió por la corta avenida, ahora desierta, que conducía al fuerte. El frío, que no necesitaba ya luchar con el sol, había invadido la noche, el aire helado le quemaba los pulmones. Pero ella, ciega, corría en la oscuridad. Sin embargo, en lo alto de la avenida, aparecieron luces y bajaron zigzagueantes hasta ella. Se detuvo, percibió un ruido de élitros y, detrás de las luces que aumentaban, vió por fin enormes albornoces bajo los cuales centelleaban frágiles ruedas de bicicletas. Los albornoces la rozaron y en la oscuridad surgieron tres luces rojas que desaparecieron en seguida. Continuó su carrera hasta el fuerte. En medio de la escalera, la quemadura del aire en sus pulmones fué tan cortante que quiso detenerse. Un último ímpetu la echó, a pesar de sí, hasta la terraza, contra el parapeto que ahora le oprimía el vientre. Jadeaba, y todo se confundía ante sus ojos. La carrera no la había hecho entrar en calor y temblaba aún. Todo su cuerpo temblaba. Pero muy pronto el aire frío, que tragaba en sus jadeos, se deslizó regularmente en ella, un tímido calor empezó a nacer en medio de sus estremecimientos. Sus ojos se abrieron por fin a los espacios de la noche.

Ningún soplo, ningún ruido, salvo, a veces, el crepitar sofocado de las piedras que el aire frío convertía en arena, turbaban la soledad y el silencio que la rodeaba. Pero al cabo de un instante le pareció que una especie de pesada rotación arrastraba al cielo por encima de ella. En la espesura de la noche seca y fría, millares de estrellas se formaban sin tregua y, no bien se apartaban, sus hielos centelleantes empezaban a deslizarse hacia el horizonte, insensiblemente. Janine no podía arrancarse de la contemplación de esas luces a la deriva. Giraba con ellas y el mismo encaminamiento inmóvil la reunía poco a poco con su ser más profundo, allí donde ahora se combatían el frío y el deseo. Ante ella, las estrellas caían

una a una, luego se apagaban entre las piedras del desierto y, cada vez, Janine se abría un poco más a la noche. Respiraba, olvidaba el frío, el peso de los seres, la vida demente o regular, la larga angustia de vivir y de morir. Después de tantos años en que, huyendo del miedo, había corrido como loca, sin objeto, se detenía por fin. A la vez, le parecía reencontrar sus raíces, la savia subía de nuevo por su cuerpo que no temblaba ya. Apretándose con todo su vientre contra el parapeto, tendida hacia el cielo en movimiento, esperaba tan sólo que su corazón, aún trastornado, se apaciguara a su vez y que el silencio se hiciera en ella. Las últimas estrellas de las constelaciones dejaron caer sus racimos un poco más abajo sobre el horizonte del desierto, y se inmovilizaron. Entonces, con dulzura insoportable, el agua de la noche comenzó a llenar a Janine, sumergió el frío, subió poco a poco del fondo oscuro de su ser y desbordó en olas ininterrumpidas hasta su boca llena de gemidos. Un instante después, el cielo entero se extendía sobre ella, tirada de espaldas sobre la tierra fría.

Volvió al hotel, entró en el cuarto, tomando las mismas precauciones. Marcel no se había despertado. Pero gruñó cuando ella se acostó a su lado y, segundos después, se incorporó bruscamente. Habló, y ella no comprendió lo que decía. Él se levantó y encendió la luz, que la abofeteó en la cara. Balanceándose, él caminó hasta el lavabo, llenó un vaso de agua y lo bebió a grandes sorbos. De pronto, cuando iba a deslizarse bajo las sábanas, apoyó una rodilla sobre la cama, la miró sin comprender. Ella lloraba, lloraba, sin poder retener sus lágrimas. "No es nada, querido —decía—, no es nada."

*(Traducción de José Bianco)*

*ALBERT CAMUS*

# FUNCIÓN SOCIAL DEL HOMBRE APARTADO

## Nota preliminar

Este libro ha sido concebido como una segunda parte de *The Outsider* [1] (*El Hombre Apartado*), y tiene por objeto llevar adelante el pensamiento expuesto en aquella obra hasta donde me sea posible hacerlo por el momento. Espero que, a su debido tiempo, ambos volúmenes sean impresos en uno solo, como partes primera y segunda de un mismo trabajo.

1 Victor Gollancz, London, 1956.

Éste es mi último libro crítico; al menos, por un largo tiempo. No me considero crítico o filósofo, sino novelista. La composición de *The Outsider* fué casi accidental. Por espacio de tres años me dediqué a escribir una extensa novela, *Ritual in the Dark (Ritual en la oscuridad)*, y me había embarcado en un desesperado intento cuyo objeto era someter su caótico material a cierta especie de orden, en un sostenido esfuerzo por escribir en el salón de lectura del British Museum. Mr. Angus Wilson advirtió mis furiosos garrapateos, y me interrogó acerca de lo que escribía. Cuando le expliqué que se trataba de una novela, me preguntó si podría echar una ojeada a una parte de ella tan pronto como hubiera sido completada. Seis meses después, Mr. Wilson se alejaba definitivamente del Museum, y el día que lo abandonó le hice entrega de un tercio del manuscrito. Advertí, entonces, que no tenía nada que hacer, ya que no deseaba seguir adelante con la novela hasta que Mr. Wilson la hubiera juzgado. Otro amigo mío, Mr. Stuart Holroyd, había comenzado a redactar un libro de crítica titulado *Emergence from Chaos (Surgimiento del Caos)*, y en un momento de ocio esbocé mi propio credo crítico: *The Outsider*. Lo bosquejé en media hora, y el plan original tenía la misma estructura que el libro terminado. El libro fué compuesto con rapidez y facilidad, y su mayor parte fué escrita a máquina directamente, sin correcciones. A ambos nos divirtió que *The Outsider* fuera completado y publicado antes que estuviera terminado *Emergence from Chaos*. Entretanto, Mr. Wilson me había devuelto la novela, con apreciaciones bastante alentadoras como para incitarme a completarla; hasta me facilitó su residencia campestre en Suffolk a fin de que contara con la tranquilidad necesaria para completar la obra.

El éxito totalmente inesperado de *The Outsider* me hizo comprender que era un libro inconcluso. Sólo trataba los problemas individuales del Hombre Apartado, y señalaba que la cuestión relativa a este tipo humano no es tan nueva como podemos sentirnos propensos a creer. Pero desde hacía muchos años me hallaba convencido de que nuestra civilización está en decadencia y agoniza lentamente debido a que nos aqueja *en masse* el "mal del Hombre Apartado". La *Existenzphilosophie* constituye una solución obvia para el Hombre Apartado. Pero, para la civilización, la *Existenzphilosophie* entraña un conjunto de problemas enteramente nuevos que, por su naturaleza, resultan mucho más difíciles de exponer y analizar que los problemas del Hombre Apartado como individuo.

Me desagrada dejar incompleta una tarea. Ése es el principal motivo de que haya procedido a bosquejar el resto de mi panorama antes de volver a dedicarme a la más importante labor de literatura creadora. Más adelante, en este libro, se hará manifiesta la razón por la que considero tan íntimamente ligadas las funciones del novelista y del crítico y creador —de artista

y filósofo, como hubiera dicho Shaw— es la que más útil puede resultar al propósito de incitar y aguijonear nuestra civilización. Esto jamás fué tan cierto como al presente, cuando nos hallamos al borde de la desintegración.

## Introducción

*The Outsider* era un libro incompleto. Fué concebido simplemente con la intención de documentar y ordenar un tema que, por motivos personales, me resultaba absorbente de manera singular: el tema de la tensión mental y las fronteras de la insanía.

Pero esta preocupación mía sólo constituye la mitad del asunto. Creo que los seres humanos experimentan una amplitud de estados mentales tan estrecha como las tres notas centrales del teclado de un piano. Creo que la amplitud posible de estados mentales es tan extensa como la totalidad del teclado pianístico. Creo que la única aspiración y preocupación del hombre es extender su amplitud de las tres o cuatro notas habituales a todo el teclado.

Con cierta razón, algunos críticos objetaron que el término *Outsider* (Apartado) era impreciso, que una palabra aplicable tanto a Boheme como a Nijinsky, tanto a Fox y Gurdjieff como a T. E. Lawrence o a Van Gogh y Sartre, prácticamente carecía de significado. Sin embargo, también para mí esta palabra tiene un sentido vago. El Hombre Apartado sólo es aquel individuo que percibe una extensión ligeramente más amplia en las notas que compone su teclado. La cuestión última que a mi juicio sugiere *The Outsider* es: *¿cómo* puede extender el hombre su amplitud consciente? Los hombres a que me referí tenían una cosa en común: un conocimiento intuitivo de que su amplitud *podía* ser ensanchada y un admonitorio descontento con la amplitud de su percepción cotidiana.

Debo admitir que éste es el impulso subyacente en cuanto pienso y escribo; lo confieso para que en la mente de ningún lector quede duda alguna acerca de la preocupación central de mi libro.

La aparición de *The Outsider* me permitió algunas apreciaciones interesantes. El libro suscitó mayor atención de la que esperábamos mis amigos, mi editor y yo. E hice un descubrimiento. Desde la aparición de la obra, ahora hace dos meses, me resultó casi imposible permanecer a solas: he conversado con gente, he respondido cartas, he pronunciado conferencias, he hablado por radio, etcétera. El resultado ha sido, exactamente, el que me temía: he comenzado a descuidar las preocupaciones que me condujeron a escribir *The Outsider*. He cesado de hallarme vagamente advertido de estados de conciencia que se encuentran un poco más allá del alcance de

mis dos o tres notas habituales. Según mi propia terminología, he empezado a convertirme en un Hombre Incorporado *(Insider)*.

Señalo esto porque tiene capital importancia para el tema de mi libro. La mayoría de los hombres que conozco viven de ese modo como cosa natural: negocios, viajes, comidas y bebidas, lecturas y conversaciones. El alcance de la actividad ordinaria desarrollado en una civilización moderna erige una muralla en torno del estado habitual de conciencia y hace casi imposible ver más allá. Tales son los efectos que las condiciones en que vivimos tienen sobre nosotros.

Hace algunos años, en la catedral de Winchester, me encontré con un folleto de T. S. Eliot; se trataba de una alocución pronunciada en la catedral, y su título era poco prometedor: *On the Use of Cathedrals in England (Acerca del empleo de las catedrales en Inglaterra)*. A lo largo de tres cuartas partes del folleto Mr. Eliot habla como un estudioso clérigo de campaña acerca de la relación entre la catedral y las iglesias parroquiales. Luego, hacia el final, se refiere a la situación del deán y capítulo (los obispos inmediatamente subordinados que colaboran en la catedral), y el folleto de pronto se vuelve un apasionado alegato en favor del ocio en una civilización moderna. Mr. Eliot ataca el criterio de que deán y capítulo deban ser agentes usuales destinados a recorrer toda la parroquia predicando sermones, y destaca que la satisfactoria meditación teológica requiere *ocio*. Como testimonio, aduce su propio ejemplo: siempre ha trabajado como editor a fin de contar con el ocio necesario, y sostiene que todo el valor permanente que su obra pueda tener proviene de la circunstancia de haber escrito solamente lo que quería, sin apremio alguno por complacer a nadie que no fuera él mismo.

Recuerdo que, en el momento, esto me entusiasmó. En *The Seven Pillars (Los siete pilares)*, T. E. Lawrence igualmente observa que "...de estos dos extremos, ocio y subsistencia, debemos eludir la subsistencia... y aferrarnos estrechamente al ocio". "Puede haber hombres infecundos cuyo ocio es estéril, pero la actividad de tales individuos sólo habría sido material... La humanidad nada ha ganado afanándose".

Por mi parte, descubrí que prefería trabajar de pocero o lavaplatos a permanecer en una oficina, ya que advertí que, si bien no sentía más que una repugnancia normal a desempeñar trabajos pesados, en cambio tenía un temor pánico a ese agotamiento de los nervios y de la sensibilidad que procede del tedio y de sentir menosprecio por uno mismo. Estaba cerrando sobres con un pincel húmedo, cierta tarde, cuando un joven que parecía muy satisfecho de trabajar en la administración pública comentó: "Descorazonador, ¿verdad?" Una frase común, pero que jamás había oído anteriormente; la repetí como una revelación. Descorazonador no, sino des-

tructor; la fuerza vital obstruída hiede igual que si fuera agua estancada, y la existencia toda se envenena. Desmond —tal era su nombre— siempre parecía aseado y eficiente; nunca lo vi perder la paciencia. Mi propia inclinación hacia el tedio y hacia una irritable amargura me predisponían a dividir el mundo en dos categorías: la gente que sentía disgusto por sí misma y la gente que no sentía disgusto por sí misma. Y la gente que sentía disgusto por sí misma experimentaba un desagrado aún mayor por la gente que no sentía disgusto por sí misma.

Tales experiencias constituían la base de todos mis análisis, mi punto de partida; y todo mi pensamiento aspiraba a descubrir alguna solución que permitiera a la gente que sentía disgusto por sí misma hallar razones —o métodos— para superar el menosprecio propio sin caer en la complacencia personal. A quienes sentían disgusto por sí mismo yo los denominaba Apartados. Sabía que el tedio significa no tener bastante que hacer con nuestras energías vitales. De manera enteramente simple, la respuesta a esto consiste en ampliar el alcance consciente; poner en movimiento las emociones y activar el intelecto, y en forma súbita empiezan a surgir nuevos sectores de conciencia, de igual modo que la sangre comienza a fluir por un miembro entumecido a causa de que uno se había recostado sobre él.

Eso era apenas el punto de partida. No basta con disfrutar de ocio; el ocio es negativo; es como derribar chozas para edificar casas decentes: un espacio vacío abierto. El problema siguiente consiste en empezar a edificar. Me resultaba tedioso trabajar para un empleador en una fábrica o lavadero; envidiaba a esos hombres que se pueden ganar la vida haciendo lo que les gusta. Pero un trato más estrecho con tales individuos —escritores, artistas, periodistas— usualmente me ha demostrado que derribaron una choza para construir en su lugar otra algo más adecuada a sus gustos, pero que no deja de ser choza. En lo tocante a salud espiritual, no creo que haya mucha diferencia entre el obrero que ha trabajado en la misma fábrica por espacio de cuarenta años, por lo que se halla espiritualmente contrahecho y disminuído, y el novelista que ha escrito el mismo tipo de novela durante cuarenta años y tiene una casa en la Riviera. Trabajar cuarenta años en la misma fábrica es anormal, pero no más anormal es haber nacido. La naturaleza ha muerto; todo acto volitivo es anormal, contrario a la naturaleza. Cuanto más uno debe combatir, tanto más vivo puede hallarse. Éste era el motivo por el cual el problema, para mí, desembocaba en la cuestión de escoger obstáculos para estimular mi Voluntad. De inmediato, me di cuenta de que nuestra civilización fluye en la dirección opuesta, ya que toda nuestra cultura y toda nuestra ciencia se hallan orientadas por el designio de permitirnos que ejerzamos nuestra Voluntad lo menos posible.

Todo ha sido facilitado; y si, al cabo de una semana de rutina oficinesca y de viajar en ómnibus, sentimos necesidad de consumir algún pequeño exceso de energía, siempre nos queda la distracción ofrecida por imaginarios juegos con obstáculos en que la Voluntad es aplicada al esfuerzo de vencer a otro equipo de *cricket* o fútbol, o simplemente se entrega a una lucha denodada con la imaginaria Esfinge que maquina los crucigramas del periódico. También hemos inventado una forma de pensar que conviene con este acondicionamiento de la Voluntad; la llamamos filosofía abstracta; esencialmente, es el producto de la civilización occidental.

* * *

En *The Outsider* había una porción de elementos autobiográficos disfrazados; ello era obvio, ya que dediqué la mayor parte del libro a presentar a otros hombres como testigos de mis propias creencias. Subyacente en todo el argumento se hallaba la convicción de que la filosofía verdadera debiera ser el producto de aplicar la facultad analítica —la facultad matemática— al contenido de nuestra propia experiencia. Demasiada experiencia nos anega como agua que inunda un puente; no significa para nosotros nada, no nos modifica, no tenemos conciencia de ella. Antes de escribir *The Outsider*, por espacio de años, llevé un diario en el que principalmente me había dedicado a aplicar el análisis matemático a mi propia experiencia y a tomar nota cuando leía algo que mostraba una propensión afín. Así, lenta y deliberadamente se fué acumulando un material que casi sin modificaciones pude transferir al libro.

Naturalmente, ese material fué escogido cuidando de excluirme a mí mismo.

Pero ahora, antes de emprender el subsecuente análisis de otros escritores, ya es tiempo de explicar la relación existente entre mis afirmaciones y yo mismo. Cuanto deseo ofrecer es un informe lo más exacto posible acerca de cómo llegué a preocuparme por los problemas del Hombre Apartado. Sin un prefacio de tal índole, algunos argumentos difíciles expuestos en las doscientas páginas siguientes del volumen presente fácilmente podrían desdibujarse por quedar fuera de foco. Además, mis premisas existencialistas requieren tal introducción: la filosofía sólo consiste en un intento por extraer la propia experiencia para examinarla con microscopio.

* * *

A los once años, mi abuelo me dió una deshojada revista de *science-fiction* que había perdido la cubierta. (Esto sucedió durante el segundo año

de la guerra, y en mi vida había visto nada semejante con anterioridad.) Fué allí donde hallé un nombre que jamás había oído: Albert Einstein. De las indicaciones ofrecidas por los relatos, resultaba difícil establecer con precisión qué había hecho el profesor Einstein; pero todos los colaboradores de la revista lo mencionaban por lo menos una vez, y las cartas al director de la publicación se hallaban salpicadas con su nombre.

Los propios relatos me entusiasmaron en mayor grado que cualquier otra cosa que yo hubiera leído jamás. Principalmente, se referían a experimentos que acababan por resultar incontrolables. Una de las narraciones aludía a un científico que había hecho una partícula de grisácea materia protoplasmática, la que de algún modo caía al mar y comenzaba a crecer a medida que ingería peces, hasta que finalmente desarrolló el hábito de engullir buques de pasajeros o de asolar islotes. En otro cuento, cierto hombre de ciencia encendía un inextinguible fuego atómico que proseguía ardiendo hasta que la combustión amenazaba al mundo entero.

Nunca había leído nada semejante; comparado con los periódicos e historietas juveniles, resultaba erudito e intelectual, y se tenía la sensación de estar en presencia de cuestiones mucho más serias que en los relatos sobre partidos de fútbol y bromas pesadas en cuarto elemental. (¡Ay! ¡Qué animal! ¡Se lo voy a contar al viejo Quelchy!) Se hablaba de positrones, de ciclotrones y de la teoría de la probabilidad. Para no mencionar al profesor Einstein.

Hallé el tomito del propio Einstein, titulado *La relatividad: teoría especial y general*, y afanosamente me interné en él de manera concienzuda, omitiendo las ecuaciones y preguntándome qué demonios quería significar "orientación". Pero Sir James Jeans era más sencillo; su explicación del experimento de Michelson Morley simplificaba todo. Desde entonces, supuse que entendía la teoría de la relatividad. Disfruté de cierto grado de prestigio entre los muchachos de la escuela en razón de que enredaba al profesor de física en oscuras cuestiones acerca de la velocidad de la luz en un sistema de coordenadas en movimiento. Me apodaron el Profesor, y confiaban en mí para desperdiciar tanto tiempo como fuera posible de nuestras clases de física, por medio de objeciones destinadas a señalar que Newton estaba pasado de moda y desacreditado. Pero, en secreto, yo admiraba a Newton, pues lo consideraba el segundo término de una jerarquía que integraban Arquímedes, Newton, Galileo, Planck y Einstein y en la que algún día ingresaría yo.

Pero los interrogantes que la ciencia me planteaba no circunscribían mi curiosidad. Es Sir James Jeans quien comienza *The Mysterious Universe* (*El misterioso universo*) con un pasaje que pudo haber servido de sermón destinado a glosar aquel texto de Pascal: "el silencio eterno de los espacios

infinitos me aterra". Éste y otros pasajes especulativos semejantes suscitaban una sensación de misterio tan intolerable para mí que cierta vez escribí una carta de veinte páginas dirigida a Sir Arthur Eddington, rogándole, si era posible, que me explicara en qué consistía el universo. Cuando le pregunté dónde podría hallar la dirección de Sir Arthur, la bibliotecaria local me dijo que había fallecido ese año. No me sentí del todo desilusionado, porque había llegado a la conclusión de que, de todos modos, Eddington no sabría qué responderme. Esto sucedió en 1944.

Actualmente, advierto que Jeans y Eddington fueron los causantes de mi súbito despertar mental, a la edad de doce años. Por entonces, consideraba a Einstein como "el maestro"; juzgaba que era él quien me había instruído en la imposibilidad de formular un criterio definitivo sobre cuestión alguna. Trataba de explicar a mis amigos del colegio que el espacio era infinito pero limitado; y me parecía que, asimismo, las posibilidades de la vida del hombre eran infinitas pero limitadas, que dentro de la repetición interminable en que se desenvuelve el esquema de la existencia humana podía llevarse a cabo cualquier cosa. Transcurrirían todavía cinco años antes de que leyera *Zaratustra* y descubriera que también Nietzsche admitía el Eterno Retorno como fundamento de una filosofía esencialmente optimista.

Pero este concepto era de una importancia secundaria comparado con mi convicción principal: la Voluntad de Dominio, cuya gravitación en mi forma de pensar es tan esencial que debo explicar detalladamente cómo surgió.

En cierto manual popular de psicología había leído resúmenes de los sistemas de Freud, Jung y Adler. La insistencia de Freud en los influjos infantiles y en los impulsos sexuales me parecía una tontería ya en aquella época; igualmente, la teoría de los tipos elaborada por Jung me resultaba extemporánea. Pero la idea de Adler sobre el instinto dominador fué para mí una revelación; parecía reunir en un haz todas mis observaciones de los seres humanos, agregar el detalle final al edificio que Einstein había iniciado. Todo niño pasa buena parte de su tiempo soportando abusos y reflexionando acerca de la justicia o injusticia del caso; también observa que, a pesar de que todos los adultos por igual le parecen aplomados y de juicio reflexivo, sin embargo hay algunos que son calificados por otros de mala manera: el niño advierte que sus padres denominan a tales individuos inconstantes, deshonestos o estúpidos. Todo esto resulta muy confuso y hace que el niño se dé cuenta de que la tarea de emitir juicios no puede ser confiada enteramente al mundo adulto. Y cuando ese niño trata de formar sus propias opiniones, comienza la verdadera confusión. En la mayoría de los problemas suscitados entre adultos, aparentemente no hay mucho

entre lo cual escoger. La cuestión parece no tanto un cotejo entre justicia e injusticia cuanto un asunto entre individuos con una Voluntad propia de afirmación personal. Por lo tanto, mi resumen de la situación arrojaba un resultado de esta especie: "justicia" e "injusticia" son términos relativos; carecen de una significación última. Nadie está en lo cierto; nadie está equivocado: cuanto sucede se reduce a que *todos* desean que se los considere acertados.

El empleo que hace Adler del giro "complejo de inferioridad" me proveyó de mi idea fundamental. Resolví que la vida humana toda era un impulso hacia un *complejo de superioridad*. La aspiración de todo ser humano consiste en un intento de exhibirse a sí mismo en la mejor perspectiva posible. Y como las opiniones ajenas afectan el modo en que uno se ve a sí mismo, consecuentemente surge la aspiración de establecer una complacencia armónica consistente en hacer que los demás lo quieran o respeten a uno. Por supuesto, hay otro camino: romper por completo con la opinión ajena y edificar una muralla en torno de la estima propia. Me parecía que esto es lo que hace el maniático al creerse Napoleón o Cristo. La diferencia entre el maniático y la persona cuerda sólo consiste en que la persona cuerda prefiere contar con la cooperación ajena para mantener en pie sus ilusiones.

Llegó el día en que, pluma en mano, me puse a escribir un largo ensayo acerca de estas ideas. Lo empecé en un flamante cuaderno de apuntes escolar en el interior de cuya cubierta se leía: "Colin Wilson, clase 2 C", y debajo, con tinta roja, en mayúsculas de imprenta: "Estas notas se basan en la teoría de la relatividad de Albert Einstein y en el sistema de Psicología Individual de Alfred Adler".

La composición de este ensayo fué una experiencia inolvidable. Años después, cuando leí en *The Varieties of Religious Experience (Variedades de experiencia religiosa)* acerca de la aterradora impresión de Jouffroy al analizar su propia incredulidad [1], recordé esa noche del año 1944 en que escribí de un tirón mi "Ensayo sobre la Superioridad". Parecía que había penetrado en la incredulidad más profundamente que cualquier otro hombre y que al inquirir con demasiada hondura me había apartado del género humano. En la misma habitación donde yo escribía, mi hermano se había ido a dormir. A eso de las tres de la mañana me acosté junto a él, al tiempo que me dominaba un temor pánico de que Dios me fulminara durante la noche. Tenía la impresión de haber destruído en mi interior cierta base necesaria de ilusión que permite a los seres humanos soportar la vida. Había hecho esto en nombre de "la verdad", y ahora no sentía alborozo alguno,

1 Cf. *The Outsider*, London, pp. 123-124.

sólo una especie de fatiga cerebral que no me permitía dormir. Al parecer, la verdad no tenía poder alguno para intensificar la vida; sólo para destruir las ilusiones que hacen tolerable la existencia.

Todavía recuerdo mi sorpresa al despertar por la mañana y advertir que aún vivía. O bien Dios no se había sentido preocupado, o no existía.

Éste fué el comienzo de un prolongado período en que la palabra clave, para mí, fué "futilidad". Durante ese lapso, sentí que la "futilidad" era el juicio último que se podía emitir sobre la vida humana. Fué el peor y más deprimente período de mi existencia. No se trataba, empero, de que mis ideas a la postre me deprimieran, sino de que había un desajuste social al que las ideas proveían de excusa. A los trece años debí haber tenido amigos; especialmente, amiguitas. En cambio, pasé tres años en mi dormitorio, leyendo y escribiendo. Los deseos sexuales que conocí por aquel entonces eran meros impulsos físicos; no había ni necesidad ni deseo de un trato humano amistoso. Mi admiración se volvió hacia cierto ideal de fría brutalidad intelectual; al propio tiempo, me preguntaba con desesperación dónde podía hallarse su móvil, a no ser en los dominios de la ilusión y de la complacencia personal que yo despreciaba. Cuando leía que algún sabio o filósofo proclamaba que los seres humanos padecían un engaño irremediable, me preguntaba qué razón podía tener para decir tal cosa, a no ser el engañoso deseo de ser admirado por su cinismo. La existencia humana parecía un círculo vicioso; el deseo de vivir, una ilusión. Sentía curiosidad por saber quién era el causante del engaño; y decidí que cualquiera fuese la intención inescrutable que inspiraba al Gran Engañador, recurría necesariamente a la futilidad y a la vanidad humanas como fundamentos de su propósito. Incluso, no estaba muy seguro de que el propio Gran Engañador no fuera impulsado por móviles ilusorios.

A esto se agregaba el agotamiento provocado por leer y pensar demasiado; y, claro está, también la insatisfacción sexual. En uno de sus prefacios tardíos, Shaw señala que la mayoría de los jóvenes sienten necesidades sexuales varios años antes de que resulte socialmente adecuado tenerlas. Creo que esto, en especial, es cierto en el presente; y, por lo que sé, puede haber sido cierto en la era isabelina, si imaginamos que todos los jóvenes perdían su virginidad a edad tan temprana como Romeo o Kit Marlowe. Debido a esto, se acumula un residuo de hambre sexual cuya satisfacción posiblemente requiera años de libertinaje. De todos modos, pienso que en los infortunios de mi adolescencia el sexo desempeñaba una parte tan importante como mis dudas escatológicas. También Whitman escribió sobre "la terrible duda de las apariencias"; pero como hombre medianamente satisfecho, no creo que se inquietara de manera terrible.

Yo escribía como remedio contra la desdicha y el tedio. Llegué a aver-

gonzarme de mi ensayo sobre la "Superioridad", y escribí más ensayos en los que traté de emplear una terminología más técnica. El tema central siempre fué el mismo: que los hombres son máquinas impulsadas por emociones, que el "deseo de verdad" siempre encubre cierto móvil menos loable que las emociones ocultan, que la "verdad" resultaría tan inútil para el hombre como las librerías para las vacas. Advierto que los dos pequeños cuadernos de "Ensayos Subjetivos" están llenos de observaciones sobre la naturaleza de los impulsos humanos; y al presente puedo percibir que estas especulaciones constituían un esfuerzo destinado a seguirle el rastro al elemento de libre arbitrio humano. En el ensayo sobre Fanatismo, señalo que el fanático es el más afortunado de los mortales pues lo impulsan los engaños más intensos. En algún sitio —creo que en el *Outline of History (Esquema de la historia)* de Wells— había visto esas descomunales estatuas egipcias de Amenotés III llamadas los colosos Memnón; y en ellas descubrí mi símbolo del verdadero filósofo, del hombre que podía afirmar que su razón no estaba contaminada por sus emociones: enormes, ciegas, inmóviles. Tenía la impresión de que sólo en los muertos no había prejuicio emocional; en consecuencia, sólo para los muertos es lícita la denominación de cuerdos. Y en algún pasaje de los ensayos, admití que el libre albedrío acaso existe, pero en grado tan pequeño que difícilmente pueda reconocérselo. Me sentí poseído por un impulso a analizar mi senda hacia la verdad, lo cual concluyó con el reconocimiento de que la verdad de nada sirve para la supervivencia.

Contaba con otros pasatiempos que me ponían a salvo de un completo abandono de la Voluntad. Desde los once años, la física y la química habían sido mis mayores entretenimientos, y a los doce años había convertido la habitación sobrante en un laboratorio en el que pasaba casi todas las tardes y fines de semana. El dinero para gastos menudos ganado en un reparto periodístico lo gastaba en productos químicos. Entonces, en las vacaciones de agosto de 1944, concebí la idea de escribir un libro que resumiera por medio de fórmulas y leyes todos mis conocimientos de química y de física. El proyecto me fascinaba tanto que pronto lo hice más ambicioso, y decidí componer capítulos sobre astronomía, geología, psicología, aeronáutica, filosofía y matemáticas.

En cierta feria de caridad, compré seis volúmenes de un compendio que incluía "cursos" sobre todos esos asuntos. Con este auxilio y libros provenientes de la biblioteca pública local, emprendí mi intento de reunir todo el conocimiento científico de la humanidad. Lo redacté en cuadernos que contenían unas quince mil palabras cada uno, y llené seis de ellos antes de que fuera tiempo de volver al colegio. Fué mi primer libro, y lo elaboré en forma continuada y sistemática. Fué la mejor preparación posible

para un escritor; desde entonces, he llegado a considerarlo el adiestramiento indispensable a que debe someterse todo escritor actual, pues creo que ahora, como antes, es tiempo de que el escritor sea la conciencia y el cerebro de su época.

En aquellos años de los "Ensayos Subjetivos", el mayor impacto sobre mi mente fué el producido por Bernard Shaw.

Había visto la versión cinematográfica de *Caesar and Cleopatra (César y Cleopatra)* que hizo Gabriel Pascal sin sentirme particularmente impresionado; me recordaba demasiado a Shakespeare, y siempre hallé a Shakespeare intolerable. Pero en la primera semana del Tercer Programa de la BBC encendí la radio una tarde justo en el instante en que la voz de Mr. Esme Percy declamaba:

"Amigos y compañeros de bandidaje: tengo que hacer una propuesta a esta asamblea. Hemos empleado tres tardes en discutir la cuestión: ¿Tienen los anarquistas o los socialdemócratas un valor personal mayor? Hemos hablado largo y tendido sobre los principios del anarquismo y de la democracia social. La causa del anarquismo ha sido hábilmente defendida por nuestro único anarquista, quien no sabe lo que el anarquismo significa..."

Era el comienzo del acto tercero de *Man and Superman (Hombre y Superhombre)*. Todavía hoy, cuando han transcurrido más de diez años, me resulta imposible leer este acto sin un curioso sentimiento de pavor. Fué una experiencia totalmente nueva. No pretendo decir que me sentí subyugado, cosa que no sucedió; en parte, me sentí fastidiado, y no pude aguantar mucho. Pero me resultó pasmoso advertir que otro hombre en la realidad hubiera pensado y escrito acerca de los problemas que me preocupaban. Hasta entonces, había disfrutado de un pequeño entretenimiento privado que consistía en examinar a cuantos encontraba, tratando de establecer en qué medida sus perspectivas del mundo se acercaban a la mía; siempre había una pizca de congratulación en el hecho de que me parecía seguro que nadie se había aproximado jamás... Ya comenzaba a disfrutar ese primer espanto de sentirme completamente solo. Que nadie se preguntara en qué consistía la vida era un lugar común de mi pensamiento; y si alguno se formulaba tal interrogante, era para responder con un soberano disparate o con una reflexión caprichosa. (En el curso de una disputa sobre la existencia de Dios, una vez interrogué a mi abuelo acerca de si entendía el objeto de la vida, y me contestó solemnemente que lo entendía y que habría de explicármelo cuando yo cumpliera catorce años. Nada de lo que pude decir hubiera servido para soltarle la lengua. Infortunadamente, mi abuelo murió cuando yo tenía once años.) Ahora oía a Shaw hablar con plena franqueza acerca del propósito de la vida, respondiendo que consistía en una Voluntad de comprenderse a uno mismo. Resultaba plausible. Parecía bas-

tante paradójico. Y el diablo expresaba mi obsesión principal por la idea de futilidad, de repetición sin propósito:

"Donde ahora véis reformas, progreso, realización ascendente, continua elevación del hombre por la escala de sus propios cadáveres, en un avance hacia cosas superiores, no veréis más que una infinita comedia engañosa. Descubriréis la profunda verdad del dicho aquél de mi amigo Koheleth de que nada nuevo hay bajo el sol. *Vanitas vanitatum*..."

Y Don Juan lo interrumpe con impaciencia:

"Pero, mi ilustre necio, ¿acaso el hombre no es mejor que un gusano, o el perro que un lobo, porque se cansa de todo? ¿Debe cesar de comer porque destruye su apetito al satisfacerlo?"

Esa noche me fuí a la cama con una especie de torpor mental. Percibí que algo de tremenda importancia me había sucedido; pero aún no habría de comprenderlo, así como uno no se da cuenta de la pérdida de una pierna que ha quedado helada hasta que la sangre circula nuevamente. Durante esa noche, en cierto momento, desperté y extendí una mano hacia mi hermano; las frazadas se le habían deslizado y estaba frío como hielo. Por un instante lo supuse muerto, lo cual me pareció el resultado natural e inevitable de saber demasiado y atisbar con excesiva hondura. Cuando lo cubrí, fué un alivio inmenso advertir que empezaba a recuperar el calor, y, a su modo, me sentí tan sorprendido como aquella mañana en que al despertar comprobé que todavía estaba vivo.

Escuché la repetición de la pieza teatral la tarde siguiente; sus seis horas íntegras; y, al otro día, la retiré en préstamo de la biblioteca local para leerla íntegramente. No creo que otras cuarenta y ocho horas de mi vida me hayan producido una sensación tal de conmoción mental. Con posterioridad, leí todas las piezas de Shaw (aunque no los prefacios, en aquella oportunidad). El profesor de inglés del colegio me dijo que la admiración por Shaw era algo que a menudo "sucede" en la adolescencia y que desaparece al cabo de unos cinco años. Compruebo que al cabo de doce años, Shaw todavía me parece la figura más grande de la literatura europea, con excepción de Dante.

Shaw resultó en menor grado un tónico mental de lo que era previsible. Por entonces, una sensación de agotamiento y depresión parecía bañar las playas de mi mente. Cultivé el hábito de vagar por iglesias, y envolvía a los sacerdotes en discusiones acerca de la existencia de Dios y acerca del objeto de la vida. A veces, cuando la disputa se prolongaba demasiado, al salir de la iglesia me sentía algo aturdido y tenía una íntima certeza de que la futilidad y la estupidez constituían el enredo y la trama inescapables de la vida. Estos períodos de depresión se prolongaban a veces varios días. (Recuerdo que uno de aquellos sacerdotes me aconsejó leer sólo periódicos

por espacio de un año, advirtiéndome que mi estado denotaba una indigestión mental provocada por exceso de lecturas). Me sentí encantado cuando leí más tarde en el diario de Fox acerca del sacerdote de Mancetter que le recomendó aficionarse al tabaco y cantar salmos [1]. Había superado mi período de ateísmo militante. La idea de que no había Dios alguno ya no despertaba en mí una sensación de libertad. En mi infancia había sido muy propenso a orar mentalmente mientras deambulaba; era un incorregible conversador, y me complacía hablar conmigo mismo cuando no había persona alguna con la cual dialogar; frecuentemente, me disculpaba ante Dios cuando mi atención se distraía y perdía el hilo del debate. Al presente, me hubiera gustado orar, si no fuera por la sombría certeza de que esto no sería otra cosa que una mera deshonestidad emotiva. Por aquella época, había empezado a leer la poesía de T. S. Eliot, estimulado por cierta observación del profesor de francés sobre su oscuridad. En los primeros versos que leí hallé estas palabras:

*And I pray that I may forget*
*These matters that with myself I too much discuss*
*To much explain* [2]

*Teach us to care and not to care*
*Teach us to sit still* [3].

De inmediato advertí que sabía acerca de qué estaba hablando Eliot. Luego de eso, me sentí propenso a repetir *Ash Wednesday* (*Miércoles de Ceniza*) como una forma de oración mental. Resultaba una especie de antídoto para combatir la depresión y el agotamiento que Shaw no podía remediar.

A los dieciséis años dejé el colegio, luego de obtener mi certificado de estudios. Quería hallar algún trabajo que me permitiera estudiar el profesorado en ciencias. (Mi principal ambición seguía siendo convertirme en científico.) Infortunadamente, necesitaba cinco distinciones para eximirme del ingreso; sólo tenía cuatro, y debí rendir matemáticas nuevamente. Entretanto, me empleé en un depósito. El trabajo consistía en pesar fardos de lana que llegaban al depósito, en cuidar cierto número de muchachas y de máquinas provistas de madejas de lana y en "dar salida" a la lana una vez arrollada en carretes. No me sentía particularmente desgraciado en mi

1 *The Outsider*, cap. 8, pp. 209-210.

2 "Y ruego para que me sea lícito olvidar estas cuestiones que tanto discuto conmigo mismo, que tanto explico."

3 "Enséñanos a preocuparnos y despreocuparnos; enséñanos a permanecer quietos."

trabajo; pero era un horario más prolongado de lo que jamás había trabajado antes —de 8 de la mañana a 6 de la tarde, con una hora para almorzar— y labores más pesadas. Al cabo de un tiempo, las tareas comenzaron a aburrirme, e imaginé diversos remedios para contrarrestar el creciente desagrado que sentía; leía gran cantidad de poesía, porque advertí que me reconfortaba y refrescaba; planeaba narraciones breves y largas piezas teatrales mientras trabajaba, y al atardecer las escribía. Luego de dos meses, pasé mi examen de matemáticas con la calificación necesaria, y abandoné el depósito sin pesar. Odiaba las tareas arduas. En comparación, mi trabajo como asistente de laboratorio en mi viejo colegio parecía una diversión.

Comprobé entonces, sin embargo, que había perdido todo interés por la ciencia. Había escrito tres actos de una pieza teatral de inmensa longitud, concebida como continuación de *Man and Superman* de Shaw, y estaba convencido de que podría ganarme la vida como escritor. Por aquella época, conseguí publicar mi primer cuento en una revista fabril de Yorkshire. Uno de mis tíos, que trabajaba en Durham, envió el cuento en mi nombre, y el director de la revista había escrito diciendo que creía que yo tenía talento y que le agradaría recibir ulteriores colaboraciones. Un mes más tarde, más o menos, la revista quebró; pero para esa fecha yo había concebido y empezado a escribir otra media docena de cuentos y algunas piezas teatrales en un acto. Compuse un largo diálogo que se desarrollaba en el templo de Jerusalén, en el que participaban Jesús (de dieciséis años de edad) y un miembro del Sanedrín; puse mis propios argumentos en boca de Jesús, en tanto que las opiniones de los sacerdotes con quienes había hablado eran expresadas por el anciano. (Olvidé esta extensa composición dramática en un ómnibus, poco después de concluirla, y nunca la recuperé.)

Mi conducta provocaba un creciente descontento entre los profesores de ciencias del colegio. Pasaba la mayor parte de mis "horas de estudio" en la biblioteca, escribiendo dramas y cuentos, y en la mayoría de mis clases de física y matemáticas leía *The Pickwick Papers (Los papeles de Pickwick)* bajo el pupitre. Índice de la paciencia y amabilidad del director es el hecho de que nadie me llamó al orden hasta que los exámenes anuales hicieron que ya no fuera posible ignorar mi completa falta de interés por la ciencia. Aún entonces fuí exhortado a modificar mi proceder, y se me advirtió que permanecería en forma condicional. Expliqué que deseaba ser escritor. Comprensivamente, me pagaron dos meses de sueldo y me despacharon.

Sería inexacto si dejara la impresión de que mi período como asistente de laboratorio fué un lapso de paz y descanso. Advertí que en lo tocante al ocio, el exceso fastidia más que la falta. Me mantenía en permanente conflicto con el profesor de física, quien tenía una paciencia enorme para infligir pequeñas afrentas y me irritaba con sutileza digna de la tortura

acuática china. Alegando enfermedad, frecuentemente me tomaba un día de descanso y me iba pedaleando hasta Warwick, Matlock o Nottingham con el objeto de consumir la energía sobrante. Los períodos de depresión eran más frecuentes y duraban más tiempo. Había comenzado a llevar un diario, inspirado por cierto programa de la BBC sobre María Bashkirtseff. Cada atardecer, llenaba una página tras otra, expresando mi tedio y frustración, analizando los libros que leía (había comenzado a leer Ibsen, Pirandello y Joyce; odiaba *Ulysses)*, y profiriendo diatribas contra la gente que me desagradaba. En cierta ocasión en que un profesor de inglés emprendió una crítica demoledora de un ensayo mío que se proponía denunciar el concepto de tragedia shakespeariana, llené veinte páginas del diario antes de que la indignación se hubiera aquietado bastante como para permitir que me durmiera. Escribía el diario con la convicción de su postrer publicación pues no tenía duda alguna de que todo lo que yo hubiera escrito algún día despertaría el interés de los estudiosos. Llené diez cuadernos de formato grande en poco más de un año, y luego, cierto día, en un arranque de disgusto los destruí a todos. Tenía, asimismo, innumerables cuentos y dramas rechazados por editores; a la postre, dejé de enviarlos pues advertí que las devoluciones me deprimían más de lo que una posible aceptación hubiera valido la pena. El sentimiento íntimo de futilidad todavía era mi problema más serio. Mis piezas en un acto eran comedias, y la mayoría de mis cuentos debían su estilo a *The Pickwick Papers;* y observé que sentía desagrado por mí mismo en razón de escribir tal bazofia. Ocasionales intentos por escribir como Poe determinaban que me sintiera aún peor. Escribía dominado por una sensación obsesiva, detestando el medio empleado. Al presente, también sabía de memoria la mayor parte de la poesía de Eliot, pero no ejercía influencia notoria en mi estilo.

La peor experiencia que soporté aconteció durante la prolongada vacación de Pascuas, en 1948. A causa del tedio, había estado leyendo demasiado. Pasé un día entero con el librito de Janko Lavrin sobre literatura rusa. Debido a su relación de cuentos de Chéjov, de la *Familia Golovlev* de Sálticov y del *Oblomov* de Góncharov, no era lectura muy alegre. Fuí a la cocina para encender el infiernillo con el propósito de hacer té, y tuve una especie de desvanecimiento. Fué una sensación extraña. Permanecía allí, plenamente consciente, sosteniendo el infiernillo para mantenerlo derecho, y no obstante sólo tenía conciencia del desvanecimiento. Sentía algo así como una sensación eléctrica en mi cerebro, de modo que pude haber creído que había recibido una descarga. Era como si algo fluyera a través de mí y me fuera permitida una intuición de lo que se hallaba del otro lado de la conciencia. Parecía un sufrimiento interminable. Cuando se aclaró mi visión, encendí la marmita y penerté en el otro cuarto. No

tenía certeza alguna acerca de lo que había visto; pero le tenía miedo. Parecía como si me hubiera convertido en el lecho de un río y la corriente fuera puro sufrimiento. Supuse haber visto la verdad última: *que la vida no conduce a nada,* pero que consiste en *un escape de algo,* y ese "algo" es un horror que se encuentra del otro lado de la conciencia. Pude comprender lo que Kurtz había visto en *Heart of Darkness (El corazón de las tinieblas)*. Todas las dudas metafísicas de años parecieron reunirse en un punto, en una intelección: ¿de qué *sirve* la verdad? Ese día, más tarde, salí en bicicleta; en apariencia, había una ironía tremenda en cada manifestación de vida que contemplaba; los versos de Eliot en *The Waste Land (La tierra desolada)* daban vueltas en mi cabeza:

*On Margate sands I can connect*
*Nothing with nothing*
*The broken fingernails of dirty hands . . .* [1]

Más tarde, escribí acerca de ello en mi diario, con una sensación de que la futilidad había cerrado su círculo, ya que hasta entonces escribir en mi diario había sido una acción que no parecía fútil; ahora estaba asentando mi certeza de que *todo* era fútil. Y, no obstante, la asentaba dominado por la compulsiva sensación de que todo debía ser contado.

Creo haber advertido en qué medida el origen de estos períodos de agotamiento era de índole física. Esto parecía un argumento más en favor de la incredulidad nihilista. Todas las cosas dependían de la mera energía física. En consecuencia, la voluntad no existía.

Había visto la palabra "nihilismo" en alguna parte y le había preguntado al profesor de inglés del colegio qué significaba. "Creer en nada", me explicó; y al instante me pareció haber descubierto el término que servía para designar mi propio estado mental. No era, precisamente, una *falta* de creencia en *algo;* era una activa *creencia en Nada.* Al presente, no puedo entender el significado que la palabra "Nada" tenía para mí por aquel entonces. Recuerdo, empero, de qué modo descubrí el Tao-Te-King en una compilación titulada *The Bible of the World (La Biblioteca del Mundo);* allí leí:

*Hay una cosa natural e inherente*
*Que existió antes que el cielo y que la tierra;*
*Inmóvil e insondable,*
*Permanece sola y nunca cambia; . .*
*Lo impregna todo y jamás se agota.*

1 "En las arenas de Margate nada puedo conectar con nada. Las rotas uñas de sucias manos . . ."

*Puede ser considerada la madre del Universo.*
*Ignoro su nombre.*
*Si me veo obligado a conferirle un nombre*
*La llamo Tao, y la denomino Suprema.*
*Supremo significa ir adelante;*
*Ir adelante significa ir lejos;*
*Ir lejos significa retornar.*
*Por lo tanto, el Tao es Supremo; el cielo es supremo;*
*la tierra es suprema; y también el hombre es supremo.*
*En el universo hay cuatro cosas supremas, y el hombre*
*es una de ellas.*

Tenía la certeza de que el "Tao" coincidía con la Nada de mi principio positivo: era la cosa más fundamental del Universo. El verso que dice "Ir lejos significa retornar", yo lo interpretaba como un reconocimiento de que toda reflexión acaba por pisarse la cola: *vanitatum vanitas*. En cuanto a la última parte, que afirma que "El hombre es supremo", mis apreciaciones acerca de la estupidez y futilidad humanas —que ya se aproximaban a las de Swift— me llevaron a concluir que "Hombre" era una traducción equívoca, en lugar de "Yo"; a mi juicio, Lao Tsé, en verdad, estaba meramente expresando su incapacidad para rehuir el solipsismo absoluto. No podía —ni puedo— admitir la opinión de que el Taoísmo sea un humanismo.

Yo había llegado a mi solipsismo leyendo acerca de Berkeley y Hume en cierto manual de filosofía. Recuerdo haber explicado a un grupo de amigos, en el patio de recreo del colegio, por qué una pastilla de chocolate sólo existía en sus mentes. Berkeley, añadido a Einstein y a los "Hollow Men" ("Los hombres huecos") de Eliot, constituía un ingrediente explosivo.

De manera por completo repentina, mi "nihilismo" cesó de contar con el favor de las cosas. Esto sucedió inesperadamente, desencadenándose como una revelación, en medio de mi habitual estado de fastidiado desamparo. Aconteció así: en cierta ocasión contemplé seriamente la posibilidad de suicidarme. Transcurría el largo y caluroso verano de 1947, cuando trabajaba como asistente de laboratorio. La depresión provocada por humillaciones y disgustos se agravó debido a la ausencia de un impulso compensatorio que me permitiera enfrentarla; sólo contaba con mi incredulidad. Al cabo de un día de tensión nerviosa cuyos detalles ya he olvidado, regresé a casa después del "colegio", y traté de "volcar" la tensión en mi diario. Este acto sólo sirvió de auxilio para la reflexión, de incentivo para mis pensamientos. Y después de escribir por espacio de más o menos una hora, advertí que mi resistencia retornaba lentamente. Pensé con claridad: esto

debía cesar de inmediato; *no estaba dispuesto a seguir viviendo así.* Me hallaba demasiado familiarizado con tales renacimientos de un vigor que al día siguiente se habría desvanecido nuevamente. Entonces comprendí cuál era la solución: matarme.

Me sentí sumamente animado. Fuí en bicicleta a mis clases vespertinas con la sensación de haber aprendido, por fin, a gobernar mi destino. Llegué tarde y escuché sin interés los sarcasmos del profesor. Era nuestra tarde dedicada a la práctica de química analítica. Una cubeta de cristal contenía una mezcla de polvos que debíamos separar. Tomé una porción en mi porta-objeto, traté de olerlo, lo probé en la llama de un bunsen; luego, penetré en el cuarto contiguo, en dirección a los estantes de reactivos. Las botellas de vidrio contenían clorato de cobalto, nitrato de plata, yoduro de potasio y varios ácidos. En medio, había una botella de ácido cianhídrico. Mientras yo la retiraba, mi mente dió un salto, y con claridad me hallé en el instante inmediatamente posterior, con un ardor en la garganta y en la boca del estómago. De pronto, en ese momento, tuve plena conciencia de que no tenía deseos de vivir menos, sino de más vida. La sensación de beber el ácido fué muy clara, como si efectivamente lo hubiera ingerido. Por un segundo permanecí allí, con la botella en mi mano. La experiencia parecía haberse prolongado por horas. Entonces, como si alguien estuviera a mi lado, devolví la botella a su sitio, con gesto distraído, como si la hubiera retirado por equivocación, y saqué el rojo metilo. En un instante, había observado algo que he tratado de tener presente en toda mi vida ulterior.

Resulta imposible explicar esa percepción; o, más bien, *podría* explicarse, pero sólo en una obra de arte, por medio de una lenta configuración de nuevos valores significativos; no a sangre fría, como ahora. Primero, hubo una percepción del destino, con lo cual quiero designar *una experiencia de extensión en el tiempo.* Normalmente, vivimos en el presente. Corresponde a los biógrafos señalar que entre un momento y otro *hubo* una extensión, que puede percibirse una dirección, un propósito, una forma total. Y muy pocos de nosotros disfrutan de los beneficios de un biógrafo, si en verdad merecemos uno, de todas maneras. Sólo el hombre genial dispone que *haya* una extensión, un propósito, y obra ciegamente en tal sentido, sin que él mismo llegue a ver su propia vida como un todo. La proximidad de los acontecimientos es nuestra prisión. Parecería que los momentos de crisis nos proyectaran al espacio, permitiéndonos ver desde las alturas no sólo el sinuoso trazo propio que se abre camino hacia el futuro como una lombriz, sino también algo de la enorme senda total de la especie humana en conjunto. De pronto, parece factible que algún día uno pueda incluso vislumbrar la dirección y propósito integral de la vida misma. El Hombre Último de Nietzsche es una pulga miope atrapada en el presente como una

mosca en la melaza. Al someterse al tiempo, cada uno de nosotros es el Hombre Último. Por lo tanto, no debe extrañarnos que la langosta resulte gravosa y que el deseo se agoste [1]. La eternidad no consiste en separarse del tiempo, sino en dominarlo. El santo se proyecta hacia la eternidad por momentos, disparado por el diáfano impulso de su propia Voluntad.

Esa tarde, esta intuición mía no duró mucho tiempo. Acaso me hallaba demasiado ansioso de que durara. Recuerdo la sensación de haber advertido de pronto las posibilidades de mi propia fuerza de voluntad, y también conservo en la memoria la ensoñadora cualidad del resto de la velada. Y cuando llegué a casa, no traté de escribir acerca de ello. Por primera vez, tuve la sensación de algo demasiado real para tratarlo por escrito. Más tarde, llegué a analizar la experiencia de mi diario, y advertí que era una entre muchas similares; sólo mayor en intensidad. No descubrí a Hermann Hesse hasta seis años después; estoy seguro de que, de haberlo descubierto, *El lobo estepario* se hubiera convertido en la Biblia de mi adolescencia. Hesse advierte en estos flujos intuitivos el contenido mismo de la vida del artista. Interrogado acerca del propósito de toda vida, en cualquier instante de mi adolescencia hubiera replicado sin vacilación: comprender intuitivamente. Posteriores reflexiones han debilitado mi certeza.

El año que pasé en la administración pública fué el más horrible que viví antes de cumplir veinte años. En mi diario escribí que la principal condición del recaudador de impuestos es la habilidad para simular que trabaja. Me resultaba odioso fingir que revisaba formularios del tipo A cuyo cotejo era innecesario. Envidié a Shaw cuando leí en la biografía escrita por Hesketh Pearson que había sido tan eficiente oficinista que sus empleadores rehusaron aceptarle la renuncia. Yo, por mi parte, resultaba francamente incompetente y manifestaba con toda sinceridad el desagrado que sentía por el trabajo. Cada día llevaba media docena de libros a la oficina y los leía cuando terminaba con las tareas. En los períodos de inactividad, hacía una escapada hasta la biblioteca pública, y en cada ocasión permanecía allí por espacio de horas. Mi desempeño como oficinista era espantosamente deficiente. El jefe de la oficina era un agradable londinense de mediana edad; era mi mayor recompensa por el tedio que debía soportar. En cuanto se hallaba desocupado, me llamaba a su oficina y se ponía a "hablar de filosofía", lo cual significaba que me refería largas e incoherentes narraciones acerca de su propia vida con el fin de ilustrar su punto de vista incorregiblemente optimista. En cuanta oportunidad correspondía que me reprendieran por no haber advertido algún error —lo cual sucedía con bastante frecuencia—, delegaba tal obligación en el subjefe (un escocés bien dispuesto

[1] Cf. *Eclesiastés*, XII, 5: "se agravará la langosta, y perderáse el deseo". *(N. del T.)*.

que también asumía una disposición clemente ante mi ineptitud). Al cabo de seis meses en la oficina de Impuestos Internos, rendí examen para ser confirmado en la administración pública. Todavía puedo recordar mi desesperación al recibir la carta congratulándome por haber aprobado. Conmemoré mi designación escribiendo un relato extenso y pesimista sobre el fin del mundo. De un tirón, lo desarrollé la tarde de un sábado, en ocho horas. A nadie gustó esta historia, y más tarde la destruí. Se hallaba manifiestamente inspirada en *The Star (La Estrella)* de Wells.

El único suceso importante durante el año que pasé en la administración pública fué el abandono de Dickens como modelo de mi estilo. Cierto día, en estado de aburrimiento y disgusto, comencé una narración en el estilo de la "corriente de conciencia", y advertí que expresaba tan bien mis emociones que desde aquella oportunidad realicé incesantes pruebas con este procedimiento.

Siempre detesté la perspectiva del servicio militar, pero mi período en la RAF fué una especie de vacación. Las primeras ocho semanas de entrenamiento fueron tan febriles que no tuve tiempo para pensar, y mis facultades mentales disfrutaron de descanso. Esto fué seguido por un tedioso mes de diciembre en un campo de instrucción de Birmingham, donde tenía poco que hacer, excepto aprender las funciones de oficinista para tareas generales. El trabajo de oficinista no lo escogí yo, y me desagradaba. Finalmente fuí despachado a una estación próxima a Nottingham, donde me dieron una pequeña oficina para mí sólo, y me sentí tan aburrido como en la oficina de impuestos. Un día, en estado de furiosa indignación, me conduje de manera sumamente descortés con el oficial ayudante, quien, en lugar de llamar a la guardia, afectuosamente me preguntó por qué me desagradaba tanto el trabajo de oficina. Expresó la esperanza de poder transferirme a alguna unidad médica donde podría exhibir mi incapacidad ante pacientes que simulaban enfermedad para eludir desfiles. Para su mala fortuna, había contado con una serie de empleados ineficientes cuya negligencia había suscitado interminables quejas del cuartel general, y para bien o para mal confiaba en reemplazarme. De algún modo, se excedió en su propósito, y un mes más tarde me hallé en camino de regreso, con la notificación de mi licenciamiento. Es imposible imprimir la historia completa. Dejé la RAF con el placentero recuerdo de que la salvación propia puede consistir en llegar a extremos imprudentes ignorando las posibles consecuencias. Fué la primera vez que tuve oportunidad de poner en práctica el consejo de Mr. Polly, y dió resultado [1]. Terminé mi período en la RAF en un éxtasis de satisfacción personal.

[1] Personaje de la novela de H. G. Wells, *The History of Mr. Polly*. *(N. del T.)*

La radiante alegría de abandonar la RAF tuvo en mí un efecto purificador. De pronto, me convertí en partidario convencido de la temeridad. Resolví no volver nunca más a una oficina. Presenté mi renuncia a la administración pública, y recibí una extensa carta que señalaba la gravedad de mi proceder, a la vez que me solicitaban reconsiderar mi decisión. Permanecí en casa por espacio de un mes, hasta que la paga de mi despido se agotó; luego me fuí con una mochila y deambulé hacia el norte; mi propósito era buscar trabajo, pero sentía tal desagrado por comenzar que me demoré hasta que se acabó todo mi dinero. Entonces, regresé a casa nuevamente. En la quincena que duró este viaje me acerqué a más o menos una docena de teatros con la intención de adiestrarme para ingresar en el conjunto. Afortunadamente, ninguno tenía sitio para mí. De regreso, por espacio de una quincena trabajé en una obra en construcción, y luego partí de nuevo, esta vez hacia el sur. Deseaba pasar una noche en Stonehenge —sin motivo alguno— y después dirigirme a Southampton, donde esperaba poder embarcarme para la India. Dos policías de la RAF me vieron surgir de una parva llevando un sucio uniforme de la fuerza aérea (sin las insignias en los hombros) y me arrestaron. Les expliqué que no era un desertor, pero no tenía conmigo la notificación de licenciamiento y no me creyeron. Fuí devuelto a casa.

En rápida sucesión desempeñé numerosas tareas. Trabajé en un parque de diversiones, vendiendo boletos para un juego mecánico. Conocí a una muchacha con la que mantuve relaciones por el resto del año. Fué mi primera experiencia sexual, y contribuyó al estado mental tremendamente optimista que disfruté todo ese año. En una obra en construcción obtuve un trabajo que consistía en acarrear mil carretillas de hormigón por día, ascendiendo por el tablón inclinado y a lo largo de un foso hasta un edificio terminado a medias. Al cabo de una semana, anuncié mi retiro e ingresé para trabajar en cierto plan gubernativo destinado a adiestrar peones de granja. Por el resto de ese verano, trabajé en varias granjas de Leicestershire, aprendiendo a ordeñar vacas —eléctricamente y a mano—, emparvando pasto, traspalando carretillas de bosta de vaca, poniendo y quitando arreos a los caballos, al tiempo que me dominaba un intenso disgusto por la campiña inglesa. Afortunadamente, este desagrado sólo duró mientras me desempeñé como peón de granja.

Había cesado de leer a Eliot; incluso me deshice de todas sus obras, atribuyéndoles "morbidez" y "negación de la vitalidad". Anduve llevando, en cambio, a Synge, y leí a Herrick, a Rabelais, a Boccaccio, a Blake y, por supuesto, a Shaw; de Joyce, prefería Buck Mulligan a Stephen Dedalus. Se desarrolló mi interés por la religión comparada, y leí textos budistas e hindúes por primera vez. La primera lectura del Bhagavad-Gita

fué tan importante para mí que hice encuadernar el ejemplar en pasta y lo llevaba conmigo a todas partes. De manera creciente, también se volvió atractiva la idea de ingresar en un monasterio. No hacía falta que fuera un monasterio cristiano pues no me consideraba cristiano en el sentido de creer en la redención por Cristo. Por el contrario, tenía la certeza de que ninguno debe ser redimido por nadie, de que hasta ahora ningún hombre ha advertido jamás cuán grande es su capacidad espiritual para redimirse a sí mismo. El monasterio simbolizaba serenidad y tiempo para meditar. "El viejo mirador azotado por la tempestad" de Yeats hubiera convenido igualmente. Pero la cuestión de escapar al trabajo, de escapar a las complicaciones de buscar comida, bebida y una muda de ropa me parecía el problema más grave y agudo que me aquejaba. Comencé a instruirme en la fe católica, en la creencia de que ingresar en el catolicismo sería el primer paso hacia un monasterio. Pero lo que leí acerca de la agotadora vida monacal me desalentó. Mi descalificación final procedió, naturalmente, de que era incapaz de admitir necesidad alguna de Cristo. Podía comprender la necesidad de Dios y la necesidad de religión; hasta podía sentir una emotiva disposición simpática hacia devotos como Suso o San Francisco que tejen fantasías en torno de la cruz, los clavos, etc. Pero, en última instancia, no podía aceptar que fuera necesaria la redención por medio de un Salvador. Conectar el hecho de la salvación a un lugar del espacio y del tiempo me parecía una demostración de antropomorfismo tan ingenua como pintar el principio Inmutable de Lao Tsé con barba y pelo blanco.

La solución parecía más simple. En mi adolescencia, me intrigó e hizo miserable el sentimiento de que las súbitas captaciones visionarias e intuitivas —"la gloria y frescura de un ensueño" de Wordsworth— no podían ser conservadas y recordadas a voluntad. Las escrituras budistas e hindúes recetaban simples disciplinas para conservarlas. Corto era el trecho de esto a decidir que la mayoría de los hombres viven una existencia tan insípida y mediocre porque la idea de disciplina espiritual e intelectual les resulta sumamente extraña. Me pareció que hasta los hombres que aluden a la necesidad de disciplina nunca la practican. Por aquel entonces, todo me parecía curiosamente simple. Acaso lo sea. Ahora pienso que es más complicado; pero tal vez sea por culpa mía.

De los diecinueve a los veinte años adquirí mucha experiencia, pero no ya la experiencia puramente interior de que he hablado. Las cuestiones metafísicas todavía se hallaban presentes, pero habían cedido el lugar de privilegio al problema de cómo encontrar tiempo para pensar y escribir cuando por lo menos cuarenta y cinco horas por semana tenía que dedicarme a cumplir una tarea que me resultaba odiosa. En París, a fines de ese año, permanecí con el hermano de la bailarina Isadora Duncan, cuyo

nombre de pila es Raymond; vestía toga y sandalias, y sostenía que el poeta sería mejor poeta si fuera capaz de reparar el depósito del retrete o de cavar un pozo con el auxilio de un pico. Como algunos artífices medievales, siempre se había mantenido a sí mismo haciendo cosas con sus propias manos, e instruía a sus "discípulos" para que siguieran su ejemplo. Con posterioridad, por espacio de años, sus ideas preocuparon mi ánimo cuando me sentía cansado de lavar platos o de trabajar en fábricas: la concepción de cierta comunidad casi monacal integrada por artistas desafortunados que podrían vivir juntos entre las mismas cuatro paredes, compartiendo sus habilidades con el objeto de proveer los medios de subsistencia... ¡y *trabajando*!, ¡al final en libertad para trabajar! Este proyecto resultaba desesperadamente irrealizable en el Londres de posguerra, y perseveré en mis fábricas y lavaderos.

* * *

He tratado de ofrecer un cuadro del desarrollo de mis ideas en la adolescencia. Hice tal cosa porque la complejidad de algunos problemas que serán tratados en este libro requiere, por lo menos, que trate de explicar cómo he llegado a pensar tal como lo hago. A veces deseo que los filósofos profesionales escriban libros destinados a explicar *cómo* han llegado a sus conclusiones, qué experiencias personales incidieron sobre su pensamiento. Cuando Bertrand Russell refiere cómo salió a comprar una lata de tabaco y de pronto la arrojó al aire, exclamando: "¡Demonios! ¡El argumento ontológico es adecuado!", súbitamente me anima un sentimiento de simpatía. Los filósofos se sienten inclinados a formular sus conclusiones en forma demasiado abstracta, probablemente con el propósito de conferirles un aspecto inhumanamente impotente, y luego otros filósofos se sienten incitados a sobrepujarlos en inhumanidad abstracta. Es una especie de versión filosófica de la progresión de Mr. Stephen Potter cuyas armas son una helada dignidad y una apariencia de objetividad.

Siempre he creído que la verdadera filosofía no es ocupación del profesor sino del novelista. A mi juicio, Platón fué el último filósofo verdadero pues el carácter y la experiencia de los interlocutores que presenta le interesaban tanto como la filosofía que les hacía discutir. Creo que la filosofía consiste en aplicar la facultad analítica —la inteligencia matemática— al contenido verdadero de la vida. En última instancia, lo único que cuenta son esas excursiones más allá de los seres humanos; todo lo demás es tiempo perdido y futilidad. En tal sentido, Goethe representa el renacimiento de la auténtica tradición filosófica, que continúan Dostoievsky, Tolstoy, Mann y Hesse. Esa otra tradición europea —la de Locke y Hume, la de Kant, Hegel y Husserl— me parece una deformación del significado de la filoso-

fía. La verdadera filosofía consistiría, por consiguiente, en la compilación de observaciones del hombre extraordinario, así como el verdadero drama se compondría de la recapitulada experiencia del hombre extraordinario [1]. Su forma ya no se ajustaría al largo tratado abstracto sino al *Bildungsroman*, la novela educativa. Europa ha producido numerosos matemáticos y filósofos de gran penetración y pensamiento profundo; también ha producido muchos más novelistas que sólo fueron capaces de registrar las emociones intrascendentes de gente trivial, engendrando un tipo de novela que, a decir verdad, en Norteamérica ha llegado a convertirse en un culto; pero ha producido escasísimas muestras de ese enlace del observador sensitivo e imaginativo con el pensador y analizador incorregible que merece la calificación de "Olímpico": hombres tales como Goethe y Shaw. Las preocupaciones del Hombre Apartado lo autorizan a ser considerado un embrión de Olímpico.

* * *

La creencia religiosa en el Pecado Original, que suscribo de todo corazón entraña un desafío imaginativo: concebir a los hombres tal como *podrían* ser si estuvieran libres, aunque sea por pocos minutos, de la carga de su estupidez e imperfección. Denomino Pecado Original a la fundamental frustración y confusión del ser humano irredento. Un pequeño porcentaje de hombres tiene conciencia de su frustración y confusión. Éstos son los Hombres Apartados.

Sucede de una manera tal que el punto de vista del hombre medio tiene un noventa y nueve por ciento de razón: la naturaleza humana *es* inerte; la vida humana no se modifica a través de las generaciones. Sólo el uno por ciento —que muy bien puede constituir la vanguardia de la especie— cree que debe hacerse el esfuerzo, a pesar de la evidencia estadística en contra. En las sociedades primitivas —como la Europa medieval— tales hombres eran respetados y juzgados sagrados. En las sociedades envejecidas —como nuestra civilización— son meramente Hombres Apartados y excéntricos. El Hombre Apartado debe rechazar la opinión que sobre él formula la sociedad, si ha de resultar eficaz como depurador de la sociedad.

Hay una cuestión más. En las civilizaciones primitivas, los Hombres Apartados son las piedras angulares de la religión, y la religión la columna vertebral del estado. Es el Hombre Apartado quien dicta las leyes. Los Gau-

1 En consecuencia, *Crimen y castigo* sería el drama del hombre que trata de romper con las convenciones ordinarias y naufraga en el intento. El desdén que Shaw siente por Shakespeare —y creo que también mi incapacidad para disfrutarlo— se basa en la preocupación de Shakespeare por lo ordinario, en su falta de comprensión del hombre extraordinario. En tal sentido, Shakespeare me parece la combinación de un gran poeta con la mentalidad de una mujer novelista.

tamas, los San Pablo y San Agustín son las figuras universales. El Hombre Apartado, el profeta, es la fuerza que lleva adelante la civilización, el estimulante que garantiza su vigilia, el acicate que garantiza el impulso de su Voluntad, el emético que garantiza su salud.

Si nuestra civilización agoniza, ello se debe a que los Hombres Apartados han cesado de desempeñar su papel. Agonizamos a consecuencia del relajamiento, como hombres acorralados por la nieve; sin profeta, no poseemos ni incitación ni conciencia.

La cuestión que debo tratar de responder en este libro es: ¿en qué condiciones podría el Hombre Apartado salvar nuestra civilización?

*(Traducción de Jaime Rest)*

*COLIN WILSON*

# EL ARTE DE NOVELAR

## *Diálogo con William Faulkner*

(Entrevista realizada en Nueva York, a principios de 1956).

JEAN STEIN

Decía usted hace un instante, señor Faulkner, que no le gustan las entrevistas.

WILLIAM FAULKNER

Las entrevistas no me gustan porque aparentemente las preguntas personales me hacen reaccionar con violencia. Cuando las preguntas se refieren a mis libros, hago lo posible por responderlas. Si las preguntas se refieren a mí, tal vez las conteste, tal vez no, pero, aunque lo haga, mañana puedo dar a la misma pregunta una respuesta diferente de la que he dado hoy.

STEIN

Y en cuanto a usted como escritor, ¿qué puede decir?

FAULKNER

Si yo no existiera, algún otro me habría escrito, habría escrito a Hemingway, a Dostoievski, a todos nosotros La prueba es que hay unos tres candidatos a autores del teatro de Shakespeare. Pero lo que cuenta es *Hamlet* y *El sueño de una noche de verano,* el hecho de que hayan sido escritos,

no quién los escribió. El artista carece de importancia. Sólo es importante lo que él crea, ya que no se puede decir nada nuevo. Shakespeare, Balzac, Homero, todos ellos han escrito acerca de las mismas cosas y si hubieran vivido mil o dos mil años los editores no habrían necesitado a nadie más.

STEIN

Pero, ¿no es importante, tal vez, la personalidad del escritor, aun cuando no se pueda decir nada de nuevo?

FAULKNER

Muy importante para el escritor mismo. Todos los demás deberían atender a la obra y no preocuparse por la personalidad.

STEIN

¿Qué opina de sus contemporáneos?

FAULKNER

Todos nosotros quisimos alcanzar la perfección de nuestro sueño, y no pudimos. Pienso que se nos debe valorar sobre la base de este espléndido fracaso. Yo estoy convencido de que ahora podría escribir mejor todos mis libros, y éste es el estado más saludable para el artista; por eso sigue trabajando, torna a intentar lo mismo, cree siempre que esta vez, por fin, conseguirá lo que busca. Se equivoca, por supuesto, y de ahí que sea éste un estado saludable. Si llegara a realizar ese imposible, si la creación fuera idéntica a la imagen, a lo soñado, no le quedaría más alternativa que matarse de un balazo, saltar por encima de esa cumbre de nítida perfección arrojándose al otro lado, al suicidio. Yo soy un poeta fracasado. Tal vez todos los novelistas empiezan queriendo escribir poesía, descubren que no pueden y ensayan entonces el cuento corto, que es —después de la poesía— la más exigente de las formas. Cuando fracasan en esto, y sólo entonces, se ponen a escribir novelas.

STEIN

¿Existe alguna fórmula para llegar a ser un buen novelista?

FAULKNER

Noventa y nueve por ciento de talento..., noventa y nueve por ciento de disciplina..., noventa y nueve por ciento de trabajo. Al novelista nunca debe dejarle satisfecho lo que escribe, porque nunca es tan bueno como podría ser. Debe soñar y apuntar siempre más alto de lo que se sabe capaz de alcanzar y no preocuparse tan sólo por ser mejor que sus contemporáneos o sus predecesores: hay que tratar de ser mejor que uno mismo. El artista es una criatura movida por demonios. No sabe por qué lo han elegido, y como no tiene tiempo nunca se lo pregunta. Es completamente amoral, en el sentido de que no le importa despojar, pedir, suplicar o robar a cualquiera o a todos con tal de llevar a término su obra.

STEIN

¿Quiere usted decir que el escritor ha de ser completamente despiadado?

FAULKNER

El escritor sólo es responsable para con su arte. Si es un buen escritor, será completamente despiadado. Tiene un sueño del que necesita librarse para que no le angustie más y hasta ese momento no habrá paz para él. Todo lo arroja por la borda: estimación, orgullo, decencia, seguridad, felicidad, todo con tal de escribir su libro. Si un escritor se ve obligado a robar a su madre, no vacilará: la *Ode on a Grecian Urn* vale por muchas viejas señoras.

STEIN

La falta de seguridad, de felicidad, de estimación, ¿podrían ser, entonces, factores importantes para la capacidad creadora del artista?

FAULKNER

No. Sólo son importantes para darle paz y contento, y el arte es ajeno a la paz y al contento.

STEIN

Entonces, ¿cuál es el mejor ambiente para el escritor?

FAULKNER

El arte también se despreocupa del ambiente; tanto le da un lugar como otro. Si se refiere usted a mí, le diré que el mejor trabajo que me propusieron jamás fué hacerme dueño de un burdel. En mi opinión, es el medio ideal para la tarea del escritor. Le proporciona inmejorable libertad económica; está a salvo del temor y del hambre, tiene un techo sobre su cabeza y absolutamente nada que hacer, a excepción de algunas cuentas sencillas y el pago que debe efectuar todos los meses en la comisaría local. Se trata de un lugar tranquilo en horas de la mañana —el mejor momento del día para trabajar— y por la tarde puede participar, si lo desea, en una vida social tan activa como para que no se aburra nunca; goza de una posición de privilegio dentro de su comunidad; no tiene que preocuparse por nada, porque la Madame lleva los libros; en la casa sólo viven mujeres que lo tratan con deferencia, llamándolo "señor". Todos los contrabandistas de alcohol de la vecindad le dicen "señor" y él, por su parte, puede tutear a los policías.

De modo que el ambiente que necesita el artista no es más que aquel que componen toda la paz, toda la soledad, todo el placer que pueda obtener sin pagarlos a un costo demasiado alto. La única consecuencia de un ambiente inadecuado será el aumento de su presión sanguínea; perderá más tiempo sintiéndose frustrado o ultrajado. Mi experiencia personal me dice que las herramientas que necesito para mi oficio son papel, tabaco, comida y un poco de whisky.

STEIN

¿...que tiene que ser Bourbon?

FAULKNER

No, no soy tan exigente. Entre scotch y nada, prefiero scotch.

STEIN

Usted acaba de hablar de independencia económica. ¿Es indispensable para el escritor?

FAULKNER

No. El escritor no necesita independencia económica, lo que necesita es lápiz y papel. No sé de ninguna obra literaria valiosa que haya resultado de aceptar una suma de dinero como regalo. Los buenos escritores no piden becas, escriben. Los mediocres se engañan a sí mismos diciendo que no tienen tiempo o independencia económica. Pero la buena literatura puede ser obra de asaltantes, de contrabandistas de alcohol o de cuatreros. La verdad es que los seres humanos tienen miedo de descubrir hasta qué punto son capaces de resistir a las privaciones y la pobreza. Tienen miedo de descubrir lo fuertes que son. Nada puede destruir al buen escritor, nada puede alterarlo, salvo la muerte. Los buenos escritores no tienen tiempo de perseguir el éxito o el dinero. La fortuna es femenina, y —lo mismo que una mujer— no tiene contemplaciones con quien se inclina servil ante ella. Hay que saber cómo tratarla, mostrándole el dorso de la mano. Entonces tal vez sea ella la que se arrastre por el suelo.

STEIN

¿Cree usted que escribir para el cine puede resultar nocivo para la propia obra?

FAULKNER

No hay nada que sea nocivo para la obra de un escritor de talento; si es un escritor mediocre, no tiene modo de remediarlo. Pero el problema carece de sentido si nos referimos a un escritor mediocre, porque éste ya ha vendido su alma a cambio de una piscina de natación.

STEIN

¿El escritor se ve obligado a hacer concesiones cuando escribe para el cine?

FAULKNER

Siempre, porque una película surge naturalmente de la colaboración y toda colaboración implica concesiones; es eso lo que significa la palabra colaboración: dar y tomar.

STEIN

¿Con qué actores prefiere trabajar?

FAULKNER

Humphrey Bogart es el actor con quien he trabajado mejor, en *To have and to have not* y en *The big sleep.*

STEIN

¿Le gustaría hacer otra película?

FAULKNER

Sí, me gustaría llevar a la pantalla una obra de George Orwell, *1948.* He pensado en un final que probaría la tesis en que he insistido siempre: que el hombre es indestructible en razón de su simple voluntad de libertad.

STEIN

¿Cómo obtiene los mejores resultados en el cine?

FAULKNER

El que me pareció el mejor trabajo de todos los que hice para el cine lo logramos, los actores y yo, tirando el libro e inventando las escenas durante el ensayo, apenas un minuto antes de la filmación. Si yo no hubiera tomado en serio el cine, o no me hubiera sentido capaz de tomarlo en serio, jamás habría hecho la prueba, por respeto al cine y por honestidad conmigo mismo. Pero ahora tengo la certeza de que nunca seré un buen escritor cinematográfico, de modo que este tipo de labor nunca tendrá para mí la misma urgencia que mi propio medio de expresión.

STEIN

¿Quiere usted hablarme de esa legendaria experiencia suya en Hollywood?

FAULKNER

Acababa de cumplir un contrato con la M. G. M. y me disponía a regresar a mi casa. El director con quien había trabajado me dijo: "Cuando desee volver a trabajar con nosotros, avíseme, que yo hablaré al estudio del asunto". Le agradecí y emprendí el regreso. Unos seis meses más tarde les hice saber, por telegrama, que estaba dispuesto a volver a trabajar con ellos. Muy poco después recibí una carta de mi agente en Hollywood, con el cheque correspondiente a la primera semana de trabajo. Quedé sorprendido, porque esperaba recibir primero una respuesta oficial, junto con un contrato del estudio. El contrato se ha demorado —me dije— y vendrá con el próximo correo. Lo que llegó, al cabo de una semana, fué otra carta de mi agente y un cheque que correspondía a siete días más de trabajo. Esto comenzó en noviembre de 1932 y se prolongó sin variantes hasta mayo de 1933. Entonces recibí un telegrama del estudio, que decía: *"William Faulkner, Oxford, Mississippi. ¿Dónde está usted?* M. G. M."

Respondí con otro telegrama: *"M. G. M., Culver City, California. William Faulkner".*

La joven empleada de telégrafos me preguntó:

—¿Cuál es el texto del telegrama, señor Faulkner?

—Ése —le dije.

—El reglamento —insistió— no permite enviar telegramas sin texto, de modo que tendrá usted que decir algo.

Entonces nos pusimos a revisar los catálogos y elegimos un texto..., no recuerdo cuál, uno de esos típicos saludos de cumpleaños. Lo mandé. A esto siguió una llamada de larga distancia, desde el estudio, para indicarme que tomara el primer aeroplano que saliera para Nueva Orleans y me presentara al director Browning. Tomando un tren en Oxford habría llegado a Nueva Orleans en ocho horas; no obstante, seguí las instrucciones del estudio y fuí a Memphis, de donde cada tanto salía un avión con destino a Nueva Orleans. A los tres días partió uno.

Llegué al hotel del señor Browning a eso de las seis de la tarde y pregunté por él. Estaba en una fiesta. Me aconsejó que tratara de dormir bien para poder comenzar temprano a la mañana siguiente. Le pregunté por el argumento. "Sí, sí —me contestó—. Vaya a la habitación número tanto; allí encontrará al redactor de la continuidad. Él le va a decir cuál es el argumento".

Me dirigí a la habitación indicada, donde encontré al redactor de la continuidad, sentado y completamente solo. Le dije quién era yo y le pedí detalles del argumento. "Cuando usted haya terminado los diálogos, le mostraré el argumento", respondió. Entonces volví a la habitación de Browning y le expliqué lo que pasaba. "Vaya otra vez —dijo— y dígale a ese tal por cual..., bueno, no se preocupe, duerma bien esta noche para que mañana podamos empezar temprano".

Así, pues, a la mañana siguiente salimos todos juntos —excepto el redactor de la continuidad— en una lancha alquilada, muy bonita, en dirección a Grand Isle, que quedaba a unas cien millas de distancia. Allí se iba a filmar la película. Llegamos con el tiempo justo para almorzar y recorrer, en sentido inverso y a toda velocidad, las mismas cien millas, a fin de estar de regreso en Nueva Orleans antes de la noche. Esto se repitió, día tras día, durante tres semanas. De cuando en cuando, yo expresaba mi preocupación por el argumento, pero Browning decía invariablemente: "Ni se preocupe. Duerma bien, y así mañana por la mañana podremos comenzar temprano".

Una noche, cuando acababa de entrar en mi habitación, sonó la campanilla del teléfono. Era Browning, que quería verme inmediatamente. Fuí a su habitación. Había recibido el siguiente telegrama: *Faulkner despedido. M. G. M.* "No se alarme —me dijo Browning—. Voy a llamar a ese tal por cual ahora mismo y además de incluirlo otra vez en la lista de pagos va a tener que pedirle disculpas a usted por escrito". Golpearon a la puerta. Era un segundo telegrama, que decía: *Browning despedido. M. G. M.* En consecuencia, me volví a casa. Supongo que Browning se fué también a alguna parte. Al redactor de la continuidad lo imagino sentado, todavía, en alguna habitación —no sé dónde— con el cheque de su pago semanal en el puño cerrado con fuerza. La

película no la terminaron nunca, pero construyeron una aldea en miniatura —una larga plataforma montada sobre pilares hundidos en el agua, con unos cobertizos encima que le daban la apariencia de un embarcaderó—. El estudio las podía haber comprado por docenas, pagándolas a cuarenta o cincuenta dólares cada una. En lugar de eso construyeron una por su cuenta, de imitación. Sobre la plataforma había una sola pared, de modo que si uno abría la puerta y pasaba al otro lado, iba a dar directamente al océano. El primer día, cuando comenzaron a levantar la plataforma, se acercó un pescador, Cajun, remando en su estrecha y traicionera piragua construída con un tronco hueco. Se pasó el día entero sentado bajo el tórrido sol, contemplando a estos extraños hombres blancos que levantaban una extraña plataforma simulada. Al día siguiente estaba otra vez allí; había traído en la piragua a toda su familia: los chicos, la mujer, que le daba el pecho al más pequeño, y la suegra. Todos ellos se pasaron el día entero sentados bajo el sol ardiente, contemplando esa estúpida e incomprensible actividad. Cuando, dos o tres años más tarde, estuve en Nueva Orleans, me dijeron que los Cajun seguían viniendo desde varias millas de distancia para ver la imitación de plataforma en miniatura que unos cuantos hombres blancos construyeron precipitadamente y abandonaron luego.

STEIN

Dice usted que el escritor se ve obligado a hacer concesiones cuando trabaja para el cine. ¿En qué condiciones escribe? ¿Tiene alguna obligación con respecto a sus lectores?

FAULKNER

Tiene la obligación de hacer su trabajo lo mejor que pueda; cualquier otra obligación que haya dejado pendiente puede cumplirla después como mejor le venga en gana. Yo, por mi parte, estoy demasiado atareado para preocuparme por el público. No tengo tiempo de pensar en quienes me leen ni me interesa la opinión de Fulano acerca de mis obras o las ajenas. Soy yo quien establece el grado de perfección que debe alcanzar la obra: aquel en que me hace sentir lo mismo que siento al leer *Les Tentations de Saint Antoine* o el Viejo Testamento. Me hacen feliz. También me siento feliz al mirar a un pájaro..., le diré que si me reencarnara me gustaría convertirme en buho. Al buho nadie lo odia, nadie le tiene envidia, nadie lo llama ni lo necesita. Nunca está en peligro ni lo molestan y come de todo.

STEIN

¿De qué técnica se vale para llegar a ese nivel de que habla?

FAULKNER

El escritor que se interesa por la técnica es mejor que se dedique a la cirugía o a la construcción de casas. No hay procedimientos mecánicos para escribir, no hay atajos. Sería un tonto el escritor joven que se dejara guiar por teorías. Él mismo debe ser su maestro, extraer enseñanzas de sus errores, porque

no se puede aprender sino a través del error. El verdadero artista está convencido de que nadie es suficientemente bueno como para darle consejos. No hay vanidad mayor que la suya. Aunque admire a los maestros, quiere superarlos.

STEIN

¿Entonces negaría usted la validez de la técnica?

FAULKNER

De ninguna manera. A veces la técnica se lanza al ataque y logra apoderarse del sueño aun antes de que el escritor mismo pueda ponerle las manos encima. Es un *tour de force* en el que concluir la obra no significa otra cosa que ajustar ladrillos con precisión, porque probablemente antes de poner la primera palabra el escritor ya sabe cada una de las que le seguirán hasta el final. Esto me pasó con *Mientras yo agonizo*. No fué fácil, como no lo es ninguna tarea hecha con honestidad, pero fué simple en el sentido de que tenía todo el material al alcance de la mano. Me llevó unas seis semanas empleando el tiempo que me dejaban doce horas diarias de trabajo manual. No hice más que imaginar un grupo de personas y someterlas a las simples y naturales catástrofes universales del fuego y la inundación, con un simple motivo natural que orientara su avance. Además, cuando no interviene la técnica, la tarea del escritor se facilita también en otro sentido. Porque a mí me ocurre siempre que en un punto determinado del libro —digamos, por ejemplo, en la página 275— los personajes se alzan, toman por su cuenta la tarea y la concluyen. Claro está, no sé qué sucedería si yo diera fin al libro en la página 274. La cualidad que el artista debe poseer es objetividad para juzgar su obra, más la honestidad y el coraje necesarios para no engañarse sobre su verdadero valor. Puesto que ninguno de mis libros ha llegado a satisfacer mis propias exigencias, me veo obligado a juzgarlos sobre la base de aquel que más dolor y angustia me produjo, así como la madre prefiere al hijo que terminó ladrón o asesino, no al que se hizo sacerdote.

STEIN

¿Cuál es ese libro?

FAULKNER

*El sonido y la furia*. Lo escribí cinco veces, tratando de contar lo que tenía que contar, de librarme de lo que había soñado para que no me siguiera angustiando. Es la tragedia de dos mujeres cuyas vidas se pierden: Caddy y su hija. Dilsey es uno de mis personajes predilectos porque es valiente, llena de coraje y generosidad, dulce y honesta. Es mucho más valiente, honesta y generosa que yo mismo.

STEIN

¿Cómo comenzó *El sonido y la furia*?

FAULKNER

Comenzó con una imagen mental. En el primer momento no advertí su valor simbólico. La imagen era ésta: una niñita, cuyos calzones tenían los fondillos sucios de barro, encaramada sobre un peral, observaba a través de una ventana cómo se celebraba el funeral de su abuela, y comunicaba lo que iba sucediendo a sus hermanos, parados al pie del árbol. Cuando hube explicado quiénes eran estos personajes y qué estaban haciendo y cómo se habían ensuciado los calzones de la niña, me di cuenta de que un cuento corto no podría contener todo eso y comprendí que tenía que escribir un libro. Entonces noté el simbolismo de los calzones sucios de barro y a esa imagen se sucedió la de la niña sin padre ni madre que, deslizándose por el caño de desagüe, huye del único hogar que tiene, donde nunca le han ofrecido amor, comprensión ni afecto. Ya había comenzado la narración tal como las cosas aparecían a los ojos del chico idiota —pues intuía que sería más efectiva si describía los hechos alguien que fuera capaz de saber qué pasaba, pero no por qué— cuando vi que el relato no estaba logrado esta vez. Traté de contar lo mismo, tal como lo veía otro hermano. Esta tentativa también fué inútil; entonces volví a narrar la historia, vista por otro hermano más. Tampoco. Luego intenté juntar los trozos y llenar los vacíos tomando yo mismo la palabra. Pero la novela estaba incompleta, y lo estuvo hasta que, quince años después de publicado el libro, realicé —en un apéndice a otro libro— el esfuerzo final por volcar aquella historia en palabras, por liberarme de ella para que dejara de atormentarme. Es el libro que más quiero. No podía renunciar a escribirlo; nunca llegué a lograrlo, a pesar del afán con que trabajé en él, y me gustaría intentarlo de nuevo aun sabiendo que probablemente volvería a fracasar.

STEIN

¿Qué emoción despierta Benjy en usted?

FAULKNER

Sólo pesar y compasión por la humanidad entera. No se puede sentir nada por Benjy porque él no siente nada. Personalmente, lo que me inquieta es saber si Benjy resulta verosímil tal como lo he creado. Benjy representa una especie de prólogo —a la manera del sepulturero de los dramas isabelinos— y por eso desaparece después de cumplir su finalidad. Benjy es incapaz de bien o mal, porque no posee la ciencia del bien y del mal.

STEIN

¿Benjy era capaz de amar?

FAULKNER

No era bastante racional ni para ser egoísta. Era un animal. Reconocía la ternura y el amor, aunque no podía darles nombre, y fué el ver la ternura y el amor amenazados lo que le hizo ponerse a berrear cuando sintió el cambio que se había operado en Caddy. Ya no la tenía a Caddy y, como era un idiota,

ni siquiera tenía clara conciencia de haberla perdido; sólo sabía que algo andaba mal, percibía un vacío que lo hacía sufrir y lo único que tenía para tratar de llenar ese vacío era una zapatilla vieja de Caddy. La zapatilla representaba esa ternura y ese amor que no podía nombrar, pero sabía solamente que ahora le faltaban. Benjy era sucio porque no podía coordinar sus ideas y porque para él la suciedad no tenía sentido; así como era incapaz de distinguir el bien del mal, tampoco podía distinguir la suciedad de la limpieza. En la zapatilla encontraba consuelo, aunque ya no recordara a la que había sido su dueña ni supiera ya por qué sufría. Si Caddy hubiera vuelto probablemente no la habría reconocido.

STEIN

¿Encierra algún significado el narciso que le dan a Benjy?

FAULKNER

Le dieron un narciso a Benjy porque querían distraer su atención y porque el azar hizo que fuera un narciso la flor que tenían a mano ese cinco de abril. No fué nada deliberado.

STEIN

¿Tiene alguna ventaja, desde el punto de vista artístico, dar a la novela forma de alegoría, como la alegoría cristiana a que recurrió usted en *A fable?*

FAULKNER

La misma ventaja que encuentra el carpintero en cortar tablas de igual largo para construir una casilla cuadrada. La alegoría cristiana era la más adecuada para el caso particular de *A fable,* así como, si se quiere construir una casilla rectangular, hay que usar tablas de distinta longitud.

STEIN

¿Significa esto que el artista puede disponer del cristianismo como de una herramienta más, a la manera del carpintero que pide prestado un martillo?

FAULKNER

Al carpintero de que hablamos nunca le falta ese martillo. A poco que nos pongamos de acuerdo sobre lo que pensamos cuando decimos cristianismo, veremos que nadie puede ser ajeno a él. El cristianismo es un código individual de conducta que lleva al individuo a ser un hombre mejor de lo que sería si atendiera exclusivamente a los dictados de su naturaleza. Sea su símbolo el que fuere —la cruz, el cuarto creciente o cualquier otro— ese símbolo le recuerda al hombre su deber como integrante del género humano. Las diversas alegorías que expresan este código son las tablas que le permiten medir su valor moral y llegar a conocerse. No le pueden enseñar a ser bueno como un libro de texto le enseñaría matemáticas. Le muestran cómo llegar a descubrir su propio ser, a elaborar para sí un código moral y una norma concorde con

sus posibilidades y aspiraciones, dándole un ejemplo impar de sufrimiento y sacrificio y una promesa de esperanza. Los escritores han recurrido y recurrirán siempre a las alegorías de la conciencia moral, porque nada puede reemplazar a las alegorías; los tres hombres de *Moby Dick,* por ejemplo, que representan la trinidad de la conciencia: la ignorancia completa, el conocimiento más la indiferencia, el conocimiento actuante. La misma trinidad se representa en *A fable* por medio del joven oficial piloto judío que dijo: "Esto es terrible. Me niego a aceptarlo, aunque para ello deba negarme a vivir"; del viejo Intendente General del Ejército francés que dijo: "Esto es terrible, pero podemos llorar y sobrellevarlo"; y del oficial de enlace del batallón inglés que dijo: "Esto es terrible. Voy a hacer algo".

STEIN

¿Los dos temas independientes de *Las palmeras salvajes* han sido reunidos en un solo libro con algún propósito simbólico? ¿Se trata, como sugieren algunos críticos, de una especie de contrapunto estético, o es simplemente fortuito?

FAULKNER

No, nada de eso. Al principio había un solo tema, la historia de Charlotte Rittenmeyer y Harry Wilbourn, que sacrificaron todo en aras del amor y luego perdieron el amor. Sólo después de haber comenzado el libro me di cuenta de que se diversificaría en dos relatos. Cuando concluí lo que es ahora la primera sección de *Las palmeras salvajes,* advertí de pronto que algo faltaba, que la narración necesitaba énfasis, algo que le diera relieve, como el contrapunto en música. Entonces comencé a escribir *El viejo,* y seguí hasta que *Las palmeras salvajes* se elevó de tono otra vez. Abandoné el relato de *El viejo* en ese punto —lo que es ahora la primera sección— y retomé el tema de *Las palmeras salvajes.* En cuanto noté que volvía a ceder la hice alcanzar otra vez el tono agudo por medio de una nueva sección de su antítesis: La historia de un hombre que encuentra el amor y huye de él —una fuga que dura hasta que termina el libro, y que lo lleva al extremo de volver voluntariamente a la cárcel en busca de seguridad—. Hay aquí dos relatos sólo por azar, tal vez por necesidad. Pero el tema es la historia de Charlotte y Wilbourne.

STEIN

¿En qué medida se basa lo que usted escribe en su experiencia personal?

FAULKNER

No lo sé. Nunca hice la cuenta, porque el "cuánto" no importa. El escritor necesita tres cosas: experiencia, observación, imaginación; dos de ellas, a veces una sola, pueden compensar la falta de las demás. En mi caso, es habitual que un relato comience con una idea aislada o un recuerdo o una imagen mental. Escribirlo significa simplemente hacer que se produzca ese instante, explicar por qué ocurrió o cuáles fueron sus consecuencias. El es-

critor trata de crear personajes verosímiles en situaciones creíbles y conmovedoras, de la manera más conmovedora que le sea posible. Es evidente que habrá de utilizar el ambiente que conoce como un instrumento más. Yo diría que el medio más natural de expresión es la música, pues fué anterior a todos los demás en la experiencia y en la historia del hombre. Pero dado que mi talento es verbal, no me queda más remedio que tratar de expresar torpemente con palabras lo que la música sola hubiera transmitido mejor. Es decir, aunque la música expresaría lo mismo de un modo más directo y más efectivo, yo prefiero decirlo con palabras, así como me produce más placer leer que escuchar música. Prefiero el silencio al sonido, y la imagen que evocan las palabras se produce en el silencio; el trueno y la música de la prosa se suceden en el silencio.

STEIN

Usted acaba de hablar de la experiencia, la observación y la imaginación como elementos importantes para el escritor. ¿La inspiración estaría incluída entre ellos?

FAULKNER

No puedo decir nada de la inspiración porque ni siquiera sé qué es: he oído hablar de ella, pero nunca la he visto.

STEIN

Se dice que usted es un escritor obsedido por la idea de la violencia.

FAULKNER

Es como decir que el carpintero está obsedido por su martillo. La violencia no es más que uno de los útiles de trabajo del escritor, quien, lo mismo que el carpintero, no puede trabajar con una sola herramienta.

STEIN

¿Cómo se inició usted en la vida literaria?

FAULKNER

Vivía en Nueva Orleans, haciendo de vez en cuando algún trabajo que me permitía ganar un poco de dinero. Allí conocí a Sherwood Anderson. Recorríamos juntos la ciudad, a la hora de la siesta, para hablar con las gentes. Al atardecer nos volvíamos a encontrar y nos sentábamos a conversar, con una botella o dos sobre la mesa: él hablaba y yo escuchaba. Por la mañana no lo veía nunca. Se la pasaba encerrado, trabajando. Al día siguiente repetíamos el mismo programa. Decidí entonces que si ésa era la vida del escritor, yo tenía que hacerme escritor sin pensarlo más. Así comencé mi primer libro. Pronto descubrí el placer de escribir. Llegué a olvidar que hacía tres semanas que no veía al señor Anderson, hasta que él mismo vino a mi casa

—era la primera vez que venía a verme— y me preguntó: "¿Qué le pasa? ¿Se enojó conmigo?" Le dije que estaba escribiendo un libro. "Dios mío" dijo, y se fué. Ese libro era *A soldier's pay*. Después, cuando ya lo había terminado, me encontré en la calle con la señora Anderson. Me preguntó cómo iba el libro y yo le dije que ya estaba concluído. "Sherwood le propone un arreglo —dijo—. Siempre que usted no le haga leer el manuscrito le dirá a su editor que lo publique". "Trato hecho", respondí. Así me convertí en escritor.

STEIN

¿Qué clase de trabajo hacía usted para ganar "un poco de dinero de vez en cuando"?

FAULKNER

Lo que viniera. Sabía hacer un poco de todo —botar una embarcación, pintar casas, pilotear un aeroplano—. No necesitaba mucho dinero porque entonces la vida era barata en Nueva Orleans; me bastaba con un lugar para dormir, un poco de comida, tabaco y whisky. Eran muchos los trabajos que podía hacer en dos o tres días y que me reportaban ganancia suficiente para vivir el resto del mes. Por temperamento soy un vagabundo y un holgazán. No necesito dinero tan terriblemente como para trabajar por él. En mi opinión es vergonzoso que haya tanto trabajo en el mundo. Una de las cosas más tristes que hay en el mundo es ésta, que lo único que el hombre pueda hacer durante ocho horas diarias, día tras día, sea trabajar. No se puede comer, ni beber, ni hacer el amor ocho horas por día; lo único que se puede hacer durante ocho horas seguidas es trabajar. Es ésta la razón de que el hombre se haga a sí mismo y haga a todos los demás tan profundamente desdichados.

STEIN

Supongo que usted siente una deuda de gratitud hacia Sherwood Anderson, pero ¿qué opina de él como escritor?

FAULKNER

Sherwood Anderson fué el padre de la generación de escritores norteamericanos a que pertenezco y de la tradición literaria que han de prolongar quienes nos sucedan. Nunca lo valoraron como lo merecía. Dreiser es su hermano mayor y Mark Twain el padre de ambos.

STEIN

¿Cómo ve usted a los escritores europeos de ese período?

FAULKNER

Las dos grandes figuras de mi tiempo eran Mann y Joyce. Hay que ir al *Ulysses* de Joyce en la misma actitud de fe con que el predicador bautista analfabeto se dirige a la Biblia.

STEIN

Dicen algunos que no pueden entender lo que usted escribe ni siquiera después de la segunda o tercera lectura. ¿Qué les aconseja usted?

FAULKNER

Leerlo por cuarta vez.

STEIN

¿Lee usted a sus contemporáneos?

FAULKNER

No, leo los libros que conocía y admiraba en mi juventud; vuelvo a ellos como a viejos amigos: el Viejo Testamento, Dickens, Conrad, Cervantes —*Don Quijote*—. Los leo todos los años, como algunos vuelven siempre a leer la Biblia. Flaubert, Balzac —Balzac creó un mundo propio e intacto, una corriente sanguínea que da vida a veinte libros— Dostoiewski, Tolstoi, Shakespeare. Ocasionalmente leo a Melville y a los poetas: Marlowe, Campion, Jonson Herrick, Donne, Keats y Shelley. He leído estos libros tantas veces que no siempre los abro en la primera página para seguir hasta el final. Elijo simplemente una escena o un personaje como quien se encuentra con un amigo para conversar con él unos minutos.

STEIN

¿Y Freud?

FAULKNER

Todos hablaban de Freud cuando yo vivía en Nueva Orleans. Sin embargo, nunca lo leí. Tampoco Shakespeare lo había leído. Dudo mucho de que Melville lo hiciera y estoy seguro de que Moby Dick no pudo leerlo.

STEIN

¿Lee usted relatos policiales?

FAULKNER

Leo a Simenon porque me recuerda en algo a Chejov.

STEIN

¿Cuáles son sus personajes predilectos?

FAULKNER

Mis personajes predilectos son Sarah Gamp, una mujer cruel y despiadada, oportunista, que bebía, en quien no se podía confiar; un personaje en el que casi todo es malo, pero que al menos es auténtico; Mrs. Harris, Falstaff, el Príncipe Hal, y por supuesto Don Quijote y Sancho. Siempre admiré a Lady Macbeth. También Bottom, Ofelia y Mercutio —tanto él como Sarah

Gamp hacían frente a la vida, no pedían favores, no lloriqueaban—. Naturalmente, me gustan Huck Finn y Jim. En cambio, nunca me gustó mucho Tom Sawyer —un pedante insoportable—. Además me gusta Sut Lovingood, de un libro escrito por George Harris hacia 1840 ó 1850, en las montañas de Tennessee. Sut Lovingood no se hacía ilusiones sobre lo que era, hacía todo lo que podía, en determinadas ocasiones se portaba como un cobarde, lo sabía y no se avergonzaba; nunca culpó a nadie de sus infortunios y nunca maldijo a Dios.

STEIN

¿Podría decir algo del futuro de la novela?

FAULKNER

Me imagino que mientras la gente lea novelas habrá quien las escriba, o viceversa; a menos, claro está, que las revistas ilustradas y las historietas terminen por atrofiar la capacidad de leer del hombre. En realidad la literatura ya ha empezado a retroceder hacia la expresión figurativa de la caverna neandertaliana.

STEIN

¿Y con respecto a la función de los críticos?

FAULKNER

El escritor no tiene tiempo de escuchar a los críticos. Los que quieren ser escritores leen las reseñas literarias, los que quieren escribir están demasiado ocupados para leerlas. El crítico, como otros, se empeña en poder exclamar: "Kilroy estuvo aquí". Su función no está dirigida al escritor mismo. El escritor se encuentra un peldaño más arriba que el crítico, porque escribe algo que conmoverá al crítico. El crítico escribe algo que conmoverá a todo el mundo menos al escritor.

STEIN

¿De modo que usted nunca siente la necesidad de comentar su obra con nadie?

FAULKNER

No, escribirla no me deja tiempo para comentarla. Me tiene que gustar a mí y si me gusta no tengo necesidad de hablar de ella. Si no me gusta, no la mejoraré hablando, sino trabajando en ella un poco más. Yo no soy un hombre de letras, sólo soy un escritor. No me produce ningún placer la cháchara del oficio.

STEIN

Los críticos afirman que los vínculos de sangre ocupan un lugar central en sus novelas.

FAULKNER

No es más que una opinión y, como ya dije, nunca leo a los críticos. Me parece que si uno está tratando de escribir un libro en que intervengan seres

humanos, no le interesarán más los vínculos de sangre que la forma de sus narices, salvo que ello sea para la dinámica del relato. Si el escritor se encuentra en aquello que es preciso que le interese, es decir, la verdad y el corazón humano, no le quedará mucho tiempo para otras cosas, para ideas y hechos tales como la forma de las narices o los vínculos de sangre, pues, en mi opinión, las ideas y los hechos tienen muy poco que ver con la verdad.

STEIN

Los críticos sugieren también que sus personajes nunca eligen conscientemente entre el bien y el mal.

FAULKNER

A la vida no le interesan el bien y el mal. Don Quijote elegía constantemente entre el bien y el mal, pero lo cierto es que elegía desde su estado de ensoñación. Estaba loco. Ingresaba a la realidad únicamente cuando estaba tan entregado a su batallar que no tenía tiempo de distinguir entre el bien y el mal. Puesto que las gentes sólo existen en la vida, deben dedicar su tiempo, simplemente, a estar vivos. La vida es movimiento y el movimiento está en relación con los móviles del hombre: ambición, poder, placer. El tiempo que el hombre puede dedicar a la moralidad debe tomarlo necesariamente del movimiento de que es parte. Tarde o temprano se ve forzado a hacer elecciones, porque se lo exige esa conciencia moral para que mañana pueda vivir en paz consigo mismo. Su conciencia moral es la maldición que tuvo que aceptar de los dioses para ganar de ellos el derecho a soñar.

STEIN

¿Podría explicar mejor lo que entiende por movimiento en relación con el artista?

FAULKNER

La finalidad del artista es detener el movimiento, que es vida, y convertirlo por medios artificiales en algo fijo y permanente, de modo que cuando un extraño lo contemple cien años después, vuelva a moverse, puesto que es vida. El hombre es mortal y por eso la única inmortalidad posible para él es la que obtiene dejando tras sí algo que es inmortal porque siempre será capaz de movimiento. De esta manera garabatea el artista la leyenda "Kilroy estuvo aquí" en el muro del olvido final e irrevocable que alguna vez tendrá que trasponer.

STEIN

Malcolm Cowley ha dicho que en sus personajes hay un sentimiento de sumisión a su destino.

FAULKNER

Eso es lo que opina él. En algunos lo hay, en otros no, como ocurre con los personajes de todos los escritores. Yo diría que Lena Grove, en

*Luz de agosto,* supo hacer frente a su destino. Para su suerte daba lo mismo, en realidad, que su hombre fuera Lucas Birch o cualquier otro. Era su destino tener marido e hijos y ella lo sabía, de modo que se dispuso a esperar su destino sin pedir ayuda a nadie. Era la capitana de su alma. Una de las respuestas más calmas y sensatas que oí nunca fué la que dió a Byron Bunch en el momento mismo en que rechazaba su intento final, desesperado y desesperante, de violarla: "¿No te da vergüenza? Casi despiertas al niño". Ni por un momento se sintió confundida, asustada, alarmada. Ni siquiera tenía conciencia de que no necesitaba piedad. Lo que dice al final, por ejemplo: "No he viajado ni un mes y ya estoy en Tennessee. Caramba, caramba, cómo se mueve uno".

La familia Bundren en *Mientras yo agonizo* también supo hacer frente a su destino. Era natural que el Padre, después de perder a su mujer, necesitara otra, de modo que la buscó. A la vez que reemplazaba a la cocinera de la familia, compró un gramófono para darles placer en las horas de descanso. La hija encinta no pudo remediar esta vez su estado, pero no perdió el ánimo por eso. Estaba dispuesta a hacer una nueva tentativa y aun si le fallaran todas hasta el final, no pasaría nada, simplemente habría un bebé más.

STEIN

También dice Cowley que a usted le resulta difícil crear personajes de veinte a cuarenta años que sean compasivos.

FAULKNER

Nadie es compasivo entre los veinte y los cuarenta años. El niño tiene capacidad de obrar pero no sabe: llega a saber cuando ya no puede hacer, después de los cuarenta. Entre los veinte y los cuarenta años su voluntad de obrar se hace más fuerte, más peligrosa, pero aún no ha llegado a saber. Como el ambiente y las presiones fuerzan hacia el mal su capacidad de obrar el hombre llega a ser fuerte antes de ser moral. Esos vecinos míos que han causado toda la tensión entre blancos y negros, los Milams y los Dryants (en el asesinato de Emmet Till); las bandas de negros que raptan a una mujer blanca y la violan como represalia, los Napoleón, los Hitler, los Lenin, todos ellos son símbolos del sufrimiento y la angustia del hombre, y todos tienen entre veinte y cuarenta años.

STEIN

Usted hizo declaraciones a los periódicos en la época del asesinato de Emmet Till. ¿Tiene algo que agregar aquí?

FAULKNER

No, sólo puedo repetir lo que dije entonces: que si los norteamericanos vamos a sobrevivir, tendrá que ser porque escogemos y elegimos y defendemos el

ser, ante todo, norteamericanos; el presentar al mundo un frente homogéneo y compacto de americanos, negros o blancos o colorados o azules o verdes. Quizá el propósito de este triste y trágico error cometido en mi Mississippi nativo por dos adultos blancos con un desdichado niño negro es probarnos si merecemos sobrevivir o no. Porque si en América hemos llegado a un punto tal en nuestra desesperada cultura que tenemos que asesinar niños, no importa por cuál razón o de qué color, no merecemos sobrevivir, y probablemente sucumbiremos.

STEIN

¿Qué le ocurrió en el intervalo entre *Soldier's Pay* y *Sartoris?* ¿Fué eso lo que le indujo a empezar la saga de Yoknapatawpha?

FAULKNER

*Soldier's Pay* me hizo descubrir el placer de escribir. Pero después comprendí que no sólo cada libro tenía que tener una finalidad, sino que la totalidad o la suma de la obra de un escritor tenía que tener una finalidad. Escribí *Soldier's Pay* y *Mosquitoes* porque significaban un placer. Cuando comencé *Sartoris,* descubrí que la minúscula estampilla de mi propio suelo natal merecía que se escribiera acerca de ella y que, sublimando lo real en apócrifo, gozaría de completa libertad para utilizar al máximo absoluto el talento que pudiera tener. Esto me abrió una mina de oro de nuevas gentes y así creé un cosmos de propiedad. Estoy en condiciones de mover a esos seres humanos como si yo fuera Dios, no sólo en el espacio sino también en el tiempo. El hecho de que haya logrado mover a mis personajes en el tiempo de una manera efectiva —al menos a mi modo de ver— me prueba mi propia teoría de que el tiempo es un medio flúido que carece de existencia fuera de los avatares momentáneos de los individuos. No existe el "fué", existe el "es". Si existiera el "fué" no habría dolor ni tristeza. Me complazco en imaginar que el mundo que creé es como una llave de arco del universo; pequeña como es, el universo se desplomará si la quitan. Mi último libro será el del Juicio Final, el Libro de Oro del Condado de Yoknapatawpha. Luego haré trizas mi lápiz y no podré escribir más.

*JEAN STEIN*

# PENSARES DE UNA TARDE MALGASTADA

SOBRECOGE hallarnos de pronto en un mundo escandalosamente independiente de nuestra voluntad. Hoy, único día de la semana sin tareas impuestas, caí en súbita reflexión, cuando afuera el cielo era de un azul brillante, y el aire quieto de la tarde se dejaba dorar y entibiecer por

el sol como un gran animal bueno. Me había propuesto caminar y de pronto, no sé por qué ni cómo, me sobrevino el pensar.

Como no tenía entonces ningún problema cuya resolución me urgiera, se me ocurrió que quizá esos momentos facilitan nuestra aproximación a eso de más problemático que nuestro ser encierra, a eso de más fundamental que nos toca y que habitualmente no vemos, como no vemos nuestra mirada al mirar. Más que pensando me quedé, pues, dejando que mis pensamientos hicieran a su antojo.

Poco a poco, todos los caminos de mi imaginación convergieron en este solo punto: *vivir en un mundo escandalosamente independiente de nuestra voluntad*. Porque, aunque no me lo dijera, yo sentía que era obligación de la tarde permanecer inmutable, como una estampa dorada y vibrante, esperando a que saliera de mi ocasional reflexión y me resolviera a emprender por fin el proyectado paseo. Pero he aquí que sus oros se fatigaron y se quebraron sus brillos y las primeras sombras de la noche se empezaron a congregar frente a mi ventana. Ya no podré caminar *esta* tarde.

Para colmo, no solamente el universo de los siete días bíblicos hace lo suyo sin importársele poco ni mucho de nuestro consentimiento. También ese sobremundo de horarios, encendedores, políticos, sueldos, pactos militares, dentistas, etc., que desde la mentada expulsión del Paraíso venimos complicando con esmero, a menudo se indociliza y da quehacer. Nunca mi reloj consultó mi estado de ánimo para dejarme ver que era tarde.

Quizá la multiplicidad sea el mal. Si he de llevar mi sinceridad hasta el punto de dejar malparado mi espíritu de ecuanimidad y justicia, diré que nunca dejó de aperplejarme el que hubiera otros pareceres fuera del mío, otro orden exterior a mí que, además de ignorarme, a veces me hostiliza.

Con todo, es posible que la multiplicidad no excluya la unidad. Tal vez cuando respondemos al amoroso llamado de otra sangre con la nuestra encendida, cuando cultivamos una amistad o elegimos un estilo de vida o un libro o una vereda soleada, seamos inconscientes y parciales gestores de un todo que por tan misteriosos caminos se configura. Y los hombres, los ríos, las revoluciones y los sueños quizá integren, en sus aparentemente azarosas relaciones, una complicada armonía. En este punto del pensar se confunden azar y destino y las jerarquías se desmoronan. Pues si sólo somos figuras de un gran tapiz o mínimos arabescos o simples hebras coloreadas, la caída del imperio romano y la extracción de la muela del juicio de mi vecino se equivalen en importancia.

Pero siempre hay algo que no podemos ver ni imaginar ni pensar. Para mitigar esas penurias lo nombramos (o creemos nombrarlo) y vagamente lo dejamos así fuera del mundo. Ese algo es quizá la nada; quizá Dios.

Claro que muy bien, aunque no podamos concebirlo, el universo puede ser infinito y la nada existir sólo con relación a las partes; nunca con relación al todo. Y ya, son el todo y la nada absolutos los que se confunden. Como nada hay fuera del mundo, el mundo es todo cuanto hay. Según una forma de esta hipótesis, Dios no es un tejedor que se entretiene combinando (o viendo combinarse) hebras de distinto matiz y grosor. El tejido y el tejedor, el tapicero y el tapiz son una sola y misma cosa. Esta concepción, a su vez, ofrece una variante tentadora: la de un Dios existencial. Digámoslo así: Dios no es aún Dios, sino su forma embrionaria. Buda, Cristo, no son perfecciones sino aproximaciones de ese Dios inminente; los moribundos y los que en vida se detienen a oír los irremediables pasos del tiempo, sus inconscientes y más humildes motores. Todo cuanto se hace y acaece adquiere entonces un místico valor. Todo se encamina a Dios, a su creación plena. Dios y el Paraíso no están al principio sino al fin de la historia.

Con igual facilidad puede imaginarse todo lo contrario: La unidad fué una vez. Luego el mal o el pecado o una duda de Dios la conmovió y todo se multiplicó y embrolló. Quizá los investigadores atómicos tengan en su mano el último eslabón de esa cadena de desbarajustes.

Es noche cerrada ya. Cuanto pensé fué pensado por todos los hombres, en todas las lenguas, en todos los tiempos y lugares. Esas piadosas metáforas seguirán tentando las mentes de los preocupados, de los profesionales del pensar, de los ociosos y los tristes. Sólo logré perder irremediablemente una tarde dorada. Saldré. Tal vez la armonía exista si nos entregamos a su milagrosa posibilidad, en lugar de pretender fundarla, vanamente, a partir de nosotros.

*JORGE A. PAITA*

# EL "HOMO VIATOR" EN LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO

En el número 234 de Sur he mostrado la importancia expresiva que el motivo de la fuente tiene en la poesía de Machado. A pesar de que mi propósito estaba circunscripto al estudio de ese motivo, surgieron dos conclusiones que sobrepasaban el tema propuesto. La primera quedó profusamente fundamentada, y no implicaba novedad para el lector atento a las reflexiones atribuídas a Juan de Mairena y Abel Martín: todos

sabemos la importancia que la intuición del tiempo tiene para Machado. La segunda quedó apenas anotada, y su fundamentación fué mucho menor: en Machado hay elementos que trascienden el tiempo. Su necesidad de captar el Ser lo lleva a intentar otros caminos. La fundamentación quedó sólo insinuada porque el asunto de mi trabajo era, no este tema, sino aquel motivo. En las páginas que siguen, intento precisar la actitud de Machado ante algunos de los aspectos del problema del tiempo. No he puesto el acento en la expresión de la condición temporal del hombre, sino en aquellos caminos por los que Machado intenta trascender esa condición.

### Devenir y permanecer

En el poema XIII, leemos:

. . . . . .

*El agua en sombra pasaba tan melancólicamente,*
*bajo los arcos del puente,*
*como si al pasar dijera:*

*"Apenas desamarrada*
*la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,*
*se canta: no somos nada.*
*Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera."*

*Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.*
*(Yo pensaba: ¡el alma mía!)*

*Y me detuve un momento,*
*en la tarde, a meditar . . .*
*¿Qué es esta gota en el viento*
*que grita al mar: soy el mar?*

. . . . . .

En el citado trabajo anterior señalé cómo el fluir de la fuente sirve para expresar el ser del hombre que se desliza en el tiempo. Aquí, indicándolo expresamente *(Yo pensaba: ¡el alma mía!)*, es el río el que logra la misma intuición. Claro que allá nos encontrábamos con la descripción de un fluir sin principio ni fin —*del parque dormido eterna cantora*—, y ahora la imagen del río destaca los dos límites de nuestra vida. La misma intuición de correr hacia la muerte, vuelve insistentemente a la poesía de Machado:

a) La gota y el mar.

Poema

. . . . . .
*Morir . . . ¿Caer como gota*
*de mar en el mar inmenso?*
. . . . . .

Poema CXXVIII:

. . . . . .
*¡Oh, tú, que vas gota a gota,*
*fuente a fuente y río a río,*
*como este tiempo de hastío*
*corriendo a la mar remota,*
*con cuanto quiere nacer,*
. . . . . .

Hemos visto la misma imagen de la gota opuesta al mar en el poema XIII, y he destacado que para distinguir la individualidad frente al todo, aparece utilizada en *Al gran pleno o conciencia integral:*

*todo el mar en cada gota*

b) El río y el mar.

Esta contraposición de imágenes, que aparece en el poema XIII, se reitera en el LVIII (Glosa):

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar,
que es el morir. *¡Gran cantar!*

*Entre los poetas míos*
*tiene Manrique un altar.*

*Dulce goce de vivir:*
*mala ciencia de pasar,*
*ciego huir a la mar.*
. . . . . .

c) Poema CXLIX:

. . . . . .
*Al corazón del hombre con red sutil envuelve*
*el tiempo, como niebla del río una arboleda.*
*¡No mires: todo pasa; olvida: nada vuelve!*
*Y el corazón del hombre se angustia . . . ¡Nada queda!*

*El tiempo rompe el hierro y gasta los marfiles.*
*Con limas y barrenas, buriles y tenazas,*
*el tiempo lanza obreros a trabajar febriles,*
*enanos con punzones y cíclopes con mazas.*

*El tiempo lame y roe y pule y mancha y muerde;*
*socava el alto muro, la piedra agujerea;*
*apaga la mejilla y abrasa la hoja verde;*
*sobre las frentes cava los surcos de la idea.*
. . . . . .

Aquí la acción aniquiladora del tiempo adquiere una precisión no lograda en los textos anteriores. Ya no es sólo nuestra alma, como en el poema XIII, ni nuestra vida, indiscriminadamente, como en el poema LVIII, ni el yo, como en los poemas en que aparece la imagen de la gota, sino que también el mundo de la vida *(abrasa la hoja verde)*, y dentro de ella el cuerpo humano *(apaga la mejilla, sobre las frentes cava los surcos de la idea;* en una estrofa no citada ha dicho: *Poeta que declaras arrugas en la frente)*, y el mundo de las cosas *(socava el alto muro, la piedra agujerea,* etc.), lo que sufrirá la acción aniquiladora del tiempo.

La inestabilidad total, parece ser una de las intuiciones más caras a Machado. Así en el poema XCVIII:

. . . . . .

*cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.*
*Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;*
. . . . . .

Esta posición es evidente, y creo que generalmente aceptada. Por eso, y por que no quiero entrar en precisiones que implicarían un largo desarrollo polémico, la abandono aquí. Pero conviene tomar precauciones. No debemos olvidar que Machado es un poeta, y su obligación no es, por tanto, desarrollar un sistema sin contradicciones. La poesía lanza más bien sondas al ser de las cosas y al ser del hombre, o a la tensión que se establece entre la existencia y la realidad, para iluminarlos. Además, en tanto reflexiona y no poetiza, el pensamiento de Machado es dialogante, sinfónico. Conviene escuchar al protagonista, pero también al deuteragonista. En el mismo poema CXLIX, cuando la acción deletérea del tiempo está más decididamente expresada, cuando nos creemos abandonados de toda esperanza, surge también decididamente la necesidad y la posibilidad de trascender el tiempo:

. . . . . .

*Pero el poeta afronta el tiempo inexorable,*
*como David al fiero gigante filisteo;*
*de su armadura busca la pieza vulnerable,*
*y quiere obrar la hazaña a que no osó Teseo.*

*Vencer al tiempo quiere. ¡Al tiempo! ¿Hay un seguro*
*donde afincar la lucha? ¿Quién lanzará el venablo*
*que cace esa alimaña? ¿Se sabe de un conjuro*
*que ahuyente al enemigo, como la cruz al diablo?*

*El alma. El alma vence —¡la pobre cenicienta,*
*que en este siglo vano, cruel, empedernido,*
*por esos mundos vaga escuálida y hambrienta!—*
*al ángel de la muerte y al agua del olvido.*

*Su fortaleza opone al tiempo, como el puente*
*al ímpetu del río sus férreos tajamares;*
*bajo ella el tiempo lleva bramando su torrente,*
*sus aguas cenagosas huyendo hacia los mares.*

*Poeta, el alma sólo es ancla en la ribera,*
*dardo cruel y noble escudo adamantino;*
*y en el diciembre helado, rosal de primavera;*
*y sol del caminante y sombra del camino.*
. . . . . .

Es decir: al poder destructor del tiempo, el poeta quiere superarlo, y puede superarlo con el alma. El alma es el conjuro; el alma es al tiempo lo que la cruz al diablo. El alma puede vencer la muerte y el olvido. El alma ilumina y calienta al hombre en el invierno inhóspito, y da sombra al caminante agobiado. El alma opone su fortaleza como el puente sus tajamares al río. La contraposición de las dos imágenes que, ahora, ¿1916?, tiene un sentido explícito, ya aparece en el poema XIII, anterior a 1907:

. . . . . .
*Pasaba el agua rizada bajo los ojos del puente.*
. . . . . .
*Bajo los arcos de piedra el agua clara corría.*
. . . . . .
*El agua en sombra pasaba tan melancólicamente,*
*bajo los arcos del puente,*
. . . . . .
*Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.*
. . . . . .

En la aprehensión de los elementos de aquel paisaje del poema XIII, Machado no sólo ha destacado los elementos que fluyen, que se mueven, que se acompasan con el *fugit irreparabile tempus,* sino que describe reiteradamente la contraposición de los dos órdenes de elementos: el que fluye y el que permanece. El agua puede pasar por debajo del puente, porque el puente está fijo, por lo menos para nuestra visión. Si el puente se moviera en el mismo sentido y a la misma velocidad que el agua, ésta no podría pasar. Se moverían juntos. No obstante, el puente se mueve con la tierra y puede moverse en relación a ésta. Y el puente cambia. El tiempo que *socava el alto muro, la piedra agujerea,* puede corroer el puente. El hombre advierte que el río se mueve, porque él mismo permanece, o porque cambia sólo en un *tempus* menor. Si a medida que el río avanza, el alma del hombre cambiara hasta el punto de convertirse en otro, sería incapaz de darse cuenta del movimiento. No obstante, el hombre cambia:

*cambia la mar y el bosque y el ojo que los mira*

Machado ha expresado el problema en la copla XCIII, del poema CLXI:

*¿Cuál es la verdad? ¿El río*
*que fluye y pasa*
*donde el barco y el barquero*
*son también ondas del agua?*
*¿O este soñar de marino*
*siempre con ribera y ancla?*

Esta oposición de lo que fluye y de lo que permanece, del ser que se consume en el tiempo y del que lo trasciende, no es una oposición casual, sino constante en el pensamiento de Machado. Antes de citar unos textos reflexivos de Machado en los que su pensamiento aparece claramente oscilante entre un puro devenir y un conocimiento de esencias trascendentes, tomemos contacto con el pensamiento de Jean Wahl, para lograr una mínima perspectiva histórica del problema del reposo y del movimiento:

"En los comienzos de la especulación filosófica, Parménides había identificado ser, verdad, realidad. Podríamos decir que la solución de Hegel se parece a la de Parménides, con una diferencia, sin embargo, esencial: la totalidad de lo real sólo existe por el movimiento que la constituye. Filósofos como Bergson y Dewey ven la totalidad de lo real como movimiento. De las dos ideas de reposo y de movimiento que, según Platón, caracterizan la realidad total, no conservan sino el movimiento."

Según la explicación que he organizado, y de acuerdo con esta síntesis

de Jean Wahl, pienso que Machado habría sentido que Bergson —con el que comúnmente se lo relaciona— no agota la totalidad del Ser. Habría aceptado, en cambio, la posición de Platón según la interpreta el mismo Jean Wahl: "nos dice que mutilaríamos esta totalidad del ser al vincularlo exclusivamente con el reposo; también debemos añadirle el movimiento; debemos unir, en suma, Parménides con Heráclito."

La misma oscilación entre la posibilidad de aprehender el Ser como eternas ideas absolutas, trascendentes, y la posibilidad de aprehenderlo como devenir, se hace presente en su pensamiento reflexivo. En *De un cancionero apócrifo,* de Abel Martín, sostiene: ". . . el pensar del mero bípedo racional, el que ni por casualidad puede coincidir con la pura heterogeneidad del ser; . . .". (Poesías completas, pág. 293). Pero Juan de Mairena asegura también decididamente: "Que el *ser y el pensar no coincidan ni por casualidad* [1] es una afirmación demasiado rotunda, que nosotros no haremos nunca. Sospechamos que no coinciden, que no pueden coincidir, que no hay muchas probabilidades de que coincidan." Pero el mismo Juan de Mairena necesita corregir, si no el pensamiento expresado, por lo menos los matices con que lo siente. Así, en la página 34 del primer tomo, afirma: "Conviene creer en las ideas platónicas, sin desvirtuar demasiado la interpretación tradicional del platonismo. Sin la absoluta trascendencia de las ideas, iguales para todos, intuíbles e indeformables por el pensamiento individual". Por otro lado, en la pág. 142 del tomo segundo recoge una objeción: ". . . más de una vez se reprochó a Juan de Mairena el atribuir a esas ideas supra-racionales las cualidades de verdaderas, de constituir últimas y absolutas realidades". Y entonces en la página 143 aclara: "Lo que dijo Mairena muchas veces es que estas ideas supra-racionales eran las específicamente humanas, y que por una conducta que se ajusta a ellas se distingue el hombre de otros animales, en el orden de los primates." Es obvio que no cito estos textos por su valor crítico, sino para mostrar esa vacilación. Lo cierto es que de ellos se puede concluir que a Machado le son insatisfactorias ambas posiciones, que siente como una mutilación la afirmación excluyente de una de ellas, y que toda crítica que le atribuya una posición absoluta mutila también su pensamiento.

## Identificación del pasado con el presente

En mi trabajo citado anteriormente he mostrado, sobre la base de un análisis del poema VI y de textos de Juan de Mairena, cómo el pasado y el presente conviven en una misma actualidad, cómo sus límites están cuestio-

[1] El subrayado es de Machado.

nados. Dos cantares y una copla del poema CLXI, vuelven sobre la misma intuición:

Cantar VIII:

*Hoy es siempre todavía.*

Copla LXXIX:

. . . . . .
*un ayer que es todavía.*

Cantar XXXVIII:

*Mas el doctor no sabía*
*que hoy es siempre todavía.*

En estos tres textos es el pasado en bloque el que parece cernirse sobre el presente, estar a él incorporado, como si todos sus elementos tuvieran vigencia total e indeterminada. Pero otro cantar del mismo poema, introduce ya algunas distinciones.

Cantar VII:

*¿Siglo nuevo? ¿Todavía*
*llamea la misma fragua?*
*¿Corre todavía el agua*
*por el cauce que tenía?*

Aquí Machado utiliza como elementos expresivos los mismos términos en que el problema suele presentarse a la reflexión. Pues, ¿en un mundo inmóvil y siempre idéntico a sí mismo, sin cambios, tendríamos la intuición del tiempo? Los dos elementos, el cambio y el movimiento, intervienen en este cantar. El fuego transforma los materiales que ponemos en la fragua, y el agua del río corre: no nos bañamos dos veces en la misma agua. Pero la fragua permanece, y el cauce del río es el mismo. El cauce del río y la fragua son todavía, pero no los materiales ígneos, y tampoco el agua, por lo menos como integrante de ese mismo río. Claro que esta permanencia no es la eternidad. La fragua también desaparece, y ya sabemos que la ciencia estudia la historia del cauce de los ríos.

### Evocación del pasado

Deseo pasar rápidamente sobre este tema. Es evidente a primera lectura, y ha sido muy señalada por la crítica, la importancia que esta evocación adquiere en la poesía de Machado. Pero conviene interrogarnos sobre el

sentido que ella pueda tener. Cuando acentuamos la temporalidad en el hombre, cuando lo consideramos un ser que deviene, se nos esfuma teóricamente la realidad del yo. ¿Quién es este *yo* que deviene? ¿Este *yo* deviene otro? ¿Qué es lo que puede decir *yo devengo*? Sabemos la importancia que para Bergson tiene en este sentido la memoria. "Para Proust —nos recuerda Hatzfeld—, este 'recuerdo' involuntario es la única garantía de la existencia de una personalidad individual constante. Con ese procedimiento *'le temps perdu* se transforma en *le temps retrouvé'* ". Aunque el procedimiento y la experiencia psicológica a que Hatzfeld se refiere son diferentes del procedimiento y de la experiencia psicológica de Machado —lo que a menudo se olvida—, queda en pie que tanto para Proust como para Bergson recordar es una manera de mantener nuestra personalidad a través del tiempo. En el poema VII, nos encontramos con la necesidad de una proyección retrospectiva:

*y estoy solo, en el patio silencioso,*
*buscando una ilusión cándida y vieja:*

Y ¿dónde buscar esa ilusión? En las cosas que han servido para que el poeta se expresara, en las cosas con las que se ha sentido identificado espiritualmente:

*alguna sombra sobre el blanco muro,*
*algún recuerdo, en el pretil de piedra*
*de la fuente dormido, o, en el aire,*
*algún vagar de túnica ligera.*

Entre los elementos expresivos que más utiliza Machado está indudablemente el paisaje, y el paisaje, ahora ausente, servirá para rescatar el pasado. No citaré ninguno de los innumerables poemas en los que Machado, evoca paisajes antiguamente contemplados, sino sólo uno en el que se interroga por la circunstancia de sentirse atraído por ellos.

En el soneto segundo de *Sueños dialogados*, su fidelidad al paisaje de Soria, aparece junto a la fidelidad a su mujer, muerta.

*¿Por qué, decidme, hacia los altos llanos*
*huye mi corazón de esta ribera,*
*y en tierra labradora y marinera*
*suspiro por los yermos castellanos?*

. . . . . .

*Mi corazón está donde ha nacido*
*no a la vida, al amor, cerca del Duero . . .*

. . . . . .

En varios poemas evoca Machado la presencia de su mujer, y en ellos la figura amada vive conjugada con el paisaje.

### La fidelidad

La exposición de unas páginas del *Journal Méthaphisique,* de Gabriel Marcel, puede dar a nuestra explicación la profundidad que es inexcusable cuando queremos reducir a nociones una experiencia poética.

Tengo un amigo enfermo que agoniza desde hace un tiempo. Lo visito, y al despedirme le prometo volver. En el momento de formularla, siento que la promesa sale de lo más profundo de mí mismo. Pero pasan los días, y debo aceptar que mi ser no es ya ese impulso irresistible hacia mi amigo, ni ese deseo absoluto de ayudarlo, de mostrarle que estoy con él, que su sufrimiento es mío. De esta experiencia surge claramente el peligro de todo compromiso, de todo voto de fidelidad. ¿Soy un irresponsable cuando prometo? ¿Debo traicionar la fidelidad prometida o debo imponerme como "un scandaleux coup de force", como un decreto de la voluntad, algo que he prometido, pero que no responde a mis exigencias actuales más íntimas? ¿Debo imponer a mi futuro una decisión de mi presente o debo mantenerme indeciso, sin prometer, disponible, para que funcione con holgura ese ser que voy a ser, pero que todavía no soy? Y ¿con qué derecho ahora mi futuro decreta sobre mi presente? ¿A qué debemos ser fieles? "Tampoco fidelidad a un devenir, lo cual no tiene sentido, sino a un ser en quien no veo la posibilidad de distinguir de mí mismo. Escapo así a los espejismos de un mañana que se decolora a medida que se precisa." "¿Qué significa poner su honor en cumplir un compromiso sino, justamente, poner este acento en la identidad supratemporal del ser que lo contrae y lo ejecuta?"

Evocar a la mujer amada, sentirse acompañado por ella, soñar que con ella dialogamos, que nos acompaña paseando por los paisajes que han sido substancia de nuestra alma, que sentimos su mano en la nuestra:

Poema CXXII:

*Soñé que tú me llevabas*
*por una blanca vereda,*
*en medio del campo verde,*
*hacia el azul de las sierras,*
*hacia los montes azules,*
*una mañana serena.*

*Sentí tu mano en la mía,*
*tu mano de compañera,*

*tu voz de niña en mi oído*
*como una campana nueva,*
*como una campana virgen*
*de un alba de primavera.*

Pensar que los límites entre la realidad y el sueño son vacilantes:

*¡Eran tu voz y tu mano,*
*en sueños tan verdaderas!*

Sentir que hemos superado en algún sentido la muerte:

*Vive, esperanza, ¡quién sabe*
*lo que se traga la tierra!*

Esperanza que es confirmada en el poema CXX:

*Late, corazón . . . No todo*
*se lo ha tragado la tierra.*

Añorar a la amada en el transcurso de un viaje:

*¡Y alegría*
*de un viajar en compañía!*

es indudablemente poner el acento en "la realidad supratemporal del sujeto". Pero sería abusivo identificar la experiencia de Machado con la de Gabriel Marcel. Las nociones y experiencias de éste reciben todo el peso ontológico, mientras que en Machado es difícil encontrar una posición absoluta. Lo que en en el primero es una experiencia metafísica, o religiosa, en el segundo es un esforzado intentar esas experiencias. En el poema CLXII, la apostasía, para emplear el término apropiado a aquella experiencia religiosa, está insinuada. Cuando la amada muere, el poeta piensa hacerse viejo encerrado en su casa, "solo, con su memoria y el espejo donde ella se miraba". Su necesidad de conservar el pasado, de detener el tiempo, es clara:

*Como el oro en el arca del avaro,*
*pensó que guardaría*
*todo un ayer en espejo claro.*
*Ya el tiempo para él no correría.*

Pero, después de un año, el poeta se pregunta: ¿cómo eran sus ojos? Y sale a pasear:

*De una ventana en el sombrío hueco*
*vió unos ojos brillar. Bajó los suyos,*
*y siguió su camino . . . ¡Cómo esos! . . .*

### Enajenación de nuestro pasado

A pesar de todos los textos citados, al estudiar la identificación del pasado con el presente, Machado advierte que la realidad de nuestra vida espiritual no es tan simple. Ya el cantar VII, del poema CLXI vislumbra la posibilidad de sectores que se perdían en el no ser, mientras otros permanecían. Ahora vamos a encontrarnos con una distinción mucho más sutil, que nos acerca más a la realidad de nuestra existencia. A veces nos sentimos ante nuestro pasado, como ante algo que no tiene sentido para nosotros, algo que nos fuera ajeno, que no somos. Y, *contrario sensu*, hay sectores de nuestro pasado que somos, que están para nosotros cargados de sentido, que fecundan nuestra intimidad. El poema CXXV nos presenta toda una serie de imágenes que han constituído la entraña de su ser, ya como presencia, ya como evocación:

*Tengo recuerdos de mi infancia, tengo*
*imágenes de luz y de palmeras,*
*y en una gloria de oro,*
*de lueñes campanarios con cigüeñas,*
*de ciudades con calles sin mujeres*
*bajo un cielo de añil, plazas desiertas*
*donde crecen naranjos encendidos*
*con sus frutas redondas y bermejas;*
*y en huerto sombrío, el limonero*
*de ramas polvorientas*
*y pálidos limones amarillos,*
*que el agua clara de la fuente espeja.*

Pero a pesar de todo esto, a pesar de tener todo este abundante pasado, que ha sido efectiva e íntima comunión de su espíritu, el poeta se encuentra desvinculado de él:

*mas falta el hilo que el recuerdo anuda*
*al corazón, el ancla en su ribera,*
*o estas memorias no son alma. Tienen,*

*en sus abigarradas vestimentas,*
*señal de ser despojos del recuerdo,*
*la carga bruta que el recuerdo lleva.*

Y en el poema XLIX se siente la misma desvinculación:

*Quiso el poeta recordar a solas,*
*las ondas bienamadas, la luz de los cabellos*
*que él llamaba en sus rimas rubias olas.*
*Leyó . . . La letra mata: no se acordaba de ellos . . .*

### Tiempo y trascendencia

En el *El Dios ibero,* Machado enfrenta claramente el problema:

*¡Qué importa un día! Está el ayer alerto*
*al mañana, mañana, al infinito,*
*hombres de España, ni el pasado ha muerto,*
*ni está el mañana-ni el ayer-escrito.*

La posibilidad de realizar nuestro futuro está decididamente afirmada en la serie de poemas que identifican a la vida humana con el camino. Todo lector recordará estos versos:

*Caminante, son tus huellas*
*el camino, nada más;*
*caminante, no hay camino,*
*se hace camino al andar.*

Y estos otros del cantar XLVII, del mismo poema CXXXVI, donde el hombre aparece lanzado a la aventura absoluta, sin frenos y sin apoyos:

*Cuatro cosas tiene el hombre*
*que no sirven en la mar:*
*ancla, gobernalle y remos,*
*y miedo de naufragar.*

Disponibilidad total que podría tal vez corregirse con los textos en que aparece la vigencia de la vocación.

Parábola IV, del poema CXXXVII:

*Sabe esperar, aguarda que la marea fluya*
*—así en la costa un barco— sin que el partir te inquiete.*
*Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya;*
*porque la vida es larga y el arte es un juguete.*
*Y si la vida es corta*
*y no llega la mar a tu galera,*
*aguarda sin partir y siempre espera,*
*que el arte es largo y, además, no importa.*

Y en el poema CLXI:

*Será el peor de los malos*
*bribón que olvide*
*su vocación de diablo.*

En los versos transcriptos de *El Dios ibero* se afirma que no sólo podemos realizar nuestro futuro, sino que también nuestro pasado no está ahí, fijo, como una condena a perpetuidad que nos aplastara. Varios pasajes de Juan de Mairena insisten en esa posición. Bastará con que citemos dos. "No dudo que haya en nuestra conciencia una pretensión de fijar lo pasado, como si las cosas pudieran hacerse inmutables al pasar de nuestra percepción a nuestro recuerdo. Pero si lo miramos más de cerca, veremos que el *devenir es uno*, y que es su *totalidad* (porvenir-presente-pasado) lo sometido a constante cambio. También es cierto que, como el punto de mira y los puntos de referencia varían de continuo —cuantitativamente y cualitativamente—, ningún acontecimiento de nuestro pasado ha de aparecernos dos veces como exactamente el mismo." Tomo 2º pág. 125. Y en la página 134, del tomo 1º: "...os aconsejo una incursión en nuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, hasta convertirlo en una verdadera creación vuestra." La importancia de esta indagación sobre el pasado ha sido reconocida reiteradamente en la cultura de nuestro siglo. La filosofía y la literatura han tratado de iluminarlo. En la imposibilidad de ubicar a Machado en el panorama de esta problemática, señalaré brevemente dos soluciones opuestas. Ellas pueden servir, también, para indicar la naturaleza del problema. En *El ser y la nada*, Sartre considera que el pasado pertenece al dominio del *en sí*, del que ni el arrepentimiento póstumo de los cristianos puede liberarnos. "Y el arrepentimiento de la hora final es un esfuerzo total para hundir todo, ese ser que se ha formado lentamente y solidificado *sobre nosotros*, un último sobresalto para

no solidarizarnos con lo que *somos*. En vano: la muerte hiela ese sobresalto como todo lo demás, entra en componendas con lo que la ha precedido, como un factor entre tantos." "Por eso el pasado es la totalidad siempre creciente de eso que somos." Para Gabriel Marcel, en cambio, el pasado no es algo solidificado con lo que obligatoriamente estamos solidarizados; yo no soy mi pasado; y este alejamiento del pasado nos permite ejercer sobre él una acción creadora. Además ha señalado cómo algunos elementos de nuestro pasado nos son ajenos, en una actitud similar a las señaladas en los poemas CXXV y XLIX.

En esta intuición de que transformamos el pasado se insiste en la estrofa segunda del poema LIX, poema en que hay una penetrante descripción del trabajo del espíritu. En la primera estrofa nos encontramos ante un movimiento misterioso y espontáneo, un puro fluir, "manantial de nueva vida", que fuera como una potencia donante que nos concediera la probabilidad de la creación.

*Anoche cuando dormía*
*soñé, ¡bendita ilusión!,*
*que una fontana fluía*
*dentro de mi corazón.*
*Di, ¿por qué acequia escondida,*
*agua, vienes hasta mí,*
*manantial de nueva vida*
*en donde nunca bebí?*

En la segunda, la imagen de las abejas que transforman el néctar en miel, sirve para significar la elaboración de un pasado negativo *(con las amarguras viejas)*, que se convierte en un material presente valioso *(blanca cera y dulce miel)*.

*y las doradas abejas*
*iban fabricando en él,*
*con las amarguras viejas,*
*blanca cera y dulce miel.*

Pero el trabajo del espíritu no se agota ni en aquel fluir espontáneo y misterioso, ni en este incesante transformar antiguos materiales negativos en materiales valiosos. El ser del hombre busca una intensidad que sacie su apetencia de absoluto. Machado va agrupando cada uno de los momentos de este proceso en una estrofa, en la que cambia sucesivamente el símbolo fundamental. Para expresar el fluir misterioso y espontáneo, utiliza la *fuente;* para indicarnos la reelaboración de los materiales pasados, las *abejas*, y, ahora, el *sol* para sugerirnos la intensidad.

*Anoche cuando dormía*
*soñé, ¡bendita ilusión!,*
*que un sol ardiente lucía*
*dentro de mi corazón.*

Pero la intensidad del sol sólo puede expresar limitadamente la apetencia de absoluto. Para lograrla acabadamente, es imprescindible la presencia de Dios:

*Anoche cuando dormía*
*soñé, ¡bendita ilusión!,*
*que era Dios lo que tenía,*
*dentro de mi corazón.*

Sea cual fuere la posición de Machado frente a las religiones históricas, lo cierto es que la experiencia de lo divino se le presenta como auténtica, y que busca reiterada aunque cautelosamente a Dios. Muchas veces Dios y lo divino aparecen en la poesía y la reflexión de Machado. Pero limitemos nuestro problema. Un solo texto bastará para mostrar que la presencia de Dios en el corazón puede servir para saciar esa apetencia de absoluto, esa necesidad de trascender el tiempo. "Porque ¿cantaría el poeta sin la angustia del tiempo, sin esa fatalidad de que las cosas no sean para nosotros, como para Dios, todas a la par sino dispuestas en serie...?" Tomo 1º, pág. 38, de Juan de Mairena. Sería, no obstante, violentar el pensamiento de Machado, pretender instalarlo en la seguridad de la existencia de un ser trascendente. Esta misma poesía tiene la irrealidad de los sueños. Pero ¿qué significan para Machado los sueños? En Juan de Mairena, tomo 2º, pág. 148, dice: "Siempre he sido un hombre muy atento a los propios sueños, porque ellos nos revelan nuestras más hondas inquietudes, aquellas que no siempre afloran a nuestra conciencia vigilante." Y en seguida, para no quedar incorporado al grupo de los que tan a menudo manejan las nociones freudianas, agrega: "Digamos de pasada que esto es una verdad sabida hoy de muchas gentes, y que yo no ignoro desde hace muchos años, acaso por haberla leído en algún almanaque." Pero todavía quedaría por enfrentar una posible objeción. Este Dios que se sueña dentro del corazón ¿no es un Dios inmanente? Para desbaratarla, recordemos lo que Pablo dice del Dios trascendente de los cristianos: "Y yo vivo, o más bien, no soy yo el que vivo, sino que Cristo vive en mí."

A esta altura de mi trabajo podemos advertir, entre otras cosas, cómo ha resultado fundamentada aquella posición que dejé apenas insinuada en mi publicación anterior. La crítica, y también Machado, han insistido en la importancia decisiva que la intuición del tiempo tiene en su poesía. Se ha

destacado, y yo mismo lo he hecho, que el cambio y el movimiento tienen en ella expresión reiterada. Pero me parece que accedemos a un conocimiento más profundo de su poesía si advertimos que intenta captar el ser del hombre en su dimensión temporal, pero también en su necesidad y en su capacidad de trascender el tiempo; en su devenir, pero en su permanecer; en su circunstancia mundana, pero en su apetencia de una trascendencia absoluta; en su evocación del pasado, en el que busca la identidad supratemporal del yo, pero de un pasado en el que el espíritu ejerce una acción creadora.

La crítica que ha insistido en la temporalidad de su poesía, o de su concepción del hombre, lo ha relacionado con Bergson y con Heidegger. La relación es legítima en el sentido de que para ambos filósofos, el tiempo tiene una importancia capital. Pero mucho me temo que dicha crítica haya padecido de falta de precisión. Por de pronto, la noción del tiempo en Bergson es radicalmente distinta de la noción del tiempo en Heidegger. Una simple aplicación del principio de identidad desbarata el triple parentesco, aunque Machado, con algunas reservas, lo haya sentido.

Pero ahora debo detenerme en otro aspecto de la cuestión. Mostrar que algunos de los problemas que han interesado a Machado tienen vigencia esencial en dos de los primeros filósofos del siglo XX, implica demostrar la indiscutible significación de su poesía, ya que ambos filósofos son representativos de la cultura de su tiempo. Pero limitar dicha relación a una incidencia en la temporalidad, disminuye la importancia de la poesía de Machado, pues la cuestión no es tan simple, ni en la cultura de nuestro tiempo, ni en la poesía de Machado, ni en el pensamiento de Heidegger. Éste mismo, en uno de sus últimos escritos, ha corregido la versión habitual de sus expositores: "El estar en el mundo, como nota fundamental del *homo humanus,* no afirma que el hombre sea simplemente de esencia mundana, entendido este adjetivo en el sentido cristiano, esto es, una esencia vuelta de espaldas a Dios, desligado de la trascendencia." En toda la obra de Gabriel Marcel —para tomar sólo otro de los grandes filósofos de nuestro siglo y evitar toda necesariamente extensa referencia a la literatura—, surgen reiteradamente, como posiciones aparentemente contradictorias, pero en verdad integradoras, la concepción del *Homo viator,* captado en su circunstancia, para emplear la palabra grata a Ortega, pero sintiendo en lo profundo de su ser la exigencia y la posibilidad de la trascendencia absoluta.

Por eso creo que, si mi interpretación es valedera, la poesía de Machado adquiere una significación mayor enfrentada a la cultura de nuestro siglo.

*HUGO W. COWES*

# CRÓNICAS

## Y LUCILA, QUE HABLABA A RÍO...

### GABRIELA MISTRAL
### 1889 - 1957

*Y Lucila, que hablaba a río,*
*a montaña y cañaveral,*
*en las lunas de la locura*
*recibió reino de verdad.*

*"Todas íbamos a ser reinas".*

GABRIELA MISTRAL, *Tala.*

La conocí hace 27 años, en España. María de Maeztu, la tan española, me llevó a casa de la tan viajera aunque tan chilena, india y vasca. Nos habíamos desencontrado en París y habíamos cambiado mensajes. El primer encuentro, en Madrid, fué un encontronazo; lo conté en SUR (diciembre de 1945). Gabriela, inmóvil y tumultuosa, no perdía su nobleza en la injusticia porque su injusticia jamás nacía de la pequeñez, de la mezquindad o de la envidia, sino de un ímpetu generoso y ciego, torrente interior difícil de atajar. Me reprochó a boca de jarro el ser hija de la menos americana de las capitales sudamericanas; ser afrancesada; no haber frecuentado a una escritora amiga suya.

Cohibida por su presencia y sorprendida por el enjuiciamiento, tartamudeé que no se me había consultado en cuanto al lugar de mi nacimiento, ni más tarde en cuanto a la elección de mis institutrices. En cuanto a su amiga X., sólo la había visto una vez. Nunca nos habíamos vuelto a encontrar.

De un lado, el mío, hubo un torpe intento de puntualizar, aquella tarde. Del lado de Gabriela (naturalmente, nos tenía a todos bajo el encanto de

su habla, ese jugoso español que nunca volveremos a oír en boca tan americana), fueron variaciones sobre el tema de los reproches. ¿Qué era, cuál era la América sagrada que exigía una fidelidad incondicional? En parte, en gran parte, aseguró, la América a la que su sangre india (la mitad justa) la ligaba. Insistió sin que le argumentara en contra.

Normalmente, debí de impacientarme ese día. Pero no. Por arte de encantamiento, como vulgarmente se dice, la oí con inusitada mansedumbre. Y así como a veces se puede percibir desprecio o condescendencia bajo el elogio, sentí bajo la acometividad de Gabriela un benéfico calor amistoso ya activo.

Gabriela hablaba siempre de *algo*. Ignoraba eso que los anglosajones llaman acertada e intraduciblemente "small talk". Desde el primer día me lo demostró. No hubo preámbulo. Entró de lleno e inmediatamente en lo que le interesaba aclarar. Sin perder tiempo en amables convencionalismos, se instaló en el corazón del tema que la preocupaba, como siempre la vi hacer en lo sucesivo. Una vez instalada allí, se permitía, cierto es, variados y largos paréntesis que a su vez la conducían a nuevos paréntesis del paréntesis principal. "¿Qué te estaba diciendo? . . . ¡Ah, sí! . . ." Volvía entonces al punto de empalme. Los paréntesis solían llevarla a tratar asuntos distantes y distintos del que motivaban aquellos lentos y fascinantes monólogos. Podían durar horas, siempre en "andante maestoso", y nunca se convertían en lata. Muchos escritores, que además tienen el don de la palabra, monologan. Pero en Gabriela el monólogo era cosa muy especial. El mundo en que vivía, mundo que su imaginación, su fantasía lírica sostenían como en vilo, se nos revelaba entonces, resplandeciente o sombrío.

*Un río suena siempre cerca . . .*
*Es canturía de mi sangre*
*o bien un ritmo que me dieron . . .*

Era inútil tratar de interrumpir esa canturía diciendo: "Pero la realidad, Gabriela, la realidad no fué . . ." Gabriela seguía hablando desde su reino y su reino era el reino en que las calabazas se convierten en carrozas, y también, viceversa, las carrozas en calabazas. A lo mejor, aquello era la recóndita realidad, "el reino de verdad" recibido por Lucila, la del Valle de Elqui, que Gabriela veía

*Con las trenzas de los siete años,*
*y batas claras de percal,*
*persiguiendo tordos huidos*
*en la sombra del higueral . . .*

En mi casa de Mar del Plata, donde pasó una temporada, en 1937, quien servía la mesa entonces y la sigue sirviendo ahora recordaba: "La señorita Gabriela se quedaba a veces conversando en el comedor. Cuando llegaba la hora del té, no se había movido. Y cuando llegaba la hora de comer, tampoco. Le gustaban los higos de España. Los comía a la hora del té. Todos andábamos a la pesca de buenos higos". Cómo habíamos de olvidar esas tardes en el comedor azul de humo, en que Gabriela pasaba del café al higo y del higo al mate sin interrumpir su conversación. Anochecía. Se encendían las luces. Entraban amigos, salían amigos. Se sentaban a oír y ver a Gabriela más que a almorzar, tomar el té o comer. De vez en cuando, yo me escabullía. Iba a dar una vuelta por el jardín y a ver qué hacían los chicos. Había siete en la casa transformada por su presencia en pajarería. Contribuían al contento de Gabriela. Cuando yo volvía al comedor, el aire me parecía lo que era: irrespirable. Protestaba: "Lucila Godoy, ¡qué manera de fumar! ¿Querés enfermarte? Contame en dos palabras qué se ha dicho en tu toldería durante mi ausencia". Gabriela sonreía. La sonrisa cambiaba el dibujo casi amargo de los labios tristes y subía hasta los ojos, hasta las cejas en media luna que daban al rostro quieto una leve expresión de sorpresa, de incredulidad. Sonreía. Nunca, frente a mí, le conocí otra reacción. Yo era una de las tantas calabazas transformadas por ella en carrozas.

Pasó en Mar del Plata el 7 de abril de 1937. Era el día de su cumpleaños. Lo compartíamos, pero sólo descubrimos la coincidencia entonces. Bajé temprano a desearle la felicidad que acostumbramos a desear en fechas fijas, como pidiendo prórroga. Estaba sentada en la cama, lápiz en mano, corrigiendo algo. "¿Qué has escrito?", le pregunté. "Un recado para ti, para el día de *tu santo,* como le llamas". "¿Puedo leer?"

*Victoria, la costa a que me trajiste*
*tiene dulces los pastos y salobre el viento,*
*el mar Atlántico como crin de potro . . .*

Era temprano y sólo se oían los ruidos de una casa que empieza a despertar: persianas que se abren, pasos cuidadosos, el nombre o sobrenombre de algún niño madrugador, impaciente por salir al jardín y que hay que retener para el desayuno. El aire tenía el picante frescor matinal de los otoños cerca del mar y olía a pan tostado.

Gabriela, lápiz en mano, me pasaba las páginas una tras otra. "Me lo escribirás con tinta", reclamé.

*Te digo adiós y aquí te dejo*
*como te hallé, sentada en dunas.*

Ahora comprendo que aquel día fué el de la despedida. Los adioses se dicen de antemano... nunca se sabe cuándo, hasta después. Hace dos meses y medio, hace un mes veía a Gabriela en trance de muerte, pero no se habló de adioses. La antevíspera de mi partida, el 2 de enero, Gabriela no me reconocía. Cuando todavía podía verme y hablarme, yo ya estaba separada de ella, sin embargo. Sabía que ella se moría y no quería que lo leyera en mis ojos. Me pidió que me quitara los anteojos de cristales oscuros. Sentí que se me desnudaba la cara. ¿De qué hablarle y cómo, para guardar el secreto? Un secreto que seguramente ella adivinaba. Yo fingía naturalidad al hablarle de cosas que no eran la cosa en que pensábamos. Ella ni me preguntó por las semanas de cárcel, después de haberme pedido encarecidamente, en sus cartas, que le contara todo eso, que le dolió como a los de mi sangre. Grande había sido la preocupación de Gabriela por mi suerte a partir de 1953. Sus pedidos de que le describiera mis malandanzas, mis angustias, de que saliera del país y me fuera a vivir con ella, en Long Island, no cesaban. Pero cuando llegué, en diciembre de 1956, la Gabriela que me escribía esas cartas y que iba hasta Cape Cod a desahogarse con Waldo Frank, ya no estaba. Ausente, me miraba con su mirar verde el fantasma de Gabriela. Un fantasma que se enteraba apenas de las cosas de esta hora y que vivía en ciertas zonas del pasado remoto más que en el presente. Un fantasma que yo no me atrevía a despertar, si es que cabía un despertar. Hablamos... pero nada de lo dicho tenía peso y densidad, pues al no ser lo esencial de la hora dramática y presente, no era cosa alguna. Sonido de palabras, fantasma de palabras.

Como el 7 de abril de 1937, ella estaba en cama, rodeada de árboles que asomaban sus ramas y copas por las ventanas; circundaban el dormitorio. Como el 7 de abril, yo estaba sentada junto a ella, escuchando, mirando. Era una tarde helada y radiante del invierno de Long Island. Una tarde con abedules y cielo azul y viento insistente. Me conocía sin acordarse bien del presente, creo yo. Me dijo: "La próxima vez que vengas avísame para tener fruta". De mi afición a la fruta se acordaba, pero no de lo que más había deseado saber. En el terreno de las pequeñas cosas materiales (como se portaba el gato que rondaba por la casa, por ejemplo) pisaba firme. Pero en el de las cosas mundiales... ¿Qué irá a pasar en Italia? ¿En qué acabará lo de España?, preguntaba. Eran Italias y Españas pretéritas, no actuales. De la Argentina, ni mención. Y probablemente yo estaba, ante sus ojos, más cerca de la Victoria que María llevó a su casa de Madrid que de la Victoria que motivaba sus telegramas y sus cartas a un dictador. Pero como las personas sordas que disimulan instintivamente su sordera, fingen haber oído, y llegan a una gran habilidad en este juego, tengo la impresión

de que Gabriela se quedaba en un terreno vago casi voluntariamente. Sabía que se le olvidaban cosas, y no sabía cuáles. Tanteaba.

*Te digo adiós y aquí te dejo,*
*como te hallé, sentada en dunas.*
*Te encargo tierras de la América...*
*Guarda libres a tu Argentina...*
*libre la cartilla, libre el rezo,*
*libre el canto, libre el llanto...*

¿Se acordaría de haber escrito a lápiz aquel *Recado*?

En 1937, en la mañana que olía a pan tostado, el pedido de guardar libres a mi Argentina, a la cartilla y al rezo, aunque extravagante, no me sorprendió por venir de Gabriela. Ella, la tan viajera, tenía temor de que yo pudiera irme definitivamente del país y quería a todo trance impedírmelo. Con ese fin intentaba persuadirme de que mi presencia en la Argentina era necesaria. Por eso, en su poema, me encargaba tierras de América. Más tarde, llegó un momento en que quiso arrancarme precipitadamente de estas tierras. Quizá se sintió en parte responsable (cosa totalmente equivocada) de mi no querer abandonarlas cuando la cartilla y el rezo no eran libres. Pero aunque no me extrañó el pedido del *Recado* (que se anticipaba), me pareció, eso sí, nacer de la más desenfrenada fantasía. Todo pensé, menos que el final de ese poema escrito el día de "nuestro santo" podía ser profético, que nuestra Argentina podía realmente estar amenazada, que para guardarle la libertad íbamos a tener que sacrificarle la nuestra, por lo menos la personal y material (la otra, ¿quién nos la quita?). El tono del pedido era grave y urgente, como cuando nos dicen: por lo que más quieras.

*Por la ley vieja de la tierra;*
*por lo que es, por lo que ha sido,*
*por tu sangre y por la mía...*
*por Martín Fierro y el gran Cuyano*
*y por Nuestro Señor Jesucristo!*

Pero el 7 de abril de 1937 yo no sabía que el poema escrito por Gabriela, el poema del día de nuestro santo, el de los siete niños, los médanos, las torcazas y el Dios tremendo, era una profecía,

Y ella tampoco sabía que lo sabía,

Así la habré conocido

*deletreando lo no visto,*
*nombrando lo adivinado...*

En Madrid (cuando me la presentaron).
En Mar del Plata (donde vivió feliz).
En Buenos Aires (con sus amigos, en mi casa).
En Niza (con su sobrino).
En Roma (con su angustia).
En Washington (aquella noche, de vuelta de Estocolmo, después de recibir el premio Nóbel, cuando me contó el suicidio del sobrino, el ser que más quería. Habló, habló, hasta la madrugada. Cuando salió de mi hotel, me puse a revisar los placards, a mirar debajo de la cama, dominada por una aprensión irracional. Me había quedado sola, pero sentía que no estaba sola y me daba miedo. "¿Quién era esa mujer que gritó anoche?", le preguntó Gabriela a la enfermera, al día siguiente de la muerte de Yin Yin. "Era usted", le contestaron).
En Rosslyn (entre los árboles sin hojas de la casa de Doris Dana).
En el sanatorio anónimo de Hempstead (viéndola pasar por el momento ya previsto y descrito por ella):

*Cuando mi cuello roto no pueda sostenerme*

(pero ahí estaba el brazo filial y no previsto de Doris).

*Y mi mano tantée la sábana ligera...*

("Tómale la mano", me dijo Doris. La débil mano quedó inerte entre las mías. Luego huyó y volvió a su agitación. "No me gusta —decía mi madre— cuando un enfermo mueve así las manos, estrujando las sábanas").
En el océano Atlántico (al pasar mi barco a nuestro hemisferio), cuando llegó un cable.
Pensé entonces, quizá con otras palabras, pero poco importa:

*Hace tanto que masco tinieblas*
*que la dicha no sé reaprender;*
*tanto tiempo que piso las lavas*
*que olvidaron vellones los pies;*
*tantos años que muerdo el desierto*
*que mi patria se llama la Sed.*

Y después, también con otras palabras:

"Hazme perdurable el fervor y pasajero el desencanto. Arranca de mí este impuro deseo de justicia que aún me turba, la protesta que sube de mí cuando me hieren. No me duela la incomprensión, ni me entristezca el olvido..."

Recordé que un día, hablando de las heridas de la injusticia, tan difíciles de cicatrizar, le dijo Gabriela a María de Maeztu: "Al santo, ¿qué le importa la justicia?" Se entiende, qué le importa la injusticia que con él cometa el mundo. Está en otro plano.

Pensé que muchos, quizá, habíamos querido, admirado a nuestra Gabriela y conservaríamos intacta su presencia porque supo de estas cosas, y supo que aun cuando alcanzamos a comprenderlas, muy rara vez, para desgracia nuestra, se hacen carne.

Ella lo supo como pocos, porque pasó por el mundo y nuestras vidas

*deletreando lo no visto,*
*nombrando lo adivinado...*

maravillosamente, misteriosamente ciega y sorda.

"No conozco —decía Blake— otro cristianismo, otro Evangelio que el de la libertad del cuerpo y del espíritu para ejercer las artes divinas de la imaginación. Imaginación: el real y eterno mundo del cual este Universo Vegetal es sólo una leve sombra; mundo en que viviremos con nuestros cuerpos eternos o imaginativos, cuando estos cuerpos mortales, vegetales, dejen de existir".

No sé si Gabriela leía a Blake. No recuerdo que me lo mencionara. Pero nada me la evoca en este momento como esos párrafos del *Prophetic Book.*

*Te daré el cabo de un hilo de oro...*

nos decía Blake. Y el mismo hilo de oro de que hablaba el hijo del tendero londinense —lector de Swedenborg— es el que retoma la mano de Lucila, la del valle de Elqui, nacida de sangre india al pie de la Cordillera.

No suelten el cabo de este hilo, porque conduce a las puertas del Cielo, decían ambos:

*Te conducirá a las puertas del Cielo*
*abiertas en el muro de Jerusalén.*

Y Jerusalén se llama Libertad entre los hijos de Albión como entre los de América. La libertad de "echar a los demonios" en nombre de Cristo; la

libertad de curar a los que padecen "una enfermedad espiritual". La libertad de no obrar como los fariseos

*crucificando y cercando el mar y la tierra*
*para prosélitos de la tiranía y de la furia.*

Así pensaban y sentían William Blake y Gabriela Mistral. Así vivían en el real y eterno mundo del cual este Universo Vegetal es sólo la sombra: el mundo que Blake llama Imaginación. Así seguirán viviendo y encontrándose donde se encuentran los muertos, como escribió otro poeta hermano de ellos: en los labios de los vivos.

(*De "La Nación", 2 de marzo de 1957.*) *VICTORIA OCAMPO*

## GEOGRAFÍA ULTRAMUNDANA DEL MEDIOEVO

No debe asombrarnos la frondosidad y arraigo con que se desarrollaron en la Edad Media las fantasías acerca de "Otro Mundo", ya fuera el cielo y el infierno anunciados por las admoniciones religiosas, ya tierras lejanas y fabulosas allende el mar, o la fusión de ambos asuntos en la imaginaria subsistencia del Paraíso Terrenal. Pensemos en la vastedad del mar inexplorado que se extendía hacia el poniente o en la certeza con que el hombre admitía que en las entrañas fétidas y ennegrecidas de la tierra ardían los fuegos del infierno. Tampoco es lícito afirmar desdeñosamente que tales creencias son engendros de una era de oscurantismo; recordemos que en nuestra época de claridad científica, la propia ciencia se ha adelantado tanto a la mentalidad popular que para el hombre de la calle constituye un verdadero ídolo todopoderoso e incomprensible, cuando no amenazador; no olvidemos, además, que en nuestros días el diálogo cotidiano, a menudo recogido por los periódicos, a intervalos se agita con inverosímiles controversias sobre el remoto origen de imaginarios "platos voladores" que nada tienen que envidiar a los excesos medievales, al tiempo que la lectura más difundida desgraciadamente no sólo se compone de las inteligentes y sugestivas fábulas de un H. G. Wells, de un C. S. Lewis o de un Ray Bradbury, sino, con mayor frecuencia, de adocenadas historietas sobre burdas aventuras siderales, que para mayor resonancia popular son condimentadas en lo posible con violencia física y sexualidad gratuitamente prodigada. Limitémonos, pues, a señalar simplemente que entre los numerosos prodigios y supersticiones cultivados por la Edad Media, la imaginación popular —efervescente en todas las épocas— halló campo propicio para ejercitarse en el tema del "Otro Mundo", ya fuera un territorio que se suponía alcanzable más allá de las tierras conocidas, ya se tratara de un reino inaccesible para los vivos que sólo podía ser intuído durante la existencia terrena por medio

de un ensueño, obra de la gracia divina. En verdad, cuanto es posible señalar con justicia puede resumirse afirmando que la carencia de conocimientos geográficos y la religiosidad convencida hasta el punto de ser ingenuamente propensa a materializar las conjeturas paradisíacas o infernales, confiriéndoles ubicación precisa sobre la superficie terrestre, topografía determinada y aun itinerario de acceso, trazaron en torno del hombre medieval, encerrado en las fronteras de su mundo conocido, un nebuloso horizonte imaginario de comarcas fabulosas, de vuelos celestes o de telúricos descensos a honduras infernales. Posiblemente, sólo una gran resonancia y difusión popular del tema pudo facilitar su proliferación vigorosa. Sus fuentes son muy variadas; su expresión literaria acaso tenga origen en la tradición clásica; en tanto que su arraigo fué alentado por el cristianismo, cuyas doctrinas adquirieron validez universal durante la Edad Media. Sin embargo, a diferencia del mesurado empleo clásico, el tema de trasmundo no parece interesar al hombre medieval solamente como mito, símbolo o ingrediente de cierta concepción mística, sino que apela de manera viva y directa a la imaginación, como si por medio de tales descripciones se satisfaciera una necesidad espiritual urgente.

Por supuesto, el eco que este tema halla en las letras medievales es amplio. La confluencia de los dispares elementos que lo integran, extraídos de fuentes diversas, configura una síntesis compleja y seductora; y a fuerza de repetirse, se convierte en una convención literaria de singular relieve. Consecuentemente, la incierta topografía ultramundana, sometida a los caprichos de la fantasía, adquiere rasgos más definidos, debido al advenimiento de una tradición establecida. Hasta fecha reciente, sólo se habían emprendido exámenes parciales de esta tradición; el primero que ha intentado la vasta y erudita tarea de analizar en forma comprensiva su frondoso cúmulo de testimonios para extraer de la heterogénea multitud de descripciones una visión coherente del "Otro Mundo" ha sido el profesor norteamericano Howard Rollin Patch, del Smith College de Northampton, Massachusetts, quien publicó en 1950 un detallado estudio titulado *The Other World according to Descriptions in Medieval Literature,* que ahora aparece en versión castellana, enriquecido con un apéndice de María Rosa Lida sobre "la visión de trasmundo en las literaturas hispánicas" [1]. Nada desdeñables son los méritos que autorizaban al profesor Patch para emprender esta investigación. Dedicado al estudio de Chaucer y la literatura medieval, sus trabajos han aparecido en numerosas publicaciones especializadas y es autor de *On Rereading Chaucer, The Goddess Fortune in Medieval Literature, The Tradition of Boethius,* libros que vieron la luz en el curso de los últimos treinta años. Conocedor del tema y de su vasta bibliografía, en *The Other World* el profesor Patch ha cumplido una tarea que por su amplitud y significación aspira a ocupar un sitio junto a *Literatura europea y Edad Media latina* de Ernst Robert Curtius, a *La tradición clásica* de Gilbert

1 HOWARD ROLLIN PATCH, *El Otro Mundo en la literatura medieval.* Seguido de un apéndice: "La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas" por María Rosa Lida de Malkiel. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

Highet, a *The Allegory of Love* de C. S. Lewis (infortunadamente aún inédita en castellano) y a las publicaciones de María Rosa Lida sobre la perduración de temas clásicos en la literatura española medieval y moderna. El móvil que impulsó al profesor Patch a estudiar las descripciones de trasmundo en la literatura medieval fué "examinar diversos documentos, con especial referencia al inglés, francés e italiano", a fin de abstraer los aspectos típicos que la materia asume y de investigar, en la medida de lo posible, las raíces folklóricas de donde proceden esos rasgos constantes que se observan en la elaboración del asunto. La recurrencia de ciertos elementos descriptivos, tanto en el viaje hacia el "Otro Mundo" como en el propio reino fabuloso, sugieren "algo más que una pura coincidencia psicológica y permiten sospechar que se está en presencia de lo que Ernst Robert Curtius llamaría una tópica ultramundana: es decir, una tradición fundada en la concurrencia de ingredientes constantes que llegan a convertirse, por obra de la reiteración, en *clichés* literarios.

Como el propio autor lo advierte, el libro del profesor Patch puede dividirse en dos partes. La primera examina las diversas fuentes —clásicas y orientales, célticas y germánicas— de donde provienen los distintos ingredientes conjugados en la imagen medieval del Otro Mundo. La segunda parte confronta las descripciones ultramundanas recogidas en los variados géneros literarios, ya imaginativos ya didácticos, que cultivó la literatura del medioevo. El reino del "Otro Mundo" puede asumir denominaciones y características geográficas desemejantes, ya sea la ínsula de los Bienaventurados, el país del Flautista Mágico en el interior de una montaña, el Paraíso Terrenal, la ciudad celestial, el Hades subterráneo o la submarina región "bajo las olas"; pero, en tanto se trate de territorios encantados y deleitosos, tales fantasías acaso expresen ocultos anhelos humanos de huir de la realidad cotidiana y refugiarse en la imaginaria comarca placentera, intemporal y de clima benigno a donde son destinados como recompensa los difuntos que en vida observaron una conducta santa. En los testimonios orientales (incluída la tradición escriturial judeo-cristiana) y en la literatura grecolatina clásica ya están presentes "todas las formas posibles de descripción del Otro Mundo". Textos indios, hebreos, egipcios y clásicos registran el viaje al cielo, en ciertas ocasiones ascenso por una escala, y otras veces raudo vuelo como en el rapto de Ganimedes, la visión de Er en el libro VI de *La República* platónica, el *Somnium Scipionis,* el trayecto de Elías en el carro ígneo *(2 Reyes,* II, 11), los ángeles que recogen almas de muertos en la tradición judeo-cristiana, el traslado de las ánimas difuntas para morar con los antepasados y con el dios Yama según los himnos funerarios del *Rig Veda,* el segundo viaje de Simbad atado a la pata de un ave llamada *roc* o el vuelo interpolado en la saga alejandrina del Pseudo-Calístenes que tanto influyó en el desenvolvimiento medieval del vasto ciclo romancesco sobre Alejandro Magno. El "Otro Mundo" puede hallarse en una montaña, morada de los dioses (el Olimpo), o ser una región subterránea (el reino de Hades visitado por Orfeo y Eneas); el acceso a ese mundo subterráneo, tal como lo refiere Sócrates no exento de ironía *(Fedón,* 107e-108a), puede ser

laberíntico, por lo que se requiere un guía; los humoristas griegos —Aristófanes, Ferécrates y Luciano— satirizan con predilección la idea de este reino bajo tierra. A menudo, en su tránsito hacia el "Otro Mundo", el viajero debe superar una barrera acuática; es posible que consista en una extensión marina cuyo cruce requiere el auxilio de embarcaciones, como lo sugieren las barcas halladas en tumbas faraónicas o la navegación de Ulises hacia los confines del Océano al comienzo de la rapsodia XI de la *Odisea;* el obstáculo líquido puede ser, asimismo, un río, como el subterráneo Aqueronte; en ciertas tradiciones, el río frecuentemente es atravesado por un puente que guardan celosos guardianes o feroces animales; si el puente conduce a una morada de placeres, se ensancha para favorecer el ingreso de los bienaventurados y se estrecha al paso de los pecadores para que caigan en las turbulentas e hirvientes aguas infernales. Corriente es la isla fabulosa —Atlántida o Hespérides— con un florido vergel poblado de aves canoras, con manantiales de donde fluyen ríos de leche y miel que bañan los prados, y con árboles de frutos mágicos (el Árbol de la Ciencia, el Árbol de la Vida, el Manzano de Hera)[1]; finalmente, en los jardines musulmanes reservado para los hombres temerosos del Señor también hay divanes revestidos de brocado y hermosas doncellas.

Entre los celtas, el tema del Otro Mundo, expuesto con extraordinario colorido y gran despliegue de maravillas, asume tres formas principales, a veces combinadas entre sí: el *imram,* los *sid* y el "País bajo las Olas". En el *imram* o viaje al archipiélago narrado por supuestos sobrevivientes, se destaca la fantasía de los sucesos acaecidos y de los sitios visitados durante la aventura; ingredientes constantes son los árboles sagrados (manzanos o, en alguna ocasión, avellanos), las aves canoras y parlanchinas —almas de difuntos— que con frecuencia cantan las horas canónicas, los castillos giratorios, las comarcas habitadas por doncellas donde los goces del amor se comparten libremente, los edificios techados con alas de blancos pájaros y los palacios de materiales preciosos (en particular, de cristal, substancia que sedujo la imaginación de celtas, teutones y eslavos). "Los *sid* o montículos encantados eran —según el mitólogo J. A. MacCulloch— palacios subterráneos, a donde ciertos mortales favorecidos podían ir por un tiempo o para siempre". Un ejemplo del "País bajo las Olas" se da en el *Libro de Lismore,* del siglo XV, en el cual el aventurado Loegaire y sus hombres se zambullen en un lago y encuentran un reino maravilloso donde gozan durante un año del favor de medio centenar de mujeres. En otros relatos hay barreras naturales que dificultan el acceso: montañas, peligrosos puentes o bosques llenos de acechanzas que prefiguran la selva dantesca *selvaggia e aspra e forte che nel pensier rinova la paura* o la *Gaste Forest* de las leyendas de Arturo y del Grial; pero, por lo general, estos elementos tal vez

1 En el *Génesis* se dice que Adán "comió del fruto del Árbol de la Ciencia", pero en ninguna oportunidad se identifica este fruto con una manzana; ¿acaso la creencia popular de que Adán comió una manzana se debe, por lo menos en cierto modo, a una confusión del fruto edénico con el fruto del manzano de Hera que guardaban las hijas de Héspero?

"no pertenecen al folklore celta primitivo". También puede haber un animal-guía, como el león de *El cortejo de Elmer* sobre el que cabalga Cuchulain, célebre héroe mítico irlandés. Agréguense el empleo de una rama de plata que recuerda la rama dorada de Eneas, la presencia de nieblas mágicas que ocultan regiones maravillosas y las melodías que atenúan el padecimiento de los enfermos o inducen al sueño al igual que la hipnótica música de Ariel en *The Tempest* de Shakespeare. Los manantiales y pozos son frecuentes, y a veces sirven de entrada al Otro Mundo; hay fuentes, unas turbias, otras claras y deslumbradoras; no es rara la existencia de gobernantes divinos o hadas; comunes son las copas áureas y los recipientes hechizados e inagotables de la abundancia, como los calderos de Dagda, de Gerg, de Cú Roí y de Cormac. Rasgo singular del "Otro Mundo" celta es la duración temporal. Generalmente, el tiempo transcurrido en el reino de trasmundo parece más breve de lo que en realidad es, por lo que al cabo de una estadía que suponen corta los viajeros al regresar comprueban que han pasado centurias y se enteran de que todo ha cambiado, de que sus contemporáneos han muerto y de que ellos mismos deben permanecer a bordo o sobre sus cabalgaduras (según hayan cumplido su trayecto en barco o a caballo), porque tan pronto pongan pie en tierra envejecerán y morirán, convirtiéndose en polvo de inmediato. Por el contrario, en contadísimas historias los viajeros tienen la impresión de haber permanecido largo tiempo en el Otro Mundo, pero al regresar advierten que han transcurrido sólo contados instantes desde su partida.

Los elementos conjugados por la mitología germánica en su descripción ultramundana parecen agruparse con bastante coherencia. "Podemos asegurar que existe un mundo subterráneo para los muertos germanos, el reino de la diosa *Hel;* igualmente, al menos desde el período viking, sabemos de la existencia de un sitio celestial, *Valhalla*... La morada de los dioses es *Asgard,* situado en lo alto. Entre las regiones del Otro Mundo se incluye *Jotunheim,* reino de los gigantes cuyo acceso se halla "por sobre lluviosas montañas" sumidas en la oscuridad, y *Muspellsheim,* dominio del fuego, cuya barrera es el bosque *Myrkwood.* Hay un árbol universal que une al edificio entero de las cosas, es el fresno *Yggdrasil*... En lo alto del árbol hay un águila sabia... Existe otro árbol llamado *Laerad;* la cabra *Heidrun* come las hojas y sus ubres dan hidromel... En torno del *Hel* (o mundo subterráneo) corre el río *Gjoll* (el Rugiente), sobre el cual hay un puente". También al cielo se llega por un puente, el *Bifröst* o Arco Iris, guardado por *Heimdallr,* quien habita en el *Himingbjörd* o Montaña Celeste. "La idea de un mundo de los muertos del otro lado del mar está implícita en la costumbre de colocar a los difuntos en barcos incendiados y enviarlos a merced de las olas". Por lo general, las almas viajan hacia el norte y en su descenso al *Hel* deben superar obstáculos líquidos. Por su parte, el historiador Snorri Sturlasson, autoridad desconfiable en lo que respecta a materiales mitológicos teutones, habla del pozo de *Hvergelmir,* y según *el Grimnismál* el *Valhalla* es un suntuoso palacio con medio millar de puertas y cuenta con el caldero *Edhrimnir,* cuerno de la abundancia en que se

renueva milagrosamente la carne de jabalí. En la *Historia danesa,* Saxo Gramático recoge varias aventuras fantásticas que aportan elementos descriptivos del Otro Mundo. El rey Hadding, llevado a las regiones inferiores, cruza por un puente sobre "un impetuoso y turbulento río de aguas plomizas que en su rápida corriente arrastra proyectiles de varias clases". En su búsqueda del reino de Geirrod, Gorm navega por el océano hasta hallar una escarpada isla, prosigue viaje y encuentra la comarca del frío eterno, Permeland, "cubierta con muy profundas nieves", y tras diversas peripecias, incluído el cruce de un río por un puente de oro, llega a una ciudad inmunda y aterradora, imaginario lugar de castigo que muestra "una vieja concepción pagana del Hel contaminada por nociones cristianas". Saxo refiere, asimismo, el viaje de Thorkill donde el mundo subterráneo también es inmundo y corrupto. "Todas estas narraciones aluden a la oscuridad del mundo inferior y, sin duda por influencia cristiana, el reino parece haberse vuelto indeseable e incluso horrible"; en todos los casos se encuentra una barrera fluvial y su puente. "No obstante, una reminiscencia más placentera del Hel se incluye en el relato acerca de Helgi Thoreson", de quien se cuenta que en un viaje comercial lo sorprendió la oscuridad en un bosque y separado de sus compañeros corrió una fabulosa aventura con Ingeborg, hija del señor de las Llanuras Resplandecientes. Un relato tardío, pero citado con frecuencia, es el *Eríks Fláteyjarbók;* en él, Eric zarpa en busca de Odainsaker; va a Constantinopla, donde el rey lo convierte al cristianismo, le refiere cómo hizo Dios el cielo (luciente sala), la tierra y el infierno (foso destinado a paganos y cristianos renegados) y le dice que Odainsaker es idéntico al Paraíso y está hacia Oriente, más allá de la India, rodeado por un muro ígneo que lo hace inaccesible. Sin embargo, Eric viaja a través de Siria e India y llega a un país de tinieblas, se interna en bosques y alcanza un río en cuya margen opuesta se extiende un fragante prado; sobre el río hay un puente de piedra con un dragón al que acomete Eric, y es devorado. Mientras sucede esto, Eric se cree rodeado de humo que al disiparse deja ver una llanura florida con ríos de miel y donde jamás oscurece. Suspendida en el aire, sin cimientos, hay una torre, a la que Eric asciende por una escala; dentro come espléndidamente y duerme; entonces se le aparece el ángel de su guarda, quien le explica que Odainsaker o Tierra de los Vivos no es lo mismo que el Paraíso —donde sólo ingresan los espíritus—, pero que ambos son limítrofes. "El paraíso en el interior de una montaña —añade el profesor Patch— no se refleja claramente en la religión nórdica", pero hay resonancias del reino subterráneo en alusiones a muertos que *habitan* túmulos funerarios y merodean por las cercanías; este tema acaso se relaciona con los *síd* celtas, pero ya se trate de una influencia externa o no "los relatos sobre colinas huecas se basan en las tradiciones y creencias germánicas" auténticas, de donde quizá proceden las historias de Federico Barbarroja, de Carlomagno y de otros inmortales moradores de las entrañas montañosas. En resumen, "podemos, entonces, enumerar los rasgos característicos del Otro Mundo germánico de la manera siguiente: 1) una y otra vez se lo describe rodeado por un río que le sirve de barrera; 2)

el río es violentamente peligroso...; 3) el puente es un elemento constante...; 4) el camino hacia el Otro Mundo subterráneo pasa por un oscuro bosque; 5) cuando el trasmundo se halla bajo tierra, se lo encuentra en una garganta rocosa o en una escabrosa montaña. Otros rasgos habituales y en cierto modo típicos del viaje son la barrera neblinosa, el hidromel para beber, las fuentes o pozos, el árbol universal y el dominio dentro del montículo o colina".

"Toda esta conjunción de elementos diversos flotaba en el ambiente medieval de fe, superstición y arte, y era recogida y trasmitida por la leyenda folklórica o incluso por los dichos populares". La sugestión y encanto de tales ingredientes se reflejó en la literatura cristiana desde muy temprano, e intencional o inadvertidamente fué asimilada por autores que se proponían describir visiones del mundo donde va el hombre después de la muerte. De modo que "la cultura oriental, la vida religiosa grecolatina, la tradición judía y los mundos céltico y noruego depositaron detalles sobre el Otro Mundo incluso en manos de escritores casi inconscientes del legado que recibían". Genuinas o no, compuestas de buena fe o con el conocimiento de que se trataba de fábulas, esas primeras versiones de las letras cristianas pretendían ser auténticas. Modelos del género visionario había en las *Moralia* de Plutarco y en el *Libro de Ardâ Vîraf,* texto pahlavi del siglo VIII d. C. donde el alma de un persa narcotizado se desprende del cuerpo, viaja al puente de "Chinvat", lo atraviesa y ve los paraísos, luego el infierno y sus torturas, y además contempla un gran río "lúgubre" que algunas almas cruzan con facilidad, algunas con dificultad y otras no pueden traspasar. Aparte, había elementos visionarios en "ciertas revelaciones judías y cristianas" y "en ciertos escritos basados en el gnosticismo y en características ideas religiosas neoplatónicas". En el capítulo sobre la literatura de visiones, el profesor Patch juzgó necesario delinear las narraciones en cada caso con cierta amplitud, comenzado por el *Pastor de Hermas,* cuyos cuadros tienen un carácter simbólico y didáctico que trasciende en cierto modo las fronteras anecdóticas de la mera relación visionaria. El detenido examen del profesor Patch permite señalar temas constantes o singularmente destacados en las visiones medievales. A veces, las experiencias visionarias van acompañadas por la sensación de que el alma se desprende del cuerpo y se eleva por los aires; durante el ascenso, frecuentemente el viajero vuelve la cabeza y advierte la pequeñez e insignificancia de la tierra. Por lo común, quienes conducen a las ánimas son ángeles, pero también pueden ser palomas o una tormenta. La barrera fluvial o el río ígneo es motivo muy difundido; la corriente puede ser hedionda y contener dragones y serpientes; en algunas ocasiones, el río se combina con un puente que acaso tenga afiladas puntas u otra característica, y que según anota San Gregorio Magno en sus *Diálogos* es firme para los santos y resbaladizo para los impíos. Los pecadores son sumergidos a diferentes niveles en un río de fuego o en aguas heladas; "el empleo del contraste entre frío y calor" en la tortura infernal aparece en ciertas visiones. Muy difundida se halla, asimismo, la montaña, ya sea como barrera, ya como amenaza o sitio de castigo, ya como monte purgatorial; sobre elevada cima también puede estar

el reino celeste o el Paraíso Terrenal. Igualmente se destaca la presencia de un tétrico valle que parece reminiscencia deliberada del valle sombrío y letal del *Salmo 23* o de los sitios "profundos y tenebrosos" en el *Libro de Enoch;* esto coincide con el lóbrego mundo inferior aludido por la *Odisea* y con las referencias nórdicas sobre la diosa Hel. Sumidos en tinieblas, los pecadores yacen en hondo y rocoso valle donde hay hielo y fuego expiatorios; el camino que conduce al sufrimiento es espinoso y cruza un erial; en cambio, el sendero paradisíaco es deleitoso. La región placentera a menudo está circundada por una muralla (argentada, áurea o cristalina; a veces, ígnea o fluvial); si es sólida, tiene una o varias puertas de diversos materiales y distinta anchura. En el cielo, suele haber un prado y flores; casi siempre hallamos alguna fuente de cualidades especiales; también hay ríos y árboles mágicos que cantan, hablan o parecen poseer resonancias musicales; en cierta ocasión, surge el tema de las almas que han asumido forma de pájaros.

"Además de las visiones sobre la vida de ultratumba, la literatura medieval ofrece varias descripciones de viajes al Otro Mundo, algunas de las cuales pretenden ser experiencias reales. Estos viajes se relacionaban frecuentemente con el Paraíso Terrenal o con alguna isla apartada... La creencia en la realidad del jardín del Edén era universal, y se suponía que —aunque no fuera fácil descubrirlo— que aún estaba sobre la tierra, sirviendo de lugar de paso a los santos antes de ascender al cielo". "Las discusiones sobre la naturaleza del Paraíso son de rigor en las interpretaciones del *Génesis* por los Padres de la Iglesia... La gente de la época debe haber estado convencida de que el Edén quedaba no más allá del horizonte, y que al propio tiempo era tan remoto y posible de alcanzar como algunas otras maravillas de que solían hablar los viajeros al regresar de Oriente". Tempranamente, el asunto se posesionó con urgencia de los pensadores religiosos: Tertuliano, Justino Mártir, Teófilo de Antioquía, San Ireneo, Hilario de Poitiers. Una cuestión disputada era la ubicación del Paraíso; unos opinaban que se hallaba en Jerusalén; otros, en cambio, señalaban que las Escrituras lo sitúan al este y que "la fragancia de los árboles de Oriente y de la India delatan su proximidad". "Pero, a la larga, la inferencia de que el Jardín compartía algo del cielo y algo de la tierra originó la idea posterior de que se hallaba sobre un sitio elevado, una montaña, detalle fácil de añadir a la tradición hebrea". Orígenes, a la vez que admitía la existencia real del Paraíso, aconsejaba interpretar su topografía alegóricamente; del mismo modo opinaron los santos Cipriano, Ambrosio, Jerónimo, Agustín y Juan Crisóstomo, quienes contribuyeron a difundir aún más el conocimiento detallado del escenario paradísico. San Agustín observa que acerca del Paraíso hay distintas opiniones: que existe realmente; que sólo tiene valor figurado; que en ocasiones es posible tomarlo como hecho material y en ocasiones interpretarlo espiritualmente; el propio Santo suscribe este último criterio, que merecía gran aceptación. "La mayor parte de los elementos del Edén permanecen constantes: los árboles son frondosos, los frutos abundantes; fluye un río dividido en cuatro ramales (Gihón, Pisón, Hiddekel y Éufrates); allí también están el

Árbol de la Vida y el Árbol de la Ciencia. Al hablar de los árboles, Filón dice que en el Jardín los hay de toda especie..., con frutos para el hombre y con frutos para los animales, y todos éstos están dotados de alma. Sin embargo, añade: "Pero creo que el objeto de esta descripción es más bien simbólica que literal, porque nunca hubo en la tierra árboles de la vida o del saber, ni es de esperar que aparezcan en el futuro". Para describir la perfección paradisíaca se instituyen fórmulas casi convencionales. La luz es clara y el ambiente saludable; los campos fértiles, las flores ricas, el aire fragante; las gemas tienen un lustre especial; hay un lago y una fuente; reina eterna primavera y jamás hace frío; nunca oscurece; no hay ira o traición, y se halla entronada la fe. No obstante, las maravillas edénicas son tan inefables que sólo pueden ser descriptas negativamente, por medio de un catálogo de exclusiones: no hay vientos ni tormentas, no hay escarcha ni excesiva humedad, ni hay calor de estío ni sequedad otoñal. En consecuencia, se instituye la fórmula negativa como rasgo estilístico típico de la descripción paradisíaca. Breve relación del placentero paisaje del Edén registra el *Cathemerinon* de Prudencio, y Claudio Mario Víctor en su *Alethia* agrega que la selva paradisíaca entona un himno a Dios. Bernardo de Clarivaux interpreta alegóricamente la descripción del Jardín y destaca que los cuatro ríos que surcan el prado son las cuatro virtudes cardinales. San Buenaventura supone que el Paraíso se halla en elevada comarca, donde el aire es puro. Santo Tomás de Aquino lo ubica en Oriente y "adopta en sentido figurado la idea de que llega hasta la esfera lunar"; al propio tiempo, "acepta la teoría de que los ríos del Edén corren bajo tierra, y de que la región se encuentra encerrada por montañas, mares o alguna "zona tórrida"; conserva, además, la idea de que realmente hay un Árbol de la Vida, y acepta la posibilidad de que Enoch y Elías vivan todavía en el jardín. El legendario Preste Juan aporta detalles fabulosos. Ralph Higden, en su *Polychronicon,* admite la existencia del Paraíso; por lo mismo, rechaza la tesis de que sea tan alto como la luna, "porque provocaría un eclipse lunar". Cabe señalar, finalmente, que los mapas medievales registraban la ubicación del Paraíso, situado hacia Oriente, "rodeado por una muralla o montañas, y a veces separado por un océano". La convicción religiosa de que el Paraíso Terrenal se hallaba en algún sitio de difícil y milagroso acceso favoreció el desarrollo de una vasta literatura de frondosa fantasía en que se narraban supuestos e imaginarios viajes en busca del Edén y su ocasional hallazgo. En estas descripciones encontramos los ingredientes habituales. Donde mejor se destacan es en la memorable y deliciosa impostura de *Los viajes de Mandeville;* pero también se encuentran de diverso modo en el *Panteón* de Godofredo de Viterbo, en Jean de Joinville y en otros autores. "La montaña y los cuatro ríos son constantes"; la muralla de fuego aparece en el *Faustbuch,* y el cristal es mencionado por Bauduin de Sebourc y en la leyenda de San Macario. Godofredo de Viterbo registra el paso acelerado del tiempo en el paraíso; un país de tinieblas, en el camino, lo hallamos en el ciclo romanesco de Alejandro Magno, en Mandeville y en la *Voie de Paradis* de Rutebeuf. La leyenda alejandrina también recoge el

asunto del Pozo de la Vida, fuente de Juvencia. Con propósitos satíricos, el Paraíso Terrenal es empleado en *The Land of Cockayne,* composición inglesa del siglo XIII, utopía de la glotonería y la pereza.

Por fabulosas que fueran las imágenes ultramundanas de visionarios y viajeros, estaban estrechamente enlazadas con la supuesta realidad del Paraíso Terrenal, admitida por la fe. Se nos habla de un lugar remoto pero claramente delineado y de ubicación precisa. Esto cambia cuando ingresamos en las formas literarias más elaboradas de la Edad Media, de índole puramente imaginativa: la alegoría y las narraciones poético-novelescas. Aquí no existe sujeción alguna a una supuesta realidad, y todos los ingredientes del Otro Mundo se hallan confundidos, diluídos y reagrupados de acuerdo con exigencias propias y con las conveniencias de los autores. El desenvolvimiento alegórico de los elementos ultramundanos puede seguirse a través de Ovidio, los *Epitalamios* de Claudiano y Sidonio y numerosísimas obras medievales. Muchas alegorías de la Edad Media se ajustan a formas de presentación tan semejantes que bien pueden ser reunidas en grupos; de tal modo, es posible diferenciar dos convenciones alegóricas principales: la del Amor Cortesano y la que se refiere a la Diosa Fortuna. "La estructura típica en la literatura del amor cortesano es el sueño o la visión, y podemos sentirnos tentados a ver en ello influencias de las visiones que ya hemos discutido. Es posible que así sea, pero no hay mayores pruebas de ello. Los principales elementos de esas obras parecen provenir de la alegoría clásica, por lo que toca al palacio o la morada, y quizá a la misma montaña". La presencia de jardines y castillos es corriente. Por su parte, en la tradición alegórica de la Diosa Fortuna lo más notable son las "diversas descripciones de su palacio", a lo que se agregan los motivos de la isla, la montaña, el jardín, las fuentes, los árboles y las flores. Al caudal de estas direcciones imaginativas contribuyeron, entre otros, los autores del *Roman de la Rose* —Guillaume de Lorris y Jean de Meun—, Jean de Condé con *La Messe des Oisiaus,* Watriquet de Couvin con *Li mireoirs as dames,* Guillaume de Machaut en distintas composiciones, Baccaccio, Chaucer, Jean Froissart, Eustache Deschamps, John Gower, John Lydgate, Baudet Herenc, Achille Caulier. Las divergentes elaboraciones alegóricas en que fueron recogidos los materiales de la descripción ultramundana en ciertos casos impiden determinar "hasta qué punto los motivos familiares aparecen simplemente como invención del autor en cuestión, y hasta qué punto se han tomado de la tradición general que estudiamos". De cualquier modo, cabe consignar en las alegorías la presencia de la montaña, del río (a veces hirviente, inmundo o atravesado por un puente), del valle oscuro y la región desértica, de los dos caminos extraídos de fuentes bíblicas (uno estrecho y recto, otro ancho y placentero), de los pájaros que cantan música sacra (como en la mitología celta); además, "la idea de un vuelo al Otro Mundo se emplea varias veces". "Si hacemos el intento de resumir brevemente el cuadro entero, podemos decir que parece dominar la influencia en las alegorías; pero, en verdad, es grande también la deuda con la literatura visionaria, con la tradición del Paraíso Terrenal (en especial, cuando se trata del jardín) y quizá con los celtas"

La literatura narrativa medieval amalgama un abundante cúmulo de materiales sobre el Otro Mundo. Los relatos de este tipo se habían difundido considerablemente, nutridos por fuentes folklóricas; sus elementos fueron recogidos por numerosos autores y cronistas: Nennio en su *Historia de los britanos,* Guillermo de Malmesbury, Walter Map, Giraldo Cambrensis, Gervais de Tilbury y Gervais del Etna, Étienne de Bourbon y tantos más; pero "ningún material es tan rico en folklore como las baladas; conocemos pocas que sean medievales en su forma actual; no obstante, muchas datan de la Edad Media y a veces conservan motivos ya familiares...; una vez más encontramos el trasmundo en la tumba o túmulo funerario; tenemos el entierro en la barca, el río como barrera, el puente, el obstáculo marino, la isla, la montaña paradisíaca o infernal, el bosque y la floresta encantada, el país bajo el mar, el jardín, la barrera neblinosa, la colina hueca, las almas-pájaros, la música ultramundana"; el obstáculo fluvial es de "roja sangre hasta la rodilla" en *Thomas Rymer;* el castillo es de oro y cristal en *The Wee Wee Man;* la permanencia en el Otro Mundo puede durar siete años. En las narraciones poético-novelescas se presentan temas constantes: el viaje al Otro Mundo en una barca sin timón ni piloto, o la aventura maravillosa que acontece al héroe durante una cacería. De distinto modo, se introduce en los relatos la doncella a quien rodea un clima mágico y que a menudo puede ser un personaje sobrenatural o un hada (Morgan Le Fay, la Dama del Lago, Melusina o la propia Reina de las Hadas); frecuentemente, esta doncella se convierte en amante ultramundana del héroe, a quien traslada al Otro Mundo por medio de encantamientos o embelesos [1]. No obstante, según el profesor Patch, resulta difícil determinar si la afinidad con la temática ultramundana que se advierte en algunos relatos medievales no es pura coincidencia, interpolación tardía o mera contaminación; tal el caso del *Romance of Guy of Warwick,* del *King Horn,* del *Romance of Sir Beues of Hamtoun,* de la narración de Olive en inglés medio o del *Pèlerinage de Charlemagne.* Tal como lo hallamos en *Li Roman d'Alexandre* de Lambert li Tors y Alexadre de Bernay, en el ciclo de Alejandro Magno se observa un nuevo desarrollo de la narración acerca del viaje al Paraíso, en el que aparece la fuente de Juvencia, un huerto siempre florido junto a un río, doncellas de gran belleza y un puente defendido por las imágenes de dos jóvenes; "todo esto parece referirse a un viaje al Otro Mundo... fragmentado en diferentes unidades" que atrajo ulteriormente detalles de la misma especie: "el bosque con las damiselas parece casi un país de las Doncellas céltico, si bien representa una narración separada y casi segura es su procedencia oriental". "En las narraciones fabulosas sobre el Rey Arturo, los materiales de trasmundo sobrepasan cualquier método de cómputo", y sólo es posible señalar algunos de los más notables. Lo mismo sucede con el ciclo del Santo Grial, relevante quizá "porque en sus diferentes versiones encarna en mayor o menor grado el idealismo de la época; y ya

1 La contraparte del hada amante acaso sea el *demon lover* o amante de trasmundo que seduce doncellas en sitios apartados de "este mundo", como en la balada de *Tam Lin.*

tenga momentos de religiosidad sentimental o no, ya sea más o menos cristiano, siempre ha ejercido, a través de sus posibilidades simbólicas, una fortísima atracción imaginativa", por lo que "dentro de la poesía novelesca medieval, su posición es comparable con la que ocupa la descripción del Otro Mundo hecha por Dante en el campo alegórico". "Los relatos poético-novelescos manifiestan, pues, un empleo considerable de los motivos ultramundanos, derivados evidentemente de todas las fuentes posibles". Aparece el tema de la isla; la tierra de Avalón a donde es trasladado el moribundo Rey Arturo; se alude a Bizancio y Damasco como ciudades fabulosas e identificadas con el Otro Mundo; hallamos el obstáculo fluvial, a veces temible como en las visiones de la literatura oriental o las antiguas historias noruegas, a veces más apacible como el río con vado o la extensa barrera acuática de los celtas. También se encuentran el puente y la colina hueca o cueva. Hay doncellas (a menudo imbuídas de poderes mágicos), castillos en los que pueden suceder acontecimientos extraordinarios, barcas en que los héroes son misteriosamente transportados. Está presente, asimismo, un valle encantado: el *val sans retour*. Muy corriente es la *terre gaste,* extensión desértica o erial que puede asumir distintas formas, ya sea un bosque salvaje (la *Gaste Forest*), ya una región devastada (como la comarca en torno del castillo de Belrepeire, en los *Contes del Graal* de Chrétien de Troyes), ya regiones pantanosas que dificultan el avance del héroe hacia la morada de trasmundo.

En consecuencia, el profesor Patch observa en la descripción medieval del Otro Mundo que "los mismos motivos aparecen una y otra vez". Casi todos estos ingredientes ya se hallaban en la literatura mitológica oriental o clásica, y fueron enriquecidos con temas diferentes o afines tomados de las tradiciones célticas y germanas. El viaje ultramundano puede hacerse a pie o a caballo, y también en compañía de un guía, ya sea el Arcángel Miguel, el Virgilio dantesco o el águila de la chauceriana *House of Fame*. Con frecuencia, el trayecto se realiza por mar y, por lo tanto, se requiere el empleo de barcas (que repetidamente tienen un carácter funerario, como en la gesta anglosajona de *Beowulf* o en la leyenda arturiana). Otras veces, el ingreso al Otro Mundo se cumple en un vuelo o ascendiendo por una escala. La penetración en el reino fabuloso entraña riesgos, como lo registran las aventuras de los caballeros Gawain y Lancelot, "así como la idea del *Val sans Retour*". Para describir la región de trasmundo es habitual la fórmula negativa: "no hay frío ni calor excesivo", "no hay invierno", etc.; para caracterizar la barrera fluvial se emplean ciertos adjetivos constantes: el río es "tumultuoso", "rugiente", "negro", "profundo". El tema de la isla —o archipiélago— prácticamente es universal; en cambio, la colina hueca parece provenir de los *síd* celtas en combinación con elementos de otras tradiciones. La montaña se halla muy difundida; lo mismo sucede con el río y con el prado florido. El puente que atraviesa el obstáculo acuático tiene raíces celtas; pero cuando se acentúa su estrechez acaso pueda derivarse de Gregorio Magno o, tal vez, de visiones referidas por Gregorio de Tours. El castillo del Otro Mundo es suntuoso y

está contruído con materiales nobles (generalmente cristal); "casi siempre tiene un foso con algunas características de la barrera fluvial", y puede hallarse junto a la *terre gaste,* ya sea una zona pantanosa o un erial; un estrecho sendero puede atravesar esta comarca intransitable para permitir el acceso al castillo o al reino de trasmundo. "En verdad —concluye el profesor Patch— es imposible hacer aquí una encuesta adecuada de todos los detalles recogidos en estas descripciones o de todos los objetos ultramundanos que se emplean", pero "creo que... un hecho se vuelve cada vez más claro": el uso considerable de materiales orientales —"transmitidos quizá por las visiones o incluso por historias celtas u otros documentos"— que impregnan todo el ámbito de la alegoría y de la literatura poética-novelesca del medievo. Profusión de motivos ultramundanos hay en Chaucer y Boccaccio; Dante prácticamente asimila cuanto elemento de trasmundo existe. A menudo, en las narraciones poético-novelescas, surge la sensación de riesgo, de peligro, de amenaza, de devastación y de hechizo maligno que el héroe debe quebrar con su atrevido ingreso en el Otro Mundo; "quizá se trate del nuevo dios solar que derrota al dios del año moribundo, deidad cuya morada gira con el altísimo firmamento; o quizá sólo pueda llegarse al remoto país vadeando el río de la muerte"; pero cabe afirmar que, a medida que los orígenes se han ido oscureciendo para sólo dejar una noción ultramundana general, "el desenlace usual del relato" trae consigo la redención definitiva de un funesto encantamiento, como sucede al producirse la final aparición del mágico Grial [1].

Esta reseña permite observar que *El Otro Mundo en la literatura medieval* es más bien un catálogo que un argumento. Resulta evidente que el autor ha trabajado con el auxilio de fichas y que su objeto inmediato era compilar transcripciones o resúmenes de los pasajes en que los escritores medievales y sus precursores trazan imaginarias pinturas ultramundanas. Al escoger este procedimiento, guiaba al profesor Patch el deseo de señalar los temas principales que constantemente se repiten en la topografía de trasmundo. Para destacarlos mejor, acaso hubiera convenido más abordar directamente estos elementos —la comarca subterránea o submarina, la isla o archipiélago, la barrera acuática y su puente, etc.—, dedicando un capítulo al desarrollo y evolución de cada uno de ellos, en lugar de encarar el estudio de las diversas influencias y géneros literarios como se hace en este libro. Sin embargo, de haber sido adoptado el criterio que proponemos, también hubiera entrañado desventajas, porque al desmembrarse la imágen del fabuloso reino en sus distintos ingredientes no hubiera sido posible ofrecer sintéticamente una visión de conjunto del Otro

1 Esto parece coincidir con las interpretaciones antropológicas de Jessie Weston, destacada investigadora de la leyenda del Grial, pero cuyas opiniones actualmente son discutidas por los especialistas; al respecto, véase JEAN MARX, *La légende arthurienne et le Graal,* París, 1952, pp. 26-27: "Una erudita inglesa, Mis Jessie Weston, aportó una nota novedosa a los estudios arturianos. Poseía un auténtico gusto artístico y un sentido intuitivo de rituales y mitos, pero estaba dotada de una imaginación desbordante e incontenible, y sus conocimientos un tanto insuficientes de filología románica, de paleografía y de prosodia medieval con frecuencia la indujeron al error".

Mundo que refleja cada uno de los testimonios examinados[1]. Estas sinopsis son, en verdad, muy útiles para contemplar el tema panorámicamente, y el hecho de reunirlas es mérito destacable de la obra que juzgamos. No obstante, esta virtud se halla algo empañada por el método empleado; el riesgo que entraña la utilización de fichas consiste en que la continuidad expositiva se resiente como si las ligaduras temáticas que unifican el texto fueran demasiado endebles; además, parecería que al trascribir las reseñas de algunas descripciones ultramundanas, el profesor Patch no depuró su contenido, conservando referencias truncas que o bien convenía completar si resultaban necesarias o debieron excluirse si no eran indispensables. Tomemos dos ejemplos del capítulo sobre visiones: los epítomes del *Pastor de Hermas* y de lo acontecido a Fursa según el relato de Beda en su *Historia eclesiastica*. En *El Otro Mundo en la literatura medieval* se afirma que las visiones aspiraban a dejar la impresión de ser experiencias auténticas; el *Pastor de Hermas* no se ajusta totalmente a este principio, pues parecía no pretender que sus cuadros sean aceptados como reales sino que sean juzgados simbólicos, de modo que los lectores se esfuercen por comprender su significado; el profesor Patch alude a esta circunstancia "didáctica", pero intencional o inadvertidamente le resta alcance; en consecuencia, sólo de paso nos advierte que las doce montañas de variada estructura y vegetación descriptas en esta obra "también se explican", y en general las menciona como si fueran elementos topográficos reales y no símbolos, quedando sin aclarar que alegóricamente representan las "doce tribus" de la humanidad y los distintos géneros de cristianos según sus grados de excelencia o imperfección[2]. En el resumen de la visión de Fursa se recoge un suceso que tal vez pudo omitirse, pero una vez registrado requiere explicación; durante una enfermedad, el alma de Fursa, abate irlandés de reconocida santidad, viajó al cielo, pasando en su trayecto por el valle infernal, donde un diablo "arrebató un pecador y se lo arrojó", provocándole una quemadura; el ángel que lo guía le dice a Fursa: "Lo que atizaste arde en ti"; pero *El Otro Mundo en la literatura medieval* no agrega la aclaración, ulteriormente ofrecida por Beda, de que en el pasado Fursa había aceptado dádivas de un individuo que se hallaba en pecado mortal, por lo que en cierto modo se había hecho cómplice de sus culpas, y que ahora, en la quemadura que le había sido inferida, expiaba su participación en los tormentos de ese hombre[3].

Ahora bien, aunque el propósito primordial del profesor Patch fué señalar minuciosamente los múltiples aspectos de la temática ultramundana medieval, en su libro también asoma un argumento que parece apuntar hacia la tesis

1 Tal vez por carencia de espacio para realizar un examen satisfactorio, el profesor Patch se limita a mencionar la Comedia de Dante, pero no la estudia; en cambio, señala las investigaciones que ya existen sobre la materia, como *La escatología musulmana en la Divina Comedia* de Asín Palacios, incluyéndolas en su bibliografía general; no menciona, *Les sources orientales de la Divine Comédie* de E. Blochet.

2 *Pastor de Hermas*, semejanza IX, xvii, 1 y xix-xxix. (Edición española en *Los Padres Apostólicos*, versión de Sigfrido Huber, Buenos Aires, 1949, pp. 361-496).

3 *Baedae Opera Historica* (Ed. Loeb), vol. I, pp. 423-425.

de que esa convención de trasmundo procedía, en última instancia, de fuentes orientales. La teoría no está exenta de atractivos, y coincide con las opiniones formuladas por algunos antropólogos a propósito de determinados mitos y tradiciones. Habitualmente, se advierte una tendencia, acaso natural, a simplificar los procesos culturales afines atribuyéndoles un origen común; que haya sucedido así no es improbable, pero insistir enfáticamente en ello resulta peligroso, como lo demuestra el caso de aquellos lingüistas que de la teoría del indoeuropeo pasaron a las vías de hecho, componiendo fábulas en una imaginaria lengua precedida por el asterisco de la hipótesis. *El Otro Mundo en la literatura medieval* demuestra, con el peso irrefutable de un enorme volumen de testimonios, que durante la Edad Media la imaginación instauró un concepto ultramundano unitario integrado por ingredientes constantes; pero es asunto bastante discutible sostener que las vertientes que alimentaron esta concepción tienen una raíz común, cuestión que, por otra parte, no podía dilucidar el presente estudio; el profesor Patch es un habilísimo explorador de temas literarios, pero no un folklorista, como se advierte en sus capítulos sobre celtas y germanos, donde se limita a compendiar interpretaciones y exposiciones ya elaboradas de mitos y leyendas, sin intentar indagaciones nuevas ni establecer más que superficiales paralelismos entre relatos de distinta procedencia; por ejemplo, se ha omitido el examen del folklore eslavo, lo cual es comprensible si se piensa en el difícil acceso a la información, aparte de que tal vez podría sostenerse con razones parcialmente valederas que las leyendas eslavas de trasmundo no ejercieron influencia manifiesta o sospechable sobre la literatura de Europa occidental durante el medioevo. Precisamente por ello el cotejo hubiera resultado provechoso y atractivo, como puede comprobarse con sólo mencionar un ejemplo: el profesor Patch destaca el vigor con que surge en la imaginación celta el asunto del "País bajo las Olas"; este relieve no es, empero, don exclusivo de determinada cultura, pues hallamos el mismo elemento en la fábula rusa de Sadko, mercader que durante borrascosa navegación fué arrojado al mar por sus compañeros y halló un palacio submarino donde residía el Rey de las Aguas [1].

Afortunadamente, el profesor Patch indica con cautela los probables orígenes y vías de propagación de la imaginería ultramundana, limitándose a ofrecer sus puntos de vista como meras sugerencias acotadas al margen de la tarea principal de acumular y clasificar una vastísima información, sin resultar obsesivo ni caer en exageraciones. En resumen, cabe afirmar que éste no es un estudio que se destaque por sus conclusiones novedosas o por las cualidades imaginativas de su paciente y ordenado compilador; pero tal juicio de ningún modo invalida méritos sino que los delimita, pues el valor más notorio e incuestionable de *El Otro Mundo en la literatura medieval* consiste en haber desbrozado y parcelado el campo, indicando sus temas característicos, con lo que se ha hecho inprescindible para cuantos deseen investigar cualquier aspec-

1 *Antología de cuentos de la literatura universal*, selección y notas de Gonzalo Menéndez Pidal y Elisa Bernis. Barcelona, 2ª edición, 1954; p. 981.

to literario o artístico de la descripción ultramundana, ya que ha fijado sólidas bases para los ulteriores trabajos sobre la especialidad. La investigación se ha circunscripto al medioevo y sólo a título de mera información se mencionan testimonios posteriores demostrativos de que las fantasías acerca del Otro Mundo y sus maravillas no han cesado de fascinar a la imaginación ni de retoñar en las letras; lo prueban Cristóbal Colón, que al descubrir el Nuevo Mundo pensó que estaba cerca del Edén, y Ponce de León, que buscaba la Fuente de Juvencia, o las incursiones literarias por el trasmundo que —según la casual enumeración del profesor Patch— ofrecieron Edmund Spenser en el "Bowre of Blisse" de su *Faerie Queene,* Milton, Rabelais, Addison en la visión de Mirza, James Hilton en *Horizontes Perdidos,* T. S. Eliot en algunos de sus principales poemas. Browning en "Childe Roland to the Dark Tower Came", Barrie en la isla de *Mary Rose,* Sutton Vane en el viaje sin regreso de *Outward Bound.* Podrían añadirse muchos otros ejemplos, algunos de los cuales sin manifestar influencias ni conexiones tangibles coinciden sorprendentemente con la estructura ultramundana que ha observado el profesor Patch en documentos medievales. Así hallamos en *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll el descenso al mundo subterráneo de la madriguera (capítulo I), seguido de inmediato por una variedad impensada de barrera fluvial, el estanque de lágrimas vertidas por Alicia en un momento de gigantez (capítulo II). En Kafka advertimos el castillo inaccesible y la flexibilidad del transcurso temporal. En *The Tempest* de Shakespeare una tormentosa travesía marítima es seguida por el arribo a una isla mágica. El viaje real a una especie de trasmundo está en la historia de Cascanueces y el Rey de los Ratones de Hoffmann. En H. G. Wells hay ejemplos diversos: el viaje por mar y la isla —en este caso, de condición infernal— en *The Island of Dr Moreau* (que halla eco en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares); el Paraíso Terrenal en "The Door in the Wall"; el valle poblado de acechanzas en "The Valley of Spiders"; una forma especial de Otro Mundo —espacio empetrado en medio de la realidad, pero que luego se desvanece sin dejar rastros— aparece en "The Magic Shop". Este último asunto también lo recoge *"Le Bureau d'Exchange de Maux"* de Lord Dunsany, autor, asimismo, de un cuento sobre cierta localidad de cualidades ultramundanas, identificada con una supuesta Carcasona. En narraciones breves de E. M. Forster cabe destacar el carro semejante al utilizado por el profeta Elías en su viaje celeste, en "The Celestial Omnibus", y un vergel fabuloso con variados ingredientes de trasmundo, en "The Other Side of the Hedge". Finalmente, tal como lo señala en forma incidental el profesor Patch, en la poesía de T. S. Eliot se advierte el empleo intencional de ingredientes ultramundanos; *The Waste Land* alude a la *terre gaste,* y las ciudades irreales del presente, Londres y Viena, acaso coincidan con Bizancio y Damasco, ciudades a las que se atribuía un clima de trasmundo durante la Edad Media; en *Ash-Wednesday* encontramos el ascenso purgatorial por una escala, un erial donde resplandecen desnudas osamentas, una zona neblinosa "en el aire fétido", y un vergel en que se pasea la Virgen,

visto a través de una ventana en forma de higo, paisaje que, a la luz de la geografía ultramundana, coincide con el prado deleitoso, "verde e bien sençido" y "de flores bien poblado" en que el maestro Gonzalo de Berceo se encontró de pronto, "iendo en romería", según refiere la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora.* Probablemente inspirado por el Puente Peligroso [1] o por algún otro puente de la leyenda del Grial, en *The Waste Land* Eliot recoge este elemento de la topografía ultramundana y presenta el Puente de Londres que al comienzo del poema es deambulado por multitudes tan numerosas como "nunca creí que la muerte deshiciera", y que más tarde se derrumba tal como lo refiere una conocida *nursery rhyme;* la descripción de esta multitud se asemeja al pasaje de la *Visión de Adamnán,* de origen celta, que cita el profesor Patch: "Sobre una cañada donde se castiga a los pecadores hay un vasto puente que se tiende de un borde a otro; sus extremos son bajos y su mitad elevada; tres muchedumbres se preparan a pasar por él, pero no todos logran atravesarlo".

Acogida al correr de la pluma, esta enumeración parece señalar que en todos los géneros literarios —de la poesía más cerebral al cuento de hadas o la reciente *science-fiction*— la temática ultramundana siempre ha apelado a ciertas cualidades primarias de la imaginación debido no sólo a la difusión conferida por el reiterado uso artístico sino también a una gravitación psicológica misteriosa y permanente. Así se explica el constante retorno de las arquetípicas figuras del bosque [2], de la isla lejana que esconde ignotos tesoros.

1 El Puente Peligroso que atraviesa Perceval es "una estructura completada a medias" que sólo podrá ser cruzado por el caballero elegido; cf. JESSIE L. WESTON, *The Legend of Sir Perceval,* vol. II, p. 241.

2 La fascinación del bosque con su condición mágica que le confiere carácter ultramundano ha sido evocado por Virginia Woolf en esta reflexión infantil de Bernard, al comienzo de *The Waves*: "Ahora nos hemos deslizado por las copas de los árboles al suelo. El aire ya no agita sobre nosotros sus largas y tristes olas purpúreas. Tocamos tierra; pisamos el suelo. Ese es el tupido seto del jardín de las señoras. Allí pasean por las tardes, con tijeras, cortando rosas. Ahora nos hallamos en el bosque cercado, con su muralla en torno. Esto es Elvedon. He visto indicadores en las encrucijadas con manos señalando «A Elvedon». *Nadie ha estado aquí.* Los helechos despiden un olor fuerte y debajo de ellos crecen rojos hongos. Despertamos ahora a dormidas cornejas *que jamás vieron una forma humana;* ahora pisamos podridas piñas enrojecidas por el tiempo y resbalosas. Una muralla cerca el bosque; *nadie viene aquí.* ¡Escucha! Ese ruido sordo es un sapo gigantesco entre los matorrales; aquel crujido pertenece al fruto antiquísimo de un abeto que ha caído para pudrirse entre los helechos". Las frases que hemos subrayado tratan de crear un clima impregnado por la sugestión de que el bosque, para los ojos infantiles, es un lugar fabuloso y recóndito, lleno de sorprendentes maravillas y de acechanzas, pero, no obstante, acogedor y seguro. También C. Day Lewis en su poema "Passage from Childhood" habla de la infancia como el recuerdo de "una copa hallada en cierto sitio de una verde y tupida foresta" (*a cup somewhere in a green, deep wood*). Tal vez la reiterada asociación de la imaginería trasmundana con las experiencias infantiles no sea accidental; acaso la atracción psicológica ejercida por la temática ultramundana esté ligada con ciertos resabios de la imaginación infantil que interpreta —y hasta "construye"— un mundo de fantasías en medio de la realidad cotidiana. De aquí que sea corriente el ingreso al Otro Mundo en los cuentos de hadas y en la literatura afín; esto ha sido ampliamente examinado por Edwin Sidney Hartland en los capítulos

de la aventurada travesía, de la cueva o morada subterránea, del fascinador palacio en el mágico rincón de Xanadú.

Si bien no adolece de deficientes interpretativas, la versión castellana de *El Otro Mundo en la literatura medieval,* encomendada a Jorge Hernández Campos, tampoco es inobjetable pues carece de esa fluidez y transparencia que permite al lector de una traducción recorrer las páginas sin advertir excesivamente el proceso de trasplante que ha sufrido el texto. Falta mucho más grave es la descuidada corrección de pruebas que no ha remediado serias erratas, como sucede, por ejemplo, en la página 68 donde leemos que en las regiones del Otro Mundo germánico se incluye el reino de los gigantes "cuya vía de acceso se *haya* por sobre lluviosas montañas", o en la página 331 donde se nos advierte acerca de la evolución sufrida por la temática de trasmundo a medida que sus orígenes "han *sido* oscureciéndose". La nutrida bibliografía que añade el profesor Patch a su trabajo es sumamente útil. En el apéndice sobre "la visión de trasmundo en las literaturas hispánicas", con su habitual eficiencia, María Rosa Lida completa el trabajo del profesor Patch, examinando en forma exhaustiva el caudal ultramundano que en sus diversos géneros contienen las letras hispánicas hasta la actualidad, tanto en latín como en habla vernácula, incluída la figura hispanoamericana de Jorge Luis Borges, autor familiarizado con las tradiciones de trasmundo, a las que ha conferido renovado vigor en poemas, ficciones, y también en ensayos inquisitoriales donde a menudo la realidad adquiere una extraña y seductora cualidad imaginaria.

*JAIME REST*

## ALBERTO MORAVIA O LA BUSCA DE UN NUEVO CONCEPTO DEL HOMBRE

Con Alberto Moravia el lector penetra en lo que Pascal ha llamado "la miseria del hombre sin Dios". Sin embargo, de esta afirmación no debe inferirse que su propósito sea mostrar nuestro mundo contemporáneo, a partir de una negación de tipo nietzscheano, ni tampoco afirmar una concepción materialista de la realidad. Lo curioso del ateísmo de Moravia es su carácter puramente experimental. Lo mismo puede decirse de su visión realista, que está hecha a base de simplificaciones perentorias, de planteamientos *ad-usum* de una psicología práctica, que lo llevan a enfoques o análisis de situaciones y personajes, pero sin revelar de su parte una definitiva concepción del mundo o de la vida. El crítico que intente definir el objetivo central de este novelista, deberá prestar

---

VII a IX de su libro sobre *The Science of Fairy Tales* (cito por la edición de 1891). Si bien el profesor Patch menciona esta obra en su bibliografía general, sin embargo no recuerdo que en sitio alguno señale —como pudo haber convenido— que Hartland ya había estudiado la imaginaria topografía trasmundana del Reino de las Hadas, nutrida con tantos ingredientes folklóricos o medievales.

atención a ciertas ideas o elementos de juicio, sobre los que Moravia se apoya para llevar a cabo su análisis de la vida contemporánea. Uno de ellos, el más importante quizás, es la situación opresiva que vive el hombre de nuestros días obligado por acontecimientos externos a decidir su destino, ya sea por el comunismo o el cristianismo. Moravia no desdeña la vulgaridad de esta simplificación. Lo que a él le interesa no es participar en una lucha ideológica, sino destacar el fondo de tensión que crean estas posturas. A igual de lo que fué el fascismo en su predominio temporario, todas las ideologías o doctrinas, esgrimidas como mitos, sólo aspiran a apropiarse de la conciencia del hombre. De allí el carácter coactivo y excluyente que tienen todas ellas y el saldo de crisis que deparan. Cuando se le acusó de haber violentado una noción sana del hombre, con su novela *Gli indifferenti,* Moravia expresó que la crisis del personaje correspondía "a una igual crisis del concepto del hombre". Y agrega: "No queda otra cosa que decir, sino que más que el personaje, interesa, sobre todo, la experiencia metafísica o moral del tiempo en que ha nacido el personaje. Esto es probablemente lo que se rehace por entero. Por ello la novela no ha muertó, sino que espera un nuevo concepto del hombre para renacer dignamente". Así el fondo de crisis, enmascarado en la indiferencia o el conformismo, que definió la conducta de los individuos en las dos décadas del fascismo, no se ha resuelto al sobrevenir el período de posguerra. El hombre sigue igualmente trabado en sus decisiones, por otras que se le imponen. Moravia ha continuado, por tanto, insistiendo en el fenómeno de la indiferencia y el conformismo que, a su juicio, definen la psicología del hombre actual.

Los personajes de Moravia pertenecen, en su mayoría, a una clase media más o menos estabilizada de burócratas y comerciantes, que viven apegados a sus razones egoístas. Esta es una clase ahistórica, ajena a todo interés por el destino universal del hombre, estancada en los ideales humanos justamente por una falta de participación en el devenir de la sociedad. Allí pululan los seres desalentados que carecen de libertad para vivir; seres que están supeditados los unos a los otros y que aparentan una determinada normalidad, para ocultar sus tendencias, reprimidas pero siempre al acecho.

Moravia construye sus novelas a partir de un complejo de situaciones humillantes. Parte de una comprobación radical: la sociedad en que vive el hombre ya le es adversa. Se halla despojada de aquellos principios integradores del cristianismo y, al mismo tiempo, gobernada por un orden estatal que cada vez tiende más a negar la independencia moral del individuo. Así es como los seres se ven reducidos a sus planos vitales más inferiores, aunque cuenten para sus satisfacciones con posibilidades o ventajas materiales. Siempre se trata de un proceso general de degradación o de asentimiento crispado, en el que la hipocresía juega su papel más preponderante. Todos sus personajes se esfuerzan por ocultar esa grieta que se ha abierto en la base de su sedimento moral.

Nadie que haya leído a Moravia podrá negar que el hombre contemporáneo, para este novelista, es un ser mutilado y, por lo tanto, carente de dignidad y aun de tragedia. Esto se explica históricamente por el fracaso del idealismo y el

advenimiento de un materialismo cerrado; se ha producido, como consecuencia, una total indiferencia ante el sentido moral del individuo. A falta de valores trascendentales, la vida ha acabado por reducirse a las formas más brutales del egoísmo y la ostentación. El vicio y la lujuria han llegado a ser, en esta sociedad mistificada, las únicas vías de escape, los caminos subterráneos de liberación de esas energías o impulsos inconscientes que no encuentran su equilibrio en el contrapeso de valores espirituales. En fin, sobre este reconocimiento desalentador, Moravia integra su visión novelística, poniendo su énfasis en un hecho palpable: la pérdida de una orientación ética en el mundo moderno.

Si se confronta su representación del hombre con el ideal antropológico de Pascal, se percibe hasta qué punto al ateísmo propuesto por Moravia es una opción por defecto, que mutila al hombre en la disensión de su grandeza. La obra de Moravia, en este sentido, no es más que un intento de experimentación que quiere poner de manifiesto cuáles son las perspectivas que restan a una sociedad que priva al hombre de su realización espiritual. Moravia se hace cargo de ese orden de mundanidad que en el lenguaje pascalino se llama "la miseria humana". Allí realiza su análisis descarnado y exhaustivo; allí desentraña el mecanismo de las voliciones de esas almas pequeñas y torcidas, reducidas a un modo de ser limitado y vulgar por el desideratum de una época de fracaso. Con razón se lo ha llamado "un Dostoievsky de petimetres".

La mente de sus personajes está habituada a toda clase de relajamientos. En ninguno de ellos se produce un atisbo de crítica social. Parecen haber llegado a un mundo demasiado hecho, que no les ofrece otra perspectiva que la aceptación lisa y llana de todas sus instituciones, sus regímenes de gobierno, sus estamentos sociales. Esta resignación que los conduce al conformismo, los hace entrar en el juego de una sociedad que no desearía ser alterada y que, por lo mismo, sólo aspira a destruir, dentro de sí, el sentido de la historia. Tal es la experiencia más costosa que se agudiza en los sistemas totalitarios. Quien quiera entender perfectamente la actitud crítica de Moravia, no deberá olvidar nunca que su obra literaria comenzó en la época del predominio fascista en Italia. De allí el fondo de inmovilidad histórica que se palpa en los ambientes que describe. Y es que las sociedades gobernadas por estados totalitarios se parecen mucho a las sociedades primitivas. Rehuyen, por horror a merecer una imagen perecedera de ellas mismas, todo juicio o reflexión que recuerde al hombre el engaño o inconsistencia de sus convicciones, la fragilidad de la existencia, el peligro de sus fracasos temporales. El estado totalitario se afirma en un ideal de intemporalidad. Crea una ficción. Es ateo porque el fundamento que le aporta el cristianismo es el de la historicidad, el reconocimiento de que el hombre debe ser salvado, cualquiera sea su posición en la tierra, por cuanto su condición de caída tiende más a deshumanizarlo o bestializarlo, que a exaltarlo dentro de los dones de la libertad y la trascendencia, que él debe conquistar con esfuerzo y vigilancia permanentes. He aquí el medio donde Moravia ha encontrado a su hombre contemporáneo, al hombre sin historia, al hombre medio que ignora las categorías espirituales y morales y que acepta de hecho las jerarquías sociales ya instituídas.

Por ello es que no ha habido cambio en el tratamiento de sus personajes, desde su primera novela *Los indiferentes* hasta su última *El desprecio*. Sólo ha habido una obstinada actitud de enfrentamiento que ha servido de pábulo para que los críticos lo acusaran de repetición, de reiteración asfixiante en los mismos temas del asco y la vergüenza humana. La psicología de Moravia parece especializarse en estudiar los estados de degradación general, y aunque su intento no se relacione, por lo menos en el campo novelístico, con un espíritu de enjuiciamiento, la crudeza y la indiferencia con que describe el mundo actual, entraña por sí sola una grave acusación.

No es fácil advertir cuál es su actitud personal frente a los seres de sus novelas, pero es posible intuirla. Él nos muestra hasta el fondo el engranaje de los vicios y los errores. Su objetivo moral podría discernirse en la forma como aprovecha y muestra el personaje que elige. Antes que nada es necesario decir que el realismo de Moravia es analítico y que tiene más bien el carácter de una investigación que de una creación. Como novelista, se atiene exclusivamente a los hechos, tal como éstos acontecen en el tiempo, sin discontinuidad, entrelazados entre sí por una inextricable causalidad. El peso de esta masa informe es lo que gravita de modo asfixiante en todas sus novelas. La originalidad, pues, de su técnica descriptiva, radica justamente en este sometimiento a un uso del tiempo que es ajeno a la novela, por cuanto rehuye toda síntesis del proceso vital. La falta de una síntesis es lo que le impide al lector participar del final enjuiciamiento del autor. Lo que sucede, en verdad, es que este enjuiciamiento se ha producido antes de acometer la novela, en la elección misma del personaje. En uno de sus primeros libros, *I sogni del pigro,* hay una parte que está consagrada a una serie de estampas psicológicas, cuyos títulos describen la naturaleza o la tendencia de cada personaje, *El vanidoso, El glotón, El curioso,* etcétera. Esta elección tiene ya un sentido moral. Se trata de mostrar cuál es el comportamiento de un determinado tipo humano, no para juzgar ese comportamiento, sino para poner en evidencia uno de los principios fundamentales de la actitud crítica de Moravia: que cada hombre es ya, en sí mismo, algo acabado, un ser ya definido desde el comienzo, cuyas circunstancias no son sino las consecuencias de su carácter, de su temperamento o de cierta debilidad o predisposición natural, ínsitos ya en su conducta inicial. Con este procedimiento, basado en una crítica previa, Moravia ha venido componiendo, a lo largo de su labor novelística, una galería de tipos humanos, en la que encontramos los seres más sofisticados, indiferentes, egoístas, ambiciosos, adolescentes perturbados por el mundo de sus mayores, que acaban matando dentro de sí la inocencia, o prostitutas que resguardan una integridad inviolable o individuos torcidos que sólo aspiran a la normalidad. El realismo de Moravia es más extensivo que intensivo, experimental y analítico, puesto que se funda sobre simplificaciones predeterminadas, de tipo pragmático, que aspira a fijar, no ya una proyección de la tragedia humana, sino una tipología de la época. Tal es el individuo, tal es su suerte en el mundo.

La explicación de por qué los hechos de sus novelas aparecen como conse-

cuencia del carácter o del temperamento, radica en que Moravia no desea inventar nada ni contar algo cuyo interés dependa exclusivamente de la anécdota o la aventura humana; lo que a él le interesa es la naturaleza especial del sujeto que describe. De este modo, su propósito manifiesto —con la sola excepción de *La mascarada,* novela urdida sobre una secuencia de malentendidos y desencuentros que le confieren el valor de una farsa política— es describir estados de desaliento, de amargura, de humillación, que viven algunos seres en una sociedad ya alejada de toda verdad superior y sumida en un triste juego de falsedades y mentiras. Moravia, por eso, no describe la vida como una realización integral del individuo, sino que la analiza en ese punto en que ella obra por inercia, unipersonalmente y sin dirección aparente.

Este ciego estanco en que la vida pierde su poder renovador y viene a conformar socialmente la existencia de una clase burguesa trabada en sus mitos de comodidad, preservación, conveniencias, es el centro, por excelencia, de la obra de Moravia. Su ductilidad para descender al fondo de los convencionalismos y tratarlos como si fueran estructuras psicológicas, revela que hay en él una obsesión de la verdad, ya que su empeño mayor es desatar el nudo de la hipocresía, desenmascarar las falsas apariencias del decoro y la respetabilidad. Los personajes de Moravia no se enfrentan a lo que podríamos llamar un destino, sino a una realidad inmutable y cerrada.

Al elegir sus personajes, no se dispone a descubrir una psicología que se va conformando en función de los accidentes de la vida, que se va haciendo a lo largo de la vida; sólo trata de dar realidad a un enjuiciamiento moral, previo a la novela, que se discrimina en la elección del personaje. Por ello Moravia, pese a su intención aleccionadora, no alcanza —quizás por exceso de vigilancia— el vigor trágico de otros novelistas. Sus novelas nunca se apartan de ese centro fijo que es su personaje y es por ello que carecen de desarrollo en lo que se refiere a una ley de progreso moral en el orden de la conciencia. Nunca los personajes de Moravia logran comprender sus propios dramas.

Y es que justamente, por esta fijación de su visión analítica, muy poco de libertad, de desprendimiento o entrega hay en su obra, y sí mucho de lógica. Esto no quiere decir que el personaje no sea concebido como dueño de su propia vida, capaz de actos de sublimación, como sucede con la prostituta de su novela *La romana,* sino que, para Moravia, lo que no tiene desarrollo es la vida misma. De allí el choque de sus personajes contra una realidad inconmovible, y también contra ellos mismos, en ese caos insustancial y tedioso de sus ambiciones y apetencias. No habiendo una realidad valiosa, el estudio del carácter es, pues, lo más importante de su obra.

Moravia presenta tipos definidos, de conductas limitadas y a veces, anormales, con el objeto de generar en el lector una actitud moral. Valiéndose de una lógica implacable en el desarrollo de sus novelas, no exige del lector el complemento de su imaginación. Muestra los hechos desnudos, con una crudeza tan violenta que cualquiera se siente como hipnotizado frente a ellos. En este sentido, hace del lector un testigo directo. Y es que el secreto de su poder de

sugestión está en haber sometido el tiempo en que se desarrollan las acciones al plano vital de los personajes. Se trata ya de un presente ciego, sin ligazón espiritual con el pasado, sin intencionalidad futura, sin síntesis creadora, que sólo se mueve entre el fragor de los instintos y los deseos. De esta manera va restituyendo una imagen del desconcierto general, un mundo de fracaso e impotencia, poblado de seres mediocres que están incapacitados para gobernar sus vidas y darles una salida, ya sea en una dimensión trágica o en un plano de redención espiritual.

Para mantener este clima de expectación tan objetiva, Moravia ha tenido que forjar un estilo adecuado que rehuye toda emoción, toda simpatía de su parte. Tiene, eso sí, la belleza sugestiva del terror. Atrae por su ductibilidad, por esa permeabilidad con que se identifica con los hechos, sin retardarse en ninguna clase de inferencia reflexiva. Así el lector, por mediocre que sea, percibe integralmente lo que está sucediendo, vive, en una palabra, tanto el goce frenético de los personajes como la aridez de la decepción. En esto radica principalmente el éxito de sus novelas que, quiérase o no, son para el lector como válvulas de escape a sus sentimientos más reprimidos. Aquí está uno de los propósitos más íntimos de Moravia, el de juzgar también al lector, pues siendo sus novelas diáfanos espejos de la condición humana, nadie habrá que se libre de la sensación de que cualquiera que sea la complacencia que se experimente en la degradación humana, lo será por cuenta propia, en la medida de su debilidad y culpabilidad.

Es posible que la obsesión de Moravia de pintar la "miseria humana" se haya convertido a la larga en una suerte de limitación. El original planteo de "la crisis del concepto del hombre" que dió origen a su obra, no parece haberse resuelto todavía. No ha podido componer hasta el presente un sentido de la vida, y difícilmente lo logre, ya que se trata de un escritor muy adocenado en su propia técnica. Por carencia de un sentimiento elevado, por falta de una intuición integral de la existencia humana, Moravia quedará como el escritor brillante de un período de transición, en las puertas de un nuevo descubrimiento del hombre que él buscó y del que sólo conoció el sufrimiento y el asco de la víspera.

*EMILIO SOSA LÓPEZ*

## GÁLVEZ Y EL ESTILO BARROCO

En una revista singularmente argentina [1] Manuel Gálvez considera los rasgos y atributos del estilo barroco. Circunscripto a la literatura, establece el área natal de ese propagado estilo y sostiene que su origen se identifica con "el carácter arrogante, sentencioso y orgulloso" del pueblo español. (Nos permitimos reducirlo: el individualismo hispano ha generado prosa y poesía barrocas.) Luego de examinar sus modos más conocidos entre nosotros, la-

1 "Atlántida", febrero de 1957.

menta la creciente gravitación que ejerce, después de Lugones, sobre las letras argentinas. Asimismo, invoca algunos antecedentes —la oscura prosa de Rivadavia, por ejemplo— y finalmente encomia las ventajas del estilo llano y comunicable.

No desatiende Gálvez las sinuosas formas literarias que predominan en España; en Ortega y Gasset advierte un acicate o estimulante del barroquismo en auge. Respecto de nuestro medio, con loable concisión, afirma que los escritores argentinos del siglo XIX optaron por la claridad y la sencillez. Los prosistas locales de entonces —nos complace confirmarlo en este lugar— recurrieron a una límpida prosa de ascendencia francesa para describir las costumbres de los ranqueles o de los pampas. También se muestra sagaz allí donde afirma que los juegos verbales de Lugones influyeron sobre los escritores de la generación siguiente. En el *ultraísmo,* según sus mejores críticos, se nota el magisterio del ilustre poeta. Con novedad un tanto retrospectiva, Gálvez exhuma esa relación causal.

Puesto que una venturosa coincidencia nos vincula, en su autoridad encontramos corroboración y apoyo; en efecto, hace algunos meses, ante un público decreciente pero civilizado, dijimos que el amor a los arquetipos estrictos, el sometimiento de la conducta social a modelos invariables y cierta *correcta* subordinación al mundo de las formas y las estructuras ideales, componen la faz más visible del carácter argentino [1]. En esa lectura pública subrayamos, asimismo, el automático respeto que nos inspiran los modos expresivos refinados y laberínticos, sólo regidos por un propósito *externo,* por una voluntad de efecto. Recordamos al hombre simbólico que articula *educacionista* y no *maestra,* o bien *mi esposa* y no *mi mujer.* Se diría que, ajenos a la experiencia directa y dóciles a una especie de ambiciosa tensión hacia arriba, el arabesco es nuestro destino.

Como puede apreciarse, sobre una base de honrosos y firmes acuerdos glosamos el trabajo de Gálvez; ahora nos proponemos reproducir aquellos juicios suyos que rehuyen nuestro muy secundario consentimiento. El empeño que pone en fijar límites gratuitos y veleidosas fronteras, nos obliga a la contradicción. Desde un ámbito exclusivamente español —grato a don Américo Castro, pero en el que hubiera respirado con dificultad Juan María Gutiérrez, el disidente— considera Gálvez el estilo barroco. Ajeno a otras derivaciones, lo escinde en conceptismo y en culteranismo, que en verdad son especies de un mismo género, pero que en modo alguno agotan su diversidad planetaria. Su concepción hispano-imperial del barroco, no del conceptismo y demás reflejos españoles, si bien le permite mencionar con encomio las sutilezas verbales de Unamuno, de Lugones y de Neruda, somete el hecho estético a restricciones espaciales o geográficas de imposible justificación. Dispuesto a ensalzar las virtudes del estilo sobrio y despojado de ornamentos —nada de objetable hay en ello— olvida que el barroquismo satisface una perdurable apetencia y corresponde a una de las "constantes" internas del hombre.

1 "Rasgos del carácter argentino"; conferencia pronunciada en la SADE, en julio de 1956.

Los poetas mejor avenidos con los gustos de nuestro tiempo, no desarrollan: acumulan. Nadie pretende alabar esas formas laberínticas que mienten un abstruso plan y nos avecinamos a creer que "el mejor estilo es el que menos lo parezca", pero negamos que los irregulares empeños expresivos sólo pueden justificarse en función de la moda, del instantáneo capricho. Consecuente con sus asertos de treinta años atrás, cuando aconsejaba el estilo o *punzón* directo, Gálvez concluye que el barroquismo es perjudicial. En este momento de su argumentación lo celebramos con voz más apagada. Cabe admitir que una apreciable porción de nuestra poesía concede oportunidad a su queja y respaldo a su veto; sin embargo, las aventuras verbales ceñidas a una ley constructiva y vertebradas por un sentido general, cuando tienden antes a la penumbra que a la tiniebla, nada tienen de dañosas.

Ortodoxo y receptivo, Gálvez exhuma el hereditario deslinde entre conceptismo y culteranismo. "El primero es lo barroco en las ideas, en los conceptos; el segundo es lo barroco en la forma externa, tanto en las frases como en el léxico". En un trabajo reciente [1], Augusto Cortina atenúa esa distinción allí donde observa que jugar con las palabras es jugar con las ideas. Dicho escritor, experto en cosas de estilística, cita a Ludwig Pfandl, cuyas indagaciones le permitieron afirmar que los filólogos españoles del Renacimiento, con voluntad purificatoria, se empeñaron en remontar el curso evolutivo del latín para mejor combatir los vulgarismos que prosperaban en su lengua materna. De tal modo, las imperfecciones atribuídas a la grey culterana habrían dimanado de un límpido afán de perfección. En sus formas extremas, el remozamiento y el anacronismo suscitan los mismos efectos.

Con sorpresa advertimos que Gálvez sólo admite la existencia del barroco español. Bajo el genérico rubro, se abstiene de mencionar el *preciosismo*, el *marinismo*, el *enfuismo*, etc. El estilo barroco desciende por muchos aspectos del Renacimiento italiano; los franceses, desde aquellos ingeniosos salones en que se congregaban Voiture, Tristan L'Hermite y Mme de Scudéry, propagaron la "exquisita infección".

Vaclav Cerny, profesor en Praga, en un excelente ensayo trasladado al francés [2], sostiene que el Renacimiento trajo consigo una crisis de la certidumbre moral, vale decir, una disolución general de valores. Al declinar la tensión inventiva, en la entraña de esa crisis por muchos motivos comparable a la de nuestro tiempo, se gestó el estilo barroco. El citado tratadista lo deriva del Renacimiento y lo enfrenta con él: su mejor símbolo sería el hijo rebelde que niega las jerarquías y potestades veneradas por su padre.

Como es sabido, en España se manifestaron, a un tiempo, el esplendor barroco y el desmayo imperial; el período estrictamente clásico ya había quedado atrás. Inversamente, el *preciosismo* antecedió en Francia al normativo Racine y al poderoso Luis XIV. Mirado en función del medio histórico, según el método de quienes confrontan hechos simultáneos, el arte barroco parece reflejar el fasto

1 "En torno a conceptismo y cultismo", *Revista de Educación*, La Plata, agosto de 1956.

2 *Critique*, junio y julio de 1956.

y el artificio en que abundan los tiempos de absolutismo político. Nuestra edad no comportaría una excepción. Para Cerny, el barroco es la última gran síntesis cultural en que se expande con vigor, aunque no libremente, la inspiración universalista cristiana. Pero a diferencia del gótico, esa proyección creadora encuentra al hombre dividido, vuelto hacia las potencias de la razón y en pugna con aquellas fuerzas históricas que preparan el advenimiento de los tiempos modernos.

El citado profesor checo procede de Wolfflin y no desdeña a Spengler. De sus planteos puede inferirse —con escaso margen de aventura— que el arte barroco es fruto de represiones benéficas, dadivosas. A nuestro juicio, supone una sutil labor sublimatoria a cuyo término accedemos a una realidad tenue y filtrada. Cuando la literatura es su vehículo, la palabra aparece como distante y vacía de la cosa a la cual designa.

La arrogancia española a que se atiene Gálvez sufre alguna vacilación a la vecindad de estos libros, cuyo tema común es el barroco: "Lettres de France", por Pierre Kohler (1943); "Le XVIIe siècle", por Gonzague de Reynold (1944); "La Préciosité et les Précieux", por René Bray (1948); "Classique et Baroque dans la Poésie de Ronsard" (1944); "Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle" (1948), por Antoine Adam. En lo que a Italia concierne, nos arriesgamos a proponerle la entrega que "Les Cahiers du Sud" (Nº 332) dedica a los poetas barrocos de ese país. Nuestra contribución es mínima, pero damos cuanto tenemos. Hombres más versados podrán acrecer estas noticias. Con ánimo servicial, dispuestos a colaborar con nuestro compatriota, hemos citado algunas obras que acaso despierten su interés analítico. Por lo demás, la simplificación en que incurre el amable biógrafo de Rosas y mudadizo crítico de Güiraldes — *rien ne peut aplanir son humeur inégale*— nos obliga a mencionar títulos y autores.

Boileau condenaba con elocuente violencia la dilección barroca de sus inmediatos antecesores literarios. Gálvez, en prosa más benigna y más fortalecida contra el ajeno deleite, reitera los argumentos del famoso preceptista. Grato es comprobar que acierta en numerosas ocasiones, ya como narrador, ya como crítico. Cuando rastrea el origen del estilo barroco en la intimidad del hombre español, parece desfallecer; entonces lo sentimos canjeable por Capdevila, recatado en el hallazgo y capaz de liberar en cualquier página al lector mejor dispuesto.

El apacible estilo de nuestro novelista testimonia la consecuencia y lealtad con que aplica sus principios estéticos. Su prosa no arrastra ornamento alguno y se dirige rectamente hacia el objeto que la genera. Hay lugar a suponer que la encauzan austeros hábitos constructivos; en sus momentos venturosos, que son muchos, descuella por su vigor y reciedumbre, se nos revela invulnerable, tiende al ñandubay. Ese límpido instrumento de expresión le permitió componer novelas documentales a las que sin duda deberán recurrir los indagadores de las costumbres y los rasgos colectivos vigentes en nuestro país durante las primeras décadas del presente siglo.

*CARLOS MASTRONARDI.*

# NOTAS

## *Libros*

### RELATOS

VIRGILIO PIÑERA: *Cuentos fríos* (Losada, Buenos Aires, 1956).

CONTEMPORÁNEAMENTE con este libro, leía yo —por penosa obligación— una lamentable biografía de Edgar Poe. Este paralelismo se debió a pura casualidad y, de tal manera, me sorprendí pensando en los avatares de la literatura fantástica en poco más de un siglo. De aquellas narraciones de Poe, que siguen estremeciéndonos y que tan bien se avinieron con el alma taciturna de Baudelaire y su sentido de lo horrible, a éstas de Piñera, hay no sólo una diferencia de estilo sino una diferencia esencial de "clima" literario. Quiero decir que aun cuando pueda ser semejante el propósito de ambos narradores —aterrar, intrigar, sorprender al lector—, es indudable que cada uno se apoya para lograrlo en muy diversas instancias. Y para no llevar más lejos una comparación que no es propósito fundamental de estas líneas, limitémonos a observar cómo la narración fantástica tradicional, u ortodoxa (si es que tales calificaciones pueden regir lo imaginativo), recurre en abundancia a los adjetivos también tradicionales en esos casos: lo que en ella ocurre es "horrible" o "espantoso"; un rostro es "tremebundo", un alarido "espeluznante"... La técnica contemporánea, en cambio, aconseja un expediente más simple y efectivo: la mera e impávida enunciación de ciertos hechos sobre los que, ya sean corrientes o extraordinarios, no se abre juicio alguno, dejando a cargo de quien lee, el medir su grado de horror, de crueldad o de burla. Piñera mismo lo dice en el prólogo de su libro: "Son fríos estos cuentos porque se limitan a exponer los puros hechos".

Ocurre, simplemente, que la vida cotidiana suministra ahora, sin necesidad de recurrir a castillos sombríos, noches tempestuosas o vampiros peripatéticos,

la materia prima del relato fantástico o de terror. He aquí que hemos llegado a la comprobación de que estamos sumergidos en un universo de pesadilla, y todo el orgulloso edificio de la civilización creada por la mente científico-mecanicista (racionalista, en una palabra) se convierte en un monstruoso e inhumano laberinto sin salida. El hombre ha experimentado una "toma de conciencia" de la realidad en sus dos órdenes, material y espiritual, hecho que el fácil optimismo sobre el progreso indefinido y la creencia en las meras luces de la razón habían impedido hasta ahora. Y nos damos cuenta por fin, porque esa civilización declina y concluye un ciclo histórico, que el mundo fabricado por las "luces" racionalistas, el mundo que se ha reducido a estadísticas y abstracciones financieras (hasta el extremo que ya nadie entiende, ni puede prever a dónde irá a parar, el escándalo económico que reina en el planeta), es horrible. Fría, remota, impávidamente horrible, como todo lo que carece de espíritu, de afincamiento en las eternas fuentes de la Vida. Algo de ese horror, entremezclado con una sensación de absoluto vacío interior del hombre, cruza por las páginas de estos *Cuentos fríos,* expresando con patético sarcasmo y a veces con un buen humor que no es más que la atenuación irónica, por elegancia espiritual, del mal humor.

He observado que el nombre de Kafka viene casi automáticamente a los labios de quienes se refieren a la obra de Piñera. La relación en verdad existe, y hasta es en algún momento excesiva (en el cuento del escritor cubano titulado "Cómo viví y cómo morí", mediante un procedimiento más elíptico y breve que el del escritor checo, se reitera en cierto modo la transformación que narra "La metamorfosis"; y hay pareja intención de provocar hasta el asco del lector, mediante descripciones que bordean lo repugnante o que llegan a lo francamente teratológico y coprológico, vg. "La cena"). Pero ya en tren de rastrear semejanzas o antecedentes —de los que nadie está exento y cuya búsqueda tiene también la misión de orientar al posible lector—, diría que Piñera, sin mengua de su originalidad, me recuerda más a Dino Buzzati (véase la estupenda selección de cuentos titulada "El derrumbe") que a Kafka. Éste crea sus atmósferas de angustia e indecisión por el análisis de procesos subjetivos en los que los elementos exteriores juegan más a modo de símbolos que de realidades concretas. Buzzati y Piñera se abstienen de simbolizar, o no lo hacen en la medida de Kafka: indagan en esa realidad concreta, cotidiana, doméstica, y es precisamente al presentarla como tal, que provocan la desolación, el estremecimiento, el pavor. La política y la administración pública (en síntesis, toda la organización social contemporánea), les proporcionan, por ejemplo, material abundante para sus historias fantásticas, que adquieren verosimilitud si se reflexiona un poco en los vaivenes de la política mundial o en las inconcebibles dilaciones, marchas y contramarchas a que debe resignarse el ciudadano común cuando inicia algún trámite burocrático, por insignificante que sea. Entonces es cuando se descubre la tremenda realidad que corre por debajo de la trama, aparentemente irreal, de esas historias. Hay además otro punto de aproximación entre Buzzati y Piñera (lo que no implica, lo repito,

disminución de los méritos de este último), y es la amenidad de sus narraciones, que a veces flaquea en el autor de *El proceso*. A ese deslizarse de una prosa admirable, sin rechinamientos ni obstáculos, se debe la facilidad con que Piñera nos sumerge en la atmósfera más inverosímil, convenciéndonos de su veracidad estética (única que interesa en literatura).

La técnica implacable y la habilidad narrativa de Piñera gustan mostrarse en ejercicios de virtuosismo tanto como en piezas de fondo. A ese alarde atribuyo la inclusión en este volumen de trozos como "El parque", "El comercio" y "La boda", ejemplos perfectos de cómo inquietar e interesar profundamente al lector con... nada. Las tres narraciones finales, "El conflicto", "El Gran Baro" y "El muñeco" (¡qué resonancias tiene esta última historia para nosotros, resignados durante una larga década a los caprichos y manías de un gobernante esquizofrénico!), son las de mayor extensión, y en ellas están también presentes las cualidades del autor: la fluidez de su prosa, la dosificación exacta de los elementos, su sarcástico sentido del "juego" con el lector y, en el fondo de toda esa fantasmagoría que a primera vista parece un paseo por la cámara de espejos dislocados de un parque de diversiones, la noción abrumadora de que el hombre es limitado y que su vida, su pobre y única vida, ya no le pertenece sino que está a merced del arbitrio, no sólo de los dioses o del destino, sino de algunos de sus propios congéneres, enloquecidos por la autoridad política, la ciencia mecánica, la posesión ilimitada de riquezas. "El autor —dice en el prólogo— está bien metido en el horno y, como sus semejantes, su cuerpo y su alma arden lindamente en el infierno que él mismo se ha creado".

Con todo no es en esas narraciones más extensas donde, a mi juicio, se aprecia mejor a Piñera, sino en otras formalmente menores, como "La carne", de feroz ironía; "El cambio", que merecería integrar los *Cuentos crueles* de Villiers de l'Isle Adam, y que adquiere levantado y patético lirismo en su última frase; "El baile" (para mí, el más sorprendente de estos relatos), casi insuperable en la perfección de su rigor lógico (o ilógico, como se quiera); "El album", que es una maravilla de inventiva, de observación despiadada de las convenciones burguesas, y de buen humor (quizás la única pieza "bienhumorada" del libro); y "La cara", que marca tal vez la culminación del estilo de Piñera y de ese inmanente, intangible pero muy preciso horror que informa a todos estos *Cuentos fríos*. He dejado para el final la mención del relato perfecto, clave y síntesis de toda la narrativa de Piñera: "El infierno". Es muy breve —desafía en concisión a los prolijos infiernos de Dante y de Swedenborg, y hasta al del mismo Sartre en "Huis Clos"— y en él, incluso, parecería el autor insinuar una hipótesis para sus extrañas concepciones literarias: "Más tarde, cuando ya no nos miramos en los espejos porque nuestras caras empiezan a parecerse a la del diablo, la noción del infierno se resuelve en un temor intelectual, de manera que para escapar a tanta angustia nos ponemos a describirlo".

En su prólogo a *La humillación de los Northmore,* Borges definió admi-

rablemente a Henry James como "un habitante resignado y benévolo del Infierno". Parafraseándolo, me atrevería a insinuar que Piñera (y valga su propia confesión en tal sentido, ya transcrita) habita también el infierno, pero en calidad de despiadado y malicioso inquilino. Por algo ha sabido, con tanta maestría y en pocas líneas, replantear la reprobación eterna como un imperioso problema espiritual y resolverlo con cruel, árida, sagaz, sarcástica precisión. Una precisión que es terriblemente humana, cabe añadir, y nada más que humana, sin apelar a ninguna instancia superior. En el laberinto de eterna desesperanza que es el mundo reflejado por Piñera, no cabe otro alivio que la comprobación regocijada de que el prójimo sufre tanto como nosotros mismos. No hay piedad aquí: tan sólo hay testimonio, a la manera de un acta policial. Por eso es que, frente a algunos de estos cuentos, no he podido sonreír, como no puedo hacerlo tampoco, por ejemplo, ante los infiernos pintados por el Bosco; porque en el momento en que el detalle pintoresco me mueve a la sonrisa, compruebo también que es minuciosamente atroz.

*ERNESTO SCHOO*

# NOVELAS, TEATRO

## UN LIBRO CIERTAMENTE NUEVO

¿Qué objeción le pondremos a este libro extrañamente magistral? Sólo una que no pasa de la cubierta, el título: *Dos veranos* [1]. No, decididamente, no es éste el título que corresponde a tal novela. Por varias razones: primera, porque el drama del libro no consiste en un par de episodios estivales, sino en toda la vida de un muchacho, infancia y adolescencia. Poco importa que ciertos hechos culminen en dos veranos: el clima de resolana, de sequía, que va de la primera a la última página, no tiene nada que ver con la estación del año; es, simplemente, la tónica de un destino.

Pero no sólo por esto es inadecuado el título. Hay, además, entre título y obra una discordancia de estilo o, más bien, de moda. *Estilo,* es una palabra respetable, *moda,* en cambio, siempre fué vilipendiada. Sin embargo, en esta ocasión es la palabra moda la que conviene emplear. El libro de Elvira Orphée corresponde a una moda y su título a otra. ¿Indicará la palabra moda, en literatura, solamente algo deleznable y pasajero? Nada de eso; con este término señalamos un movimiento común, urgente, que *hace furor,* que da a la fisonomía de las cosas un *new look.* Y esa visión nueva no tiene por qué ser superficial. Las modas, en arte, o son impuestas por algún genio que de pronto decreta: "Esto

1 ELVIRA ORPHÉE: *Dos veranos* (Sudamericana, Buenos Aires, 1956).

es lo que hay que hacer", o son originadas por algún fenómeno social, algún hecho dramático y extenso, algún cambio en el orden de cosas. A la luz de ese fenómeno que involucra nuestro presente, vemos de pronto el pasado del orbe entero, y sentimos la necesidad apremiante de expresarlo según la nueva norma. Por esto conviene emplear la palabra *estilo* para las formas del pretérito, que podemos ya apreciar en su ciclo cumplido, con todas sus desviaciones y concomitancias, y la palabra *moda* para las formas que estamos viendo brotar, cuya extensión y valor últimos no prevemos, pero sí comprobamos su eficiencia y arrastre.

*Dos veranos* es una novela que puede situarse entre las de primer rango en la norma del tan discutido como avasallador neorrealismo: su título corresponde a la moda anterior, es una reminiscencia. Pero, podrán decir, ¿por qué machacar tanto sobre un detalle tan poco importante? Pues porque con ello intento explicar la empresa dificilísima y arriesgada que Elvira Orphée ha sido capaz de acometer: una novela de ambiente provinciano, la historia de un indiecito huérfano al servicio de unas gentes acomodadas, que acumula rencor y amargura durante diecisiete años y, secundado por una mala fortuna insuperable, acaba desgraciándose. Esta simple historia podría ser una novela más de ambiente provinciano, realista, pero no lo es. Es una pieza —de increíble perfección en autor novel— ejemplar, representativa del realismo nuevo. Y este nuevo realismo se diferencia del viejo en que está elaborado con todos los *adelantos* técnicos de la anterior *moda* irrealista.

La etapa de refinamiento y dificultad que cumplieron las generaciones anteriores hizo posible la frescura, la sutileza, la intensidad de esta vuelta atrás, que no representa retroceso, sino, por el contrario, progreso de medios y de facultades. Empleé poco antes el término *adelantos,* porque quiero señalar muy principalmente la precisión de los instrumentos con que actua Elvira Orphée en su libro. Y sigo acumulando términos que suenan a herramientas, porque este libro que nos describe una infancia abrumada por terribles presiones..., bueno, esta historia llena de dolor, de rebeldía y de poesía está delineada y regida por una cabeza implacablemente clara, varonil, por una voluntad que va a donde se propone, hasta el fin.

Los instrumentos de que se vale son, primero, el análisis psicológico del protagonista, Sixto Riera, nunca situado en el primer plano, sino siempre en el eje. Es decir, que el análisis no le aisla jamás, sino que le muestra como centro sensible, como corazón del pequeño mundo acotado. Segundo, el juego idiomático, que pasa de la elementalidad dialectal, con sus deformaciones fonéticas, con su expresión deficiente y agudísima, que parece no apta para decir bastante, pero que dice más —dice el secreto de quien lo dice— a la fácil perfección de los párrafos que describen en lenguaje culto lugares, situaciones o pasiones con levedad impersonal. Tercero, la sutilísima, compleja y sistemática trama de ideas, verdadero argumento del libro, que se entreteje con el drama de los hechos.

Con estos elementos Elvira Orphée ha creado un libro raro, fiel imagen

de la vida provinciana del noroeste argentino que, más que informarnos, nos transporta a ella, nos lleva a conocerla en lo más íntimo (total ausencia de tipismo, ni por casualidad un cachivache para turistas), nos hace sentir, con la mayor intensidad posible, el alma local (no el color), nos convence de que aquello que pasa sólo puede pasar allí, aunque desconozcamos por completo tal región. Gentes y paisajes, con el mínimo de descripción, se presentan tan evidentes como la estepa rusa o el suburbio de Londres en la buena literatura de esas tierras. Y, claro está, como en la buena literatura de todas las latitudes, un hombre..., un hombrecito, un muchacho desamparado y negruzco, padece tormentos y angustias de dimensión universal.

Pero la rareza del libro culmina en el alma singular de Sixto Riera. Ya hemos dicho que se trata de un indiecito de pocos años, huérfano, miserable y más bien feo. Consciente de su fealdad y de su miseria, sin resignación, amargado hasta el alma. La primera frase del libro es ésta: "A alguien de mi familia lo debe de haber picado una víbora. Desde que amanece estoy rabioso". Y poco después: "yo heredé la sangre envenenada". Es decir, que Sixto Riera se siente como una esponja empapada en hiel. Sin embargo, no es repelente, el tono que difunde su humanidad no mancha el universo; al contrario, lo ilumina a veces con los chispazos de su ambición directa, desnuda, sin recato. Y es que Sixto Riera carece por completo de *resentimiento*. Es amargado y rencoroso, pero no *resentido*. (Como lo que hoy día padecemos en mayor escala es el resentimiento, como vivimos inmersos en él, lo respiramos, lo mascamos, temo que ya casi no podamos distinguirlo, y puntúo que llamo resentimiento al rencor que da como resultado un falso orden de valores, esto es, da como feo lo bello y como amargo lo dulce.) En el alma de Sixto Riera no hay nada torcido. Hay, sí, una inhibición frecuente que se manifiesta como torpeza, originando continuos fracasos y anulando sus impulsos mejores. Por entre su sangre envenenada sube a veces como una burbuja la piedad, ante el sufrimiento de la enferma a quien tiene que friccionar las piernas tumefactas, pero no la deja explotar. Cegado por la cortina roja de su cólera, inventa para su trato con ella un estilo de insolencia que la enferma soporta o, más bien, admite como cosa convencional.

En las primeras siete u ocho páginas del libro está ya Sixto Riera completo. Repito que en un autor novel es increíble la maestría de la construcción. Empieza la historia con la mañana, con el comienzo del día del pequeño sirviente, que tiene como primera obligación preparar el ungüento para la enferma. En pocas líneas queda definida la relación del muchachito de trece años con la señora que lleva ya quince inmovilizada. Queda también en claro la situación de Sixto ante toda la familia y los motivos que le trajeron a la casa. Su personalidad, que él mismo en la primera página muestra en su aspecto más fatal, no es simple porque la fatalidad le impone ejercicios complejísimos, le hace leer en libros verdaderamente cifrados. Por ejemplo:

"—Dejáme ya, gime la enferma.

—¿Le abro la ventana?

Dentro del cuarto hay un fétido olor a remedios y orines. Sin esperar que le conteste va hacia la ventana y la abre. Ahora viene uno de los momentos más insoportables del día, cuando tiene que arrodillarse bajo la cama y sacar la escupidera."

Este es el hecho, pero sucede que "No puede dejar de mirarla, sin embargo; es de porcelana y tiene un dibujo muy bonito: un castillo con una escalera que baja hasta un lago. El castillo y el lago son de un color azul intenso y en el lago hay un cisne que parece una estrella. Él no sabía que eso fuera un castillo: se lo explicaron los chicos. Ahí dentro viven señoras rubias y hombres que van a la guerra. Nunca piensan en comer, oyen música todo el día y tienen sirvientes nada más que para que los hagan reír. ¡Sirvientes! ¡Sirvientes como él! ¿En el mundo no hay más que patrones y sirvientes? ¡No! ¡No será un sirviente! Ganará mucha plata, se casará con una mujer blanca, rubia, que toque el piano y tenga las manos rellenitas. Comprará dos automóviles..., no, tres o cuatro; una enorme casa con torres, como un castillo, y estará el día entero tirado en un sofá de seda blanca."

Todos sus conflictos de raza despiertos, toda su intuición de la más alta cultura adquirida en esa forma. El lago azul resplandeciendo bajo el lago de orines y el pasado sublime, señorial, haciéndole anhelar un futuro como una mujer blanca, como un sofá blanco... A ese paraíso se da acceso por la escala del dinero.

Otro de los trozos magistrales es el viaje en ómnibus a la ciudad, para hacer encargos. Sixto se abandona a un ensueño que cultiva siempre en esa situación: imagina que es un niño robado y su fantasía se desarrolla a lo largo del viaje, entremezclada a todos los episodios del camino, subidas de pasajeros, cosas observadas desde la ventanilla, gentes, animales, ranchos entreabiertos. No se puede decir que la ensoñación se interrumpa por reflexiones de otro género. No, esas reflexiones, aunque extremadamente lúcidas, tienen el mismo carácter de delirio: "Una mujer sube al ómnibus con un niño de pecho y otros dos tímidamente tomados de la mano". Pasan mil cosas, hay diálogos entre los pasajeros, Sixto reflexiona: "Él pensó dejarle el asiento cuando la vió subir, pero con su maldita vergüenza no se animó; se le ocurría que todos iban a mirarlo y a burlarse en voz alta. Siempre se han de estar burlando de las cosas buenas, les parecen mariconadas. No se atrevió a cederle su sitio, pero tampoco abandonó la idea. Pospuso el momento hasta el próximo barquinazo y luego de esta resolución respiró con más alivio. Pero se produjo el barquinazo y su cuerpo se negó de plano a dejar el asiento. "¡Vamos!", lo animó él, temblando, pero no hubo nada que hacerle: su cuerpo permaneció reacio y su alma asumió las culpas con una infinita amargura y una infinita confusión."

Y siguien subiendo gentes. La precisión de las frases, la espontaneidad y la gracia de los giros dialectales, siempre en párrafos tan breves que no da jamás la impresión de una jerga mantenida para lograr ambiente, todo mezclado al polvo de la carretera y a las fisonomías que aparecen, netas, con solo un levísimo rasgo, hace vivir el terrible y delicioso viaje. Delicioso porque el

ensueño sigue hasta el fin, y terrible porque... "Frente al dispensario una mujer le hace al chófer señas de que pare. Sostiene del brazo a un hombre con toda la parte superior de la cara cubierta por un pañuelo negro". El chófer no quiere parar porque no es allí la parada, pero a instancias de los pasajeros para.

"—Ha'i tener tracoma —oye a su lado.

La mujer está ayudándolo a subir. El guarda lo toma de un brazo desde arriba. ¡Qué tracoma ni tracoma! ¡Lepra es lo que tiene!"

Las consideraciones de Sixto sobre la enfermedad horrenda brotan en torrente, el temor de que los que están a su lado puedan cederle el asiento le acosa y la ensoñación sucumbe ante la alarma; "ya no puede retomar su juego y decirse que es un niño robado. El leproso está justo, justo al lado de la mujer con los chicos y no puede pensar en otra cosa. A cada barquinazo su mano roza las caras infantiles. Y todo por su culpa. Si le hubiera dado su asiento a la mujer, como pensó, habría evitado a esas criaturas una enfermedad horrible. Se incorpora como para mirar el camino por los vidrios delanteros. En realidad, trata de ver, volviendo la cabeza hacia el pasillo, si el hombre toca la cara de los chicos. No lo consigue: los niños han desaparecido entre tanta gente. "Se deben estar asfixiando", piensa alarmado."

Hay en ese modo de frustrarse para el bien, de resbalar más tarde al mal por el derrotero de la rebeldía como un mero fenómeno de inadaptación. Es el fondo asiático del indio que no logra equilibrarse ni orientarse en la cultura de occidente. Aunque decir que es mero fenómeno de inadaptación tal vez sea dejarlo limitado al aspecto práctico. La estricta verdad, de fondo, es que es un caso de *misterio*.

Abunda la literatura en que se trata de poner al lector de mentalidad occidental ante el misterio de las otras razas. En este libro, el drama es el de un indiecito absorto ante el misterio del alma occidental. *Misterio* y nada más que *misterio*. Ya he dicho en otra ocasión que sólo se puede llamar misterio a lo que no es, en modo alguno, aclarable, a lo que sólo por la vía del amor es penetrable. En el éxtasis de este misterio disipa su vida Sixto Riera.

Oigo gritar a muchos, ¡Anatema! Pero ¿por qué alterarse? ¿No querían realidad argentina? Pues ahí lo tienen. Sixto Riera está ahí desde hace muchos años y ahora Elvira Orphée le ha prestado su voz. ¡Y cómo!, con el único acento que sirve para algo. No con alegatos ni proyectos, ni soluciones optimistas, sino con una cruda poesía desesperada, con una exposición de pecado, de fatalidad implacable; tal como es, en realidad, el hecho.

He dicho que no logra *equilibrarse ni orientarse:* eso es lo único que no logra y ése es el acierto, nunca bastante alabado, de Elvira Orphée. Sixto Riera no es un incapaz, no denota en ningún momento inferioridad de condiciones en cuanto a inteligencia o habilidad, pero la inferioridad de su situación no es una mera *situación,* y él lo sabe. Por eso anhela dar el asalto a ese mundo que no es el suyo, sin comprender que la puerta falsa del delito no es la que conduce a su verdadero deseo. Se lanza por ella, principalmente, porque es el

camino más corto, y el apremio de su ambición tiene todas las características de la impaciencia amorosa. En la historia de Sixto Riera no hay amores; las escaramuzas sexuales que surgen accidentalmente son muy justas como ritos en su pubertad, pero no difunden clima erótico. Sin embargo, en todo el libro, desde el comienzo, hay un eros latente: esa mujer blanca y más ese sofá blanco en el que quiere estar "el día entero tirado" es el amor imposible —él lo cree su finalidad, cuando es su ambición de origen— de una madre blanca. Su ensueño en el ómnibus comienza así: "Es un chico robado y su verdadera madre una señora morocha (la preferiría rubia, mas no encuentra forma de conciliar su color con el de una madre rubia), pero bonita". Sí, ese amor imposible llena la vida de Sixto Riera y sigue ardiendo después de su delito con la misma pureza. Pureza, esto es, verdad.

El libro está dividido en dos partes; entre ellas queda un vano de tres años. En la casa de sus antiguos patrones se le ha hecho la vida imposible y deciden mandarle a una colonia. De allí se escapa a los tres años, con otro, y en combinación con otros dos matan a un viejo y le roban la plata. Perfecta e intensísima huída, con todas sus peripecias. Imposible enumerar los matices, la variedad de situaciones. Mencionaré sólo una especie de orgía en un rancho (de qué especie, se puede juzgar por este diálogo: "La madera endeble de la mesa queda temblequeando. Una de las mujeres pide:

—¿Por qué no me l'emparejás laj pataj, Perico?

—Un día d'estoj que no trabaje.") en la que Sixto formula amplia y apasionadamente su entusiasmo por los tangos. "Cómo le gustaría cantar a él también. Son tan tristes y tan lindos los tangos... Algunos no los entiende del todo, están escritos en difícil, pero lo mismo le dan ganas de llorar." "Está pendiente del canto y como no es cuestión de desperdiciar ni un poquito de la tristeza, se esfuerza porque la letra responda a una verdad."

Ya de chico, contemplando un retrato de Gardel, había expresado su deseo de ser cantor de tangos. Ése era su camino recto hacia el triunfo. Pudo haberlo seguido. "Entonado es, canta mejor que muchos. ¿Entonces? A lo mejor, algún día su retrato andará también por todas partes." Y después de su delito, que no le deprime demasiado, pues quien mató no fué él, sino que le mantiene en un plano de irrealidad, de extenuamiento y confusión, los tangos vuelven a aparecer como la vía de acceso a todo lo deseable.

Alguien canta: "Sin pensar que eran como esos otros ojos, los perversos, los que hundieron mi vivir".

"No, la mujer del camino no. Aunque aquella le hubiera dicho "descansá" no se habría quedado. Él quiere gente blanca, educada y alegre. "¿Y para qué la querés? ¿Para odiarla, como a Lucio y Felisa?... Era distinto. Ésos tenían plata y me basureaban. Ahora la plata es mía." Las palabras del tango lo envuelven, lo presionan. "Hasta que al fin canta y se embriaga con los aplausos. Pero le dura poco, la huída se repite y, por traición de los cómplices, que cargan sobre él todas las culpas, y torpeza propia cae en manos de la policía. No se vuelve a saber de él.

Pero dije al principio que Elvira Orphée hace de Sixto Riera el eje de su mundo novelístico y así, al quedar éste sumido en la sombra de su fatalidad, la autora recoge en un trozo sumamente ligero todos los elementos que formaban su esfera. Volvemos a ver la casa de don Joaquín Palau sin Sixto. Una de las chicas, Felisa, tiene novio formal; otra, Lala, estudia y se conduce de modo atrevido. Juan Carlos, el novio formal, lee con escándalo en el diario la noticia sobre Sixto. "Lo único que te digo es: malditos los que se contentan con poco, dijo Lala. Él era libre de trabajar, si quería tener mucho, ¿no? ¿Libre?... ¡Libre! ¿Qué es la libertad para nosotros? ¿Querés que te lo diga? Es solamente la supresión de las trabas más rudimentarias. Un camino a ciegas por lo desconocido. ¿O vos te creés que es libertad poder gritar viva el doctor tal y muera el doctor cual? ¿Es libertad poder comer todos los días matándose de trabajar? ¿Es libertad volver a casa y tener que contestar preguntas? Te regalo tu libertad para que te la metás ya sabés donde. La única libertad para nosotros es la resignación. Somos libres de resignarnos o no. Somos libres de aceptar con corrección la fatalidad. Claro que Sixto fué libre. Libre de decirse: soy Sixto Riera, hijo de padre desconocido, chico abandonado, de raza sospechosa, heredero de una buena carga de pobreza, fealdad, embrutecimiento. Soy Sixto Riera y seguiré siéndolo siempre. Pudo decirlo, pero no lo hizo. Quiso ser Sixto Riera, el otro, el que desafía el obstáculo, el que triunfa de sus padres, de su raza, de su fealdad... No hablés de una cosa cuando no sepás."

Con este responso le acompaña Lala en su perdición y la enferma vive angustiada por saber el fin de su proceso.

"Qué suerte que la pobre tenga eso para entretenerse, piensa Zoila. Así no se acuerda que le duele." Es lo que dice la sirvientita nueva que substituye a Sixto.

"Zoila empieza el masaje.

En el almacén se oye el ruido de las trancas. El día empieza."

He sabido después de empezada esta nota que el primitivo título del libro era "Sixto Riera". ¡Claro!, no podía ser otro. ¿Por qué lo habrá cambiado? ¿Y qué hará ahora Elvira Orphée (una mujer tan suavecita, tan refinada: un novelista tan feroz, tan rudo, tan implacable) cuando las discusiones sobre su libro conmuevan a Buenos Aires, cuando las ediciones se agoten en pocos días y los críticos pongan su nombre a la altura de los más felices triunfadores de éxito mundial? Yo creo que lo mejor que puede hacer es desentenderse del clamor y seguir escribiendo. Pero ¿y si no hay clamor? ¿Y si se le concede amablemente el éxito —porque negárselo es imposible—, pero nadie se toma el trabajo de gritar que ha surgido un libro *raro,* un libro del que habría que hablar mucho?... En ese caso debe también desentenderse del silencio y escribir otro en el que el látigo restalle aún más fuerte.

*ROSA CHACEL*

RICHARD WRIGHT: *De la inocencia a la pesadilla* (Sudamericana, Bs. As., 1956).

Como las tragedias griegas, las novelas basadas en los conocimientos que aporta el psicoanálisis se desarrollan bajo el peso inexorable del destino. En el primer caso, parece depender del capricho de los dioses; en el segundo, de las desventuras que acontecen a los personajes —con la asidua colaboración de sus padres y hermanos— durante los años de su primera infancia. El libro de Richard Wright pertenece al último género, del cual es ejemplo excelente: una historia dramática cuyo interés no decae en ningún momento, desde el cómico episodio que inicia la acción hasta el asesinato final, racionalmente desatinado pero psicológicamente justificable.

Erskine Fowler, el protagonista, es profesor en una escuela dominical y acaba de jubilarse como gerente de una compañía de seguros. Es hombre austero, amable con los niños, esquivo con las mujeres, bebedor de agua, cuya reputación no ha sido rozada siquiera por la sospecha de una aventura. Pero el subconsciente de este pilar de la sociedad no es tan límpido como su conducta cotidiana: la angustia de una infancia abandonada, ensombrecida por una madre que vivió de la prostitución y murió en la cárcel, ha marcado al adulto con una inseguridad profunda. Erskine Fowler ha sido una criatura humillada, vale decir, una criatura que odia; ese odio, que no ha muerto en el hombre, sino que alienta en lo más hondo de él, oculto por la escuela dominical y las costumbres intachables, es el verdadero agente de la fatalidad y no la complicada trama de los hechos que lo atrapan convirtiéndolo en homicida.

Una serie de accidentes imprevisibles precede el desenlace: la puerta que cierra un golpe de viento, el chico que se asusta cayendo de un balcón, una mancha de sangre sobre el diario, van creando a Fowler una atmósfera tan comprometedora que el temor lo lleva a la ocultación, a la mentira, a cortejar una mujer de mal vivir y, por fin, para evitar que se le acuse del crimen que no cometió, a cometer un crimen. Aparentemente, los sucesos se han combinado de modo tan lamentable que sólo debería atribuirse al azar el drama del protagonista; en este caso, sin embargo, las circunstancias abruman al hombre, porque éste es incapaz de afrontarlas. La pesadilla se crea porque Fowler no es inocente; su culpa no reside en lo que pueden imaginar los demás, sino en llevar dentro de sí la carga de su resentimiento; en odiar a su madre, a quien mata en el cuerpo de otra prostituta, vengando a la vez su infancia desgraciada y los deseos que le avergüenzan; en haber nacido, quizá, como supone Calderón.

Dos conjuntos de antecedentes rigen, pues, el destino de este hombre: el capricho de los dioses, como en las tragedias griegas, y las neurosis que alberga el subconsciente, como en las novelas contemporáneas. El juego de ambos, admirablemente manejado, ha producido un relato cuya lectura resulta apasionante, aunque difícilmente se pueda calificar de agradable.

Los diálogos sufren mucho a causa de una traducción demasiado literal, a juicio mío, que les resta toda naturalidad. No tengo el texto inglés, pero presumo que es imposible convertir los insultos arrojados a la mujer en apóstrofes

como "sucia ramerilla", frase que ningún gerente jubilado emplearía para dirigirse a una joven dedicada a tal profesión. A pesar de esto, se pueden inferir la tensión y el vigor que sin duda existen en los diálogos originales de este gran escritor negro, cuya inteligencia es un alegato irrefutable en contra de las discriminaciones raciales.

*ALICIA JURADO*

José Blanco Amor: *Todos los muros eran grises* (Rueda, Buenos Aires, 1956).

He aquí una novela de verdadero interés, y no es que lo tenga por estar muy bien escrita, pues quizás los valores formales estrictamente literarios no son lo más destacable del libro, sino que reúne condiciones de buena novela y eso atrae siempre a un lector. Nos encontramos con un mundo novelesco, de ficción, al cual podemos entrar, mundo traspuesto de la realidad, verosímil y respirable en él mismo, cuyos personajes tienen una trayectoria inteligible. Leyendo *Todos los muros eran grises* compartimos el aire imaginado por el novelista, y sin que la obra tenga ninguna proclividad a la novela ensayo diremos que es también una interpretación de América.

La novela crece desde el principio, desde aquel gesto cierto con que Aníbal Lara se ciñe el cinturón del sobretodo, bajando por la planchada, al desembarcar en Buenos Aires; crecerá después en el descubrimiento de la ciudad y las gentes, y seguirá creciendo hasta el final absurdo y necesario.

Años de afincamiento pueden dar a quien vino de afuera una visión de la ciudad penetrante y encarnada, puesto que es por haberla vivido que la conoce, y, al mismo tiempo, la distancia de una perspectiva es posible para quien todavía puede ser ajeno a esa ciudad. De esta posibilidad doble nace la novela misma y su ulterior proyección sobre lo que llamamos una interpretación de América.

Aníbal Lara es un español que emigra en el Cap Arcona —esto nos ubica en el tiempo— y llegando a Buenos Aires, todavía con sus modos de señorito, ya no encuentra a quien busca. Ese desencuentro fortuito es como la cifra de toda la trama a seguir, está significando los sucesivos desencuentros de Aníbal Lara, el esencial consigo mismo, con las personas, con la ciudad. Lara es el hombre en fuga que quiere hacer de América su evasión, un escondite y una fabulosa oportunidad de algo. El personaje tiene entonces elementos para convertirse —sin dejar de ser el mismo— en un prototipo, en un ser universal y propio del mundo americano. Buenos Aires es el escenario que lo recibe; es la ciudad y es la tierra nueva, sin memoria, de apariencia fácil, pero exigente en lo profundo.

De la anécdota se desprende la moraleja, sin que en ningún momento aquélla sufra por servir a ésta. Eso es maestría del escritor que sabe decir su parábola, sin desmedro de ella misma, y dar al relato un sentido que lo trasciende. La historia de Lara puede servir para entender otras historias paralelas, más oscuras, más escondidas, en las que el pathos no es tan extremado, pero no por eso menos dolorosas, historias análogas de hombres que, desarraigados, vienen a

estas tierras y mueren, descoloridamente, sin haber podido siquiera ser ellos. Algo parecido ha dicho Carmen Gándara en su cuento *La botella*. Difiere en el enfoque, pues aquel cuento es más un espectáculo humano contemplado y aquí tenemos una participación entrañablemente conllevada.

El hombre que llega sin antecedentes, en blanco, tiene que enfrentar a la ciudad, esa ciudad que no lo necesitaba. El descubrimiento progresivo de Buenos Aires está logrado de tal modo que el lector la descubre con ojos de quien no la vió nunca. Hay una observación directa de lo chato, lo aburridamente cotidiano, aligerada con una descripción viva y tremenda, donde la marca de la rutina señala a los hombres y mujeres, esos que viven en la triste pensión, en los conventillos de la calle Chile, que se mueven, acostumbrados, en todo esto que es algo nuevo, imágenes vírgenes del recién venido, historia repetida de los que juegan al truco de todas las tardes en el almacén de la esquina, de los que paran en el café de siempre. Aníbal Lara es un desarraigado y su mal está en él; por eso la visión que la ciudad le da es un poco su proyección, despojada de toda alegría, herida por el aburrimiento, gris como todas las vidas anónimas de los que no pueden encontrar sentido a la vida.

Tres personajes importan, en cuanto son esa gente de la calle, pero con sus dramas puestos al descubierto: doña María, la patrona, sepultada por una culpa vieja; don Fabián, inmigrante también él, hombre sin destino, que aceptó callado su fracaso, y Marta, víctima de sí misma, fascinada por la seducción de lo que no era como ella, fuga también ésta, querida, consentida, compleja actitud que implica por otra parte amor y egoísmo.

Hay otros tipos episódicos, todos aguadamente observados, siendo el lenguaje, sin carácter, lo menos convincente de ellos.

Bagá, un maestro aindiado, asume en la vida de Lara el papel del enviado del destino. Mata y destruye a quien llegó sin nada y vivió sin construir y sin dar. Lo mata con odio ciego, sin saber que está casi cumpliendo un rito. América pide un tributo siempre. Aníbal Lara le da su sangre, en apariencia inútilmente volcada, en la soledad de una playa, entre el mar, la arena y el cielo nocturno.

Sobre ese trasfondo que es un símbolo, José Blanco Amor cuenta la historia de un hombre como si no hubiese querido decir otra cosa.

*EUGENIO GUASTA*

MANUEL LAMANA: *Otros hombres* (Losada, Buenos Aires, 1956).

ABUNDA nuestro tiempo en una literatura que es testimonio, alegato, protesta. Los hombres ya no respetan al hombre y son necesarias voces que clamen recordando la dignidad del atropellado. Innumerables libros, en todos los idiomas, nos cuentan los padecimientos actuales de aquel que fué hecho a imagen y semejanza del Creador, y a quien se le dió la tierra para que la sometiera y dominara, con todo cuanto había sobre ella. Esa extensa literatura es expresión de una realidad cruel, vigente en todo el mundo civilizado. El hombre inflige

violencia a su prójimo y él mismo la padece, y si ésta es la historia repetida de la humanidad, hoy se nos presenta con una renovada barbarie que nuestras circunstancias hacen inigualable. Toda libertad es conculcada y bajo el disfraz de bellas formas exteriores —acuerdos, tratados internacionales, pactos— se cometen los mayores crímenes contra el hombre, desde el aniquilamiento de los individuos hasta la deportación de pueblos enteros. La frecuencia y la repetición de hechos semejantes nos tienen acostumbrados de tal modo que nuestra sensibilidad apenas reacciona ante noticias que nos llegan desde lejos, a veces de muy cerca, y clausurados en perfectas torres de marfil, carentes de toda solidaridad, proseguimos nuestro ritmo de vida, que detuvimos un instante por curiosidad, si el acontecimiento fué muy fragoroso, pensando que eso les pasa a otros hombres.

De allí que sea más dramático, a veces más exacerbado, el mensaje que nos dan estos cronistas contemporáneos. Ese tipo de literatura se origina siempre en acontecimientos concretos y —siendo quienes escriben víctimas o actores muy próximos del drama humano— por fuerza debe ser comprometida, lo cual implica muchas veces parcialidad, encono, falta de una visión ponderada, pero nos asegura verdad vital, abundancia de datos directos, un eco humano rico y complejo, siempre, claro está, que sean sinceros quienes escriben. Tales obras, cuyo valor literario puede adolecer de muchos altibajos, así como ser relativas su exactitud y objetividad, sirven para comunicarnos un aspecto de lo real y tienen que ser motivo para nuestra meditación. Son millones de hombres los que padecen y nosotros somos solidarios de ellos.

Es precisamente con un dejo amargo que Manuel Lamana habla de la indiferencia del hombre por el dolor de los otros hombres, de esos miles, todos solos, que padecen por haber sido consecuentes con su causa. Lo que Lamana nos cuenta no es tan espectacular ni siquiera tan trágico como lo es el relato de Eileen Chang en *La canción del arroz,* para dar un ejemplo dentro de la misma línea, sucesos de por sí lejanos y exóticos, que tienen por escenario a China y por fondo y tema el comunismo implacable. Lamana nos habla de la acción clandestina en España a partir de 1945 y de su presión policial. Descubrimos en sus páginas algo mucho más parecido a nuestra historia reciente, algo más dentro de nuestro estilo.

*Rivas, como todos los españoles, sentía la nueva y tremenda guerra.* Comienza así un relato minucioso, demorado en las cosas. Con el lujo del que tiene tiempo de sobra, engarza frases que nos van dando alertas, develando el sentido de lo que ocurrirá. Pronto la acción se acelera. *Las organizaciones clandestinas estaban funcionando.* Nos movemos en el mundo joven de los estudiantes. Algunos sienten las ganas de actuar, de ser los que hicieron; los muerden el amor propio y el coraje. Seremos los que resistimos, se dicen. El paso inmediato es el desasosiego de los ya lanzados a la acción, los que sienten la pesadumbre de una responsabilidad que no tiene nada de lírica, los que saben que ser un "clandestino" no es ser "un tipo formidable", sino un engranaje eficaz. Rodeados por la tranquilidad de la mayor parte, los que no se inquietan, sólo encuentran una

indiferencia inconsciente para con todo esto. Hay un grupo que se está jugando por algo, por la libertad, y nadie se da cuenta, nadie lo descubre ni lo adivina, y eso es amargo. Surge la perplejidad de descubrirse en cosas tan distintas y tan opuestas, la vida de siempre y esta otra asumida sin haberla considerado en toda su gravedad, ser y servir en funciones diferentes, siendo, él mismo, la idéntica persona. Además está la angustia engendrada por el riesgo.

Las palabras traslucen la experiencia vivida. Si nos pusiéramos a considerar a los personajes con un criterio estricto, en tanto que personajes de una novela son demasiado iguales unos a otros, aun cuando correspondan a hombres y mujeres vivos, absolutamente diversos. La personalidad del escritor se hace demasiado presente, todo está visto desde él y dicho por él. Como criaturas de ficción no tienen vida propia y siempre se nos ocurren proyecciones del autor. Lamana ha prestado a los personajes sus propias experiencias emocionales, de las que hace un análisis detenido. Le interesa por otra parte contar una acción y a través de ella comunicar su mensaje, que es proselitista. El lector tiene derecho a tomar con beneficio de inventario el contenido político que éste pueda tener, pero tendrá que aceptar el fervor contra toda esperanza que lo mueve.

Así nos enteramos de la actividad clandestina española de tipo político y estudiantil, no guerrillera, dada la situación de hecho, dirigida a formar un clima que madure una oportunidad futura. Encontramos, además, juicios duros para los españoles exilados. Tienen que aprender lo que piensa hoy España. La juventud no los conoce y no cree en ellos. Son los que se fueron. Es muy distinto estar en medio de las cosas, padeciéndolas, a esa lejanía ausente, que termina por ser, en los más serios, una visión intelectualizada, hecha de lecturas —Machado, Juan Ramón— y amasada con cavilaciones propias, que nada tiene que ver con la realidad. Acusa a los que pregonan su dolerles España y no vuelven a encarnarse en su padecer concreto.

Ronda muy cerca el desaliento. La aspiración es tener un país libre. Mientras tanto, a los jóvenes les queda la soledad, el sentirse muy inútiles, perdidos en búsquedas, preguntándose qué habrá luego. Esto supone valorar más la acción inmediata y, aunque semioculta, visible, porque hay un fondo activista, y desestimar una labor escondida, profunda y al mismo tiempo lenta y de casi ninguna apariencia exterior, pero que aseguraría un crecimiento continuo.

Hay una afirmación tácita, también declarada, de lo absurdo del mundo. El absurdo está presente en la vida. Lo que no tiene nada que ver con nosotros irrumpe y se nos entromete. Encarnan el absurdo, que es arbitrario, los policías y las cárceles. Los Plomos de Venecia nos parecen míticos pero fueron reales, como son reales esas cárceles y esos campos de concentración que encierran a estos muchachos españoles. Hay unas paredes y gente incomunicada adentro por haber cometido el delito de pensar contra el pensar de los que mandan. Afuera, los otros siguen su vida. *Ese mundo ignorado o naturalmente admitido por los cientos y cientos de personas que diariamente pasaban.*

Los que lucharon antes, habrán peleado convencidos de que lo hacían, unos y otros, para que el atropello no se perpetuase.

La realidad fué otra. Uno de los muchachos, mientras lo torturaban, quería distraerse dentro de los golpes. Es un hombre, entregado sin defensa, en manos de los policías y los militares, a quienes no les importa lo que sostienen, pero saben que se sostienen ellos sosteniendo esas estructuras, ese sistema; entonces cumplen con su oficio y lo demás no interesa.

El libro continúa su línea anecdótica, prolongándose, quizá más allá de lo necesario, hasta un final desmadejado.

Este breve acto del drama humano, apenas un espacio del tiempo contingente, vuelve a plantear los exactos interrogantes. ¿En qué se resuelven los sufrimientos, el dolor, las arbitrariedades, la injusticia, la muerte, el aparente absurdo? ¿Tiene la historia del hombre un sentido?

*E. G.*

JEAN ANOUILH: *El ensayo, o El amor castigado.* (Carro de Tespis, Buenos Aires, 1956).

Se supone que el bien y el mal tienen siempre una consecuencia, inmediata o lejana. Recompensa y castigo, o causa y efecto; según la forma en que se interprete aquélla. En esta obra, la mala acción cometida contra un amigo por el Conde —el protagonista— no está excluída de la regla. A pesar de que el efecto parece un poco forzado porque lo provoca una idea de venganza: el mismo amigo se encarga de que aquel acto innoble del Conde cumpla la ley. Sería lamentable para este personaje si además de sufrir el castigo acordado por el amigo tuviera que esperar el reservado por el destino. Pero Anouilh no menciona esa posibilidad; termina la obra en el momento en que el Conde, desesperado, parte en busca de su amada. No se sabe, por lo tanto, si la intromisión del amigo logra separar definitivamente a los amantes. Tal vez un anhelo excesivo por un desenlace feliz haga imaginar el encuentro.

El amor altera eficazmente el ambiente de frivolidad extrema y de cinismo que rodea a los personajes. Por contraste, sin duda, es en especial romántica y misteriosa su intervención.

El nombre de Anouilh hace prever la inteligencia y el ingenio del diálogo; su lectura confirma generosamente esa conjetura.

*GRAZIELLA PEYROU*

## ENSAYOS, BIOGRAFÍA

THOMAS MERTON: *Los hombres no son islas* (Sudamericana, Buenos Aires, 1956).

Los *hombres no son islas* es un libro de prédica espiritual. Su hermoso título, basado en un verso de Donne, alude a la fraternidad humana y a la caridad que hace amar a todos los hombres en Dios y a Dios en cada hombre; su contenido, aunque estrictamente ceñido al dogma católico, habla el

lenguaje de la mística universal. Si el lector comprende ese idioma y se sitúa en el plano que le corresponde, no creo que pueda objetar a casi ninguno de los conceptos desarrollados, pero en seguida advertirá que el defecto visible de esta obra es su extensión. Lo que dice a través de doscientas cuarenta páginas podría condensarse tal vez en treinta sin desmedro para el texto y aun con muchísima ventaja; ganaría en coherencia y claridad, y resultaría bastante menos fatigoso.

Creo que mucho de lo que afirma Thomas Merton es verdad, sobre todo lo que atañe a las cuestiones fundamentales de la vida espiritual, pero no hay nada allí que no haya sido expresado ya, con mayor precisión y más poesía, en el *Bhaghavad Ghita,* los textos palis del budismo, los Evangelios o la *Imitación de Cristo.* Tampoco tiene éste la frescura de ciertos libros que remueven las viejas cuestiones con cotejos inesperados, como la *Filosofía Perenne* de Aldous Huxley, o con nuevas interpretaciones, como el *Comentario del Evangelio* de Lanza del Vasto. Merton se limita a repetir enseñanzas que no contienen novedad alguna, ni en el fondo ni en la forma, y temo que no pueda resultar muy útil a casi nadie. Aquellos que se han interesado ya por cuestiones de esta índole conocen a fondo la esencia de su pensamiento —lo que no significa que lo pongan en práctica, porque el mero conocimiento intelectual no aporta la santidad, sino apenas la nostalgia de ella— y los que nunca se sintieron atraídos por el problema no verán en sus páginas otra cosa que un sermón más largo que lo habitual y considerablemente más tedioso. Las únicas personas que podrían beneficiarse con su lectura son aquellas que, desconociendo la literatura religiosa, tienen alguna disposición hacia el misticismo; estas personas podrían sentirse enriquecidas por ciertos capítulos, y a veces deslumbradas. Los más recomendables son, a mi parecer, los titulados: "Pensamientos sobre la esperanza"; "Conciencia, libertad y oración"; "Ascetismo y sacrificio"; "La medida de la caridad". Todos muestran que su autor conoce profundamente la auténtica vida del espíritu, la contemplación y el desapego de la materia.

Lejos de mí está el afirmar que un libro debe desdeñarse porque no es original. Cuanto contenga un trozo de verdad ha sido ya dicho, y conviene repetirlo incansablemente ante la remota posibilidad de que alguien lo aprenda. Me limito a señalar que *Los hombres no son islas* constituye una reiteración correcta, pero no demasiado feliz; demuestra con frecuencia que la repetición no está reñida con la vaguedad, en unos párrafos que sin duda han sido muy desmejorados por el traductor.

Queda a salvo de toda objeción la personalidad de este monje, que inspira la mayor simpatía; su intensa busca de Dios, su comprensión de los problemas espirituales, su deseo de ayudar al prójimo, su bondad esencial.

*A. J.*

HENRI PERRUCHOT: *Vida de Van Gogh.* (Hachette, Buenos Aires, 1956.)

Es bueno creer que "no hay horas sin milagros íntimos y sin inefables significaciones", pero a pesar de estos artibutos que, según Maeterlink, son interesantes a toda vida humana es difícil que una simple biografía provoque en su lector un apasionado interés. Generalmente tiene que intervenir la ficción para que la historia de una vida logre cautivar. Existen motivos, por lo tanto, para apreciar el mérito de esta obra. Henri Perruchot, con datos extraídos de las cartas del pintor, en particular de las dirigidas a su hermano; con recuerdos que han perdurado en los lugares en que aquél vivió; con todo lo que significara algún antecedente importante o no, ha escrito una biografía que tiene el interés de una novela.

Conviene insistir en que el autor de este libro se abstuvo de recurrir a su imaginación aún en las más insignificantes descripciones. Él mismo lo anuncia en su prólogo: "Cuando hablo de una urraca que chilla en la empinada acacia del camposanto de Zundert, no es fantasía de mi parte, ni abandono al demonio de la ficción, sino precisa referencia al parágrafo de una carta de Vincent a Théo (carta Nº 573, del 23 de enero de 1889)". La honestidad no es una calidad tan poco común como para reaccionar ante ella con extrañeza, pero la revelada en esta obra tiene una originalidad: se ha utilizado una documentación fidedigna hasta agotar todo lo que fué posible extraer de ella. Fácilmente acude el recuerdo de Ismael Gow, el personaje de un cuento de Chesterton, que heredero de todo el oro de su amo no renuncia ni al que contiene la dentadura de su benefactor.

Así, minuciosamente, Henri Perruchot va desdoblando la vida de Vincent Van Gogh. El lector conoce entonces su lúgubre recorrido: empleado, evangelista, enamorado, pintor, artista. Distintos estados, o tramos en los que Van Gogh se detuvo penosamente.

No hay duda de que la vida de Vincent Van Gogh fué trágica; Henri Perruchot lo prueba muy bien en su biografía. Pero conviene hacer una advertencia al conmovido lector: Van Gogh no creyó mucho en la tragedia de su vida. El arte, la luz, el color, la naturaleza, el ser humano, problemas metafísicos y filosóficos le impidieron sentirse demasiado desdichado.

Probablemente Henri Perruchot pudo sugerir una idea menos melancólica sobre la personalidad del artista. Pero aun en el caso de que esta objeción sea válida pierde importancia ante todo lo que hay que agradecer al autor de este libro. Ha logrado inspirar una absurda esperanza con su conmovedora biografía: que Vincent Van Gogh tenga ahora conciencia de su fama. Que él y su hermano vean justificada su fe.

Numerosas ilustraciones y notas cronológicas y bibliográficas complementan la valiosa documentación. Correcta la traducción de Horacio A. Maniglia.

*G. P.*

# *Comarca Científica*

## LA "LOCALIZACIÓN" DEL ALMA

A nadie escapa que para comprender qué es la psique no basta un conocimiento meramente teórico: lo psíquico hay que *experimentarlo*. Sin embargo, el tipo de experiencia común —basada en la objetividad científica y cumplida dentro de los lineamientos prescriptos por las disciplinas de la naturaleza— no sólo es insuficiente sino inadecuada.

La experiencia psíquica es *interna* y, por analogía con lo que acontece en el plano metafísico profundo, la denominaremos *realización psíquica*. La realización psíquica es personal e intransferible. He aquí un escollo poco menos que insalvable desde el punto de vista científico. Por eso, algunos psicólogos han acudido al arte para sorprender el psiquismo ajeno tratando de desentrañar un sentido tras la maraña de los símbolos, las metáforas y las analogías.

La expresión de la experiencia interna exige una dialéctica distinta a la de las ciencias y análoga a la de la metafísica tradicional, las religiones y el arte; porque así como la religión se basa en la *revelación*, la dialéctica metafísica se funda en *principios*.

Las correspondencias entre nociones de una teoría, o entre diversas teorías, hacen sospechar la existencia de estructuras más generales con respecto a las cuales aquellas nociones o teorías no son sino verdades relativas. Por ejemplo, hay una concepción geométrica y una concepción analítica del infinito matemático que están en correspondencia desde que es posible, haciendo transposiciones simbólicas adecuadas, establecer su equivalencia conceptual. Ambas nociones, a su vez, se pueden hacer corresponder con el infinito potencial y el infinito actual de la teoría de los conjuntos (matemática transfinita).

Estas correspondencias hacen pensar que existen analogías entre las nociones o, lo que es lo mismo, que hay una estructura universal del infinito matemático (un "arquetipo", como decía Platón) y que aquellas nociones particulares son sólo *visiones* parciales del infinito matemático universal. Por eso algunos matemáticos, como Dermite, hablan de "ver" o "descubrir" los entes matemáticos.

La prohibición de emplear conceptos metafísicos (metafísica tradicional) o religiosos (esoterismo) en la investigación psíquica es un prejuicio racionalista. El razonamiento lógico es sólo un medio para formular los resultados de la experiencia interna pero deberá ser completado por el simbolismo y por el método analógico. Precisamente, la *verdad* del psicoanálisis reside en su empleo de técnicas simbólicas. Cierto que no por ello se salva de los graves errores inherentes a su positivismo y a su materialismo determinista.

La analogía es el único medio capaz de hacer vislumbrar el sentido no racional de los símbolos, que debe ser *vivido* por cada cual. Son totalmente ina-

decuadas, sin embargo, las analogías físicas y geométricas empleadas por la psicología corriente para sugerir los infinitos matices y la sutileza de lo psíquico. Por ejemplo, la relación continente-contenido es impotente para dar cuenta de la relación soma-psique; y no son más felices la metáfora del *iceberg* —cara a algunos psicoanalistas— ni las expresiones *in sub* y *pre*-conciente. La psique no es una *sustancia* (*sustancia psíquica* es una expresión contradictoria), ni está integrada por *capas* o *planos* geométrico-físicos. A lo sumo, cabría hablar de *estados* psíquicos.

Las nociones de *esencia* y *sustancia* son antitéticas y lo psíquico es esencial y no material, como bien lo sabían los antiguos. Esta oposición es análoga (no idéntica) a la que establecían los presocráticos entre εἶδος e ὕλη, Aristóteles entre *acto* y *potencia* y los escolásticos entre *forma* y *materia,* respectivamente.

Lo psíquico es inmaterial (incorpóreo) y por ello, anespacial. Por ser temporal es esencial *(eidos, forma, acto),* para ser sustancia o materia debiera ser espacial. Para determinar el campo de la psique, hay que distinguirla del *espíritu* y también de la *mente.* Lo mental, característico de la especie humana, es la actividad racional, es decir sólo un aspecto de la psique.

El *espíritu* es supraindividual y suprarracional, es decir, independiente del espacio y del tiempo. Lo psíquico, en cambio, es temporal. La confusión, frecuente en los psicoanalistas, de lo espiritual (mística, religión, metafísica, estética) con lo psíquico se debe a que ignoran lo supraconciente y no les queda otro camino que reducirlo a lo irracional (inconciente).

Todo esto ya lo sabía el viejo Aristóteles, aunque no por cierto gran parte de los psicólogos modernos, extraviados por el desdichado dualismo cartesiano soma-psique. Y no deja de resultar paradójico el hecho de que los modernos psicoterapeutas sean, casi sin excepción, materialistas y positivistas cuando, en realidad, su propia experiencia debiera haberles convencido de lo absurdo de su posición. Piénsese solamente en que la psicoterapia (*talking cure,* se la llama) es el acceso a lo inmaterial (la psique) a través de algo también inmaterial (los *significados* de los símbolos lingüísticos).

Los fisiólogos y los psiquíatras buscaron desde antiguo el "asiento del alma"; en la actualidad, el problema subsiste aunque se plantea en distintos términos: se busca el "centro del yo". Atenuado el auge del localizacionismo cerebral, los neurofisiólogos buscan en el hipotálamo la *conciencia central.* Hoy se sabe que el hipotálamo desempeña una función reguladora de la afectividad (sentimientos, pasiones) y de la actividad bioeléctrica del cerebro. Pero los fisiólogos —extrapolando conclusiones sólo válidas en el terreno de la neurología— llegan a afirmar que es el *órgano de la conciencia.*

Desde un punto de vista epistemológico, se advierte un error análogo al que señalamos en los psicólogos: la explicación de lo superior por lo inferior, de lo complejo por lo simple. Pero, hay más, neurológicamente el error subsiste desde que los anencéfalos son ciegos, sordos y carecen de afectividad y emoción humanas; y, por otra parte, tampoco los tumores de la región hipotalámica pro-

vocan graves trastornos de la conciencia cuando se ha conservado la integridad cortical.

Cabe concluir que la *localización* del alma, en cualquiera de sus formas, es un pseudo-problema porque la psique, anespacial por esencia, no puede ser *ubicada* en la materia.

Que nos perdonen los psicólogos, pero todavía preferimos la sabiduría simple del poeta simbolista al fuego fatuo de la ciencia moderna:

*La nature est un temple où de vivants piliers*
*Laissent parfois sortir de confuses paroles;*
*L'homme y passe à travers des forêts de symboles*
*Qui l'observent avec des regards familiers.*

(CH. BAUDELAIRE, *Correspondances.)*

Como diría Heidegger, es el poeta quien escucha la honda voz del Ser.

*ARMANDO ASTI VERA*

# *Artes plásticas*

## ENTREVISTA A VASARELY

ENTREVISTO a Vasarely, pintor abstracto nacido en Hungría pero que vive en París desde 1930 —es decir, más de la mitad de su vida—, en la propia Galería Denise René, donde expone sus últimas obras.

A pesar de que llevo un cuestionario, resulta difícil preguntarle. Es uno de esos artistas que saben lo que quieren y esperan de su arte, conocido no sólo por lo buen pintor sino también por la lucidez acertada de su juicio.

De acuerdo a una vieja técnica, trato de situarlo en el panorama del arte contemporáneo:

BAYON. — Manessier y Pignon me han dicho, en distintas oportunidades [1] que no se consideraban pintores *abstractos.*

VASARELY. — Creo que tienen perfecta razón.

B. — Sí, pero hay que entenderse y llamarlos de alguna manera. Para mí, el nombre es lo de menos. Ya aparecerá la palabra que los designe, más adelante.

Si usted acepta esa nomenclatura y la otra que designa como *concretos* a los artistas que siguen las tendencias, digamos, de un Max Bill, ¿en qué posición pondría usted a su pintura? ¿Con los abstractos, los concretos o equidistantes de unos y otros?

V. — Tampoco a mí me gusta la palabra *abstracto,* pero si hay que elegir una, la acepto para mi pintura.

1 Véase mis entrevistas a esos pintores publicadas en "Ver y Estimar", 1953.

B. — Habiendo faltado casi dos años de París me resulta más fácil comprender cómo ciertos nombres se han afirmado mientras que otros —la mayoría— han quedado francamente relegados.

V. — Me parece que lo más importante no es la afirmación de una *individualidad,* sino, más bien, la afirmación de una *tendencia.*

La diferencia entre *abstracto* y *figurativo* me parece, también, un error. Al fin de cuentas lo figurativo puede ser visto también como abstracto (las *Ninfeas* de Monet, pienso yo mientras lo escucho). Y ya se sabe que también lo abstracto es, en cierto modo, figurativo porque *figura* una cierta geometría sensible o un color o una luz.

Por último, un cuadro antiguo y uno moderno son dos *objetos de la misma índole.* Los dos consisten en dos telas que se manchan con pinceles y colores. En una palabra, su *constitución física* es la misma. La diferencia estriba en el espíritu y en la sensibilidad que los informan.

Ahora bien, después de estos años de experimentación se van precisando ciertos contornos. Por de pronto, existe una ruptura con la *función* y con la *técnica* del cuadro.

Antes, en la Edad Media, en el Renacimiento, una obra de arte era algo *único,* para *un* propietario, *un* coleccionista. Ahora, cada vez hay mayor tendencia (reproducciones, tirajes en número elevado realizados por el propio artista) a que el *objeto artistico* se reparta y divulgue cada vez más.

Me parece, además, que en nuestra época no se debe hablar solamente de *pintura,* sino, más bien, de *arte,* en general.

Al tratar de dar un nuevo contenido a ese arte, veremos que fatalmente la plástica se desarrollará en otros planos. Algunos, previsibles, pero otros que no podemos ni siquiera remotamente sospechar.

Yo continúo practicando el arte, a condición de que ese arte busque y encuentre esos nuevos caminos y destinatarios.

Tenemos que realizar la *síntesis* necesaria a toda evolución. El Cubismo analítico, por ejemplo, llegó a esa síntesis y la dejó —sin pensarlo— lista para que nosotros la aprovecháramos. El descubrimiento de Newton fué completado, después, con las teorías de Maxwell sobre el electromagnetismo, pero hizo falta el genio de Einstein para realizar la síntesis y llegar a la sorprendente fórmula: Materia = Energía.

La pintura es una provincia de la plástica y la plástica había tenido tendencia a subdividirse. En cambio ahora hemos llegado a un punto en la evolución de la pintura y escultura en que ya es hora de que salgamos de los simples problemas espaciales y nos integremos con los nuevos fenómenos: el movimiento, el tiempo, el sonido, quizás.

Hasta ahora estábamos, digamos, en las *proyecciones fijas.* Malevitch, y Mondrian son un fin. Sus obras son tan refinadas que nos llevan a la aniquilación.

No creo que haya que volver para atrás, o sea, en este caso, a problemas de materia o color. Creo que eso ya está superado.

La creación no es nunca *natural.* Pero, al buscar, no debemos tender hacia formas que puedan halagar *sentimentalmente* pero, que desde el punto de vista estrictamente plástico, sean híbridas. Si buscamos un lenguaje plástico tenemos que ir de lo simple hacia lo complejo, y no al revés, como pretenden algunos.

Cézanne ha sido muy importante en la historia de la pintura moderna porque ha *digerido* para nosotros toda la historia de la pintura anterior a él. Sólo después de Cézanne se puede llegar al Cubismo. Y sólo después del Cubismo analítico, a los abstractos. Personalmente, me interesan Juan Gris, Malevitch, Mondrian y Kandinsky. Pero no hay que pensar solamente en términos personales cuando está en juego el futuro del arte.

B. — Sé que para usted el gran problema del arte moderno está en la *difusión.* ¿Cómo lo encara usted?

V. — En cuanto a la difusión, veo tres caminos principales:

1º) Integración de la plástica con la arquitectura y el urbanismo,

2º) Difusión por edición (libros, revistas, álbumes),

3º) Proyección por medio del cine o de la televisión (esta última es la que considero más interesante).

En el primer caso, creo que todo se puede unir armoniosamente: la arquitectura con el urbanismo, con la pintura, con la escultura, con el sistema de señales en los caminos.

Una persona que llegue al aeropuerto de una ciudad verdaderamente moderna, no debe de encontrarse con ese cinturón de barrios pobres y feos: fábrica y tugurio, sino que todo lo que apareciera a su vista (casas, urbanización, caminos, estacionamientos, señales) tendría que ser vuelto a pensar en términos de belleza plástica a nuestra escala, no como *cosas* pegadas *a posteriori,* como ocurre entre nosotros hasta la fecha.

En el segundo caso, veo también un enorme porvenir en la edición de revistas y álbumes con la consiguiente posibilidad de divulgación. Pero las obras deben de estar realizadas de manera que permitan la reproducción, *porque están creadas para ese fin.* Sin exquisiteces de materia que correspondan a una estética, real en otro tiempo, pero definitivamente pasada para nosotros. En ese sentido realizo yo mis *serigrafías*: el cuadro que les da origen es, digamos, la matriz, pero el fin está en la divulgación.

Pero es el tercer caso el que me preocupa mayormente en estos últimos tiempos. El que he llamado de la *proyección.* Y me interesa más porque es *dinámico.* El plano en dos dimensiones —el cuadro— está casi agotado como experiencia artística. La pantalla da, por el contrario, al artista posibilidades casi infinitas de expresión.

Tenemos, además, los materiales nuevos, el *plexiglas,* por ejemplo, que llaman e inspiran a técnicas nuevas. Yo, sin ir más lejos, después de mis ejercicios con metal recortado (panel en la Universidad de Caracas) o mis composiciones de líneas negras sobre *plexiglas,* vuelvo siempre a la pintura enriquecido

con otros atisbos y otros problemas que no se me hubieran planteado nunca de no haber hecho esas incursiones.

B. — Pero usted sigue haciendo cuadros de caballete...

V. — Sí, porque hay que vivir. En este momento estoy realizando cuatro películas abstractas que me cuestan mucho y no me darán ganancia sino pérdida. De todas maneras, pienso que no está mal que un coleccionista pueda comprar y colocar en su casa un cuadro abstracto aunque ese cuadro haya servido para ser reproducido. No veo que haya traición a mis principios.

B. — ¿Cree usted que la obra de arte moderna está dirigida a la casa moderna, al edificio público, al museo, o que es una transición hacia una integración que nos resulta difícil de imaginar pero que, no por ello. puede ser menos cierta?

V. — En realidad, creo que el arte moderno se encamina hacia otras soluciones. No creo en la estatua moderna *colocada* fríamente en un local. Ni en un fresco o una pintura concebidas así con una estética pasatista y como *decoración* de un ambiente.

Pienso que sería mejor, en todo caso, *proyectar* la imagen sobre el muro e interrumpirla cada vez que se quiera, como quien apaga la luz. Esa proyección podría ser fija o en movimiento.

B. — A propósito de eso, en esta misma galería se realizan exposiciones de objetos de arte, a mitad de camino entre la pintura y la escultura, que además tienen movimiento y hasta, a veces, producen una cantidad de sonidos. ¿Le interesan esas tentativas o le parecen descaminadas?

V. — Todo lo que es nuevo me interesa. Ahora bien, en esas experiencias creo que conviene distinguir dos grupos esenciales: 1º) lo que llamaré los *autómatas,* o sea, las obras con movimiento propio en sí mismas y 2º) las obras, dinámicas también, pero en las cuales el movimiento está puesto en el espectador según sus desplazamientos. En las primeras hay movimiento *real,* en las segundas el movimiento sólo es *virtual.*

Los autómatas vuelven a caer en la categoría de objetos únicos. Para que cumplieran su fin *moderno,* habría que fabricarlos en serie (nada se opone a que así sea, por otra parte). Las segundas de esas experiencias son aquéllas generalmente integradas con la arquitectura y que cambian de aspecto según la posición del espectador. Yo, personalmente, estoy embarcado en esa tendencia porque la creo más fértil. Sin embargo, pienso que habrá que usar de los *autómatas* para realizar esas películas de que hablaba antes, ya que ellas no deben ser dibujadas imagen por imagen como se hace con los dibujos animados tradicionales.

Doy por terminada la entrevista y me despido de Vasarely: alto, simpático, con una cara de niño que no quiere envejecer. No hay duda de que hay mucho que hilar, y muy delgado, en cuestiones de arte contemporáneo. Que lo diga si no este testimonio de un artista moderno que ya, en el borde de la fama, no deja de preguntarse, cuestionarse, para buscar su propia expresión denodadamente.

*DAMIÁN CARLOS BAYÓN*

# *Música*

## ARTURO TOSCANINI

El 26 de enero falleció Arturo Toscanini. Toda una época de la interpretación musical se ha cerrado de este modo definitivamente. Desde el 4 de abril de 1954, Toscanini ya no actuaba: los tres años que separaron su voluntario silencio de su muerte física fueron el único compás de espera que este músico titánico se impuso a lo largo de su carrera artística. Porque la vida de Toscanini abarcó casi noventa años; su vida artística, casi setenta, desde aquel momento histórico en que el joven —el adolescente, en realidad— empuñó por primera vez, en Río de Janeiro, la batuta que en sus manos habría de transformarse en el símbolo más alto de insobornable seriedad artística que se recuerda en la historia de la dirección orquestal. Esos setenta años de vida artística ininterrumpida, jamás desviada, constituyen un ejemplo supremo de conducta.

Nuestra joven generación no ha tenido la suerte de presenciar en nuestro medio una interpretación de Toscanini. Su última visita a Buenos Aires se llevó a cabo en 1941, epílogo de aquel viaje artístico estupendo que realizó el año anterior con su orquesta neoyorquina. Pero la acción de un genial intérprete —del arquetipo de los intérpretes, diríamos— se prolonga en nuestra época más allá de su existencia material: Toscanini ha grabado, y ha grabado mucho. Su mensaje queda intacto. Es como si hubiera adivinado la enorme falta que nos haría, una vez desaparecido él, acercarnos a su manera de exposición, a su disciplina, a su exactitud, y fué poco después de comenzar el "long-play" cuando el anciano maestro fijó en el surco una inmensa cantidad de partituras, tanto puramente sinfónicas como operísticas. Nos ha dejado, pues, un legado siempre vivo y siempre reproducible.

Los setenta años de su vida artística abarcan toda la evolución del modernismo musical. Luchó incansablemente en pro de la mayor fidelidad de la ejecución musical y fué un propagandista incansable de muchas orientaciones contemporáneas. Paladín de Wagner en Italia y en el mundo latino, difundió asimismo las grandes creaciones de Brahms y de Ricardo Strauss, e impuso a Debussy y a Ravel. También luchó por elevar el gusto en el teatro lírico. Poco a poco consiguió que la gravitación musical del espectáculo en las grandes instituciones tradicionales de la ópera italiana, se concentrara de nuevo en el director de orquesta —en el "maestro concertador"— y desapareciera la dañosa hegemonía del divo. Con este requisito (que hoy nos parece tan lógico, pero que no siempre lo fué) demostró que muchas obras magistrales, tildadas de poco importantes, poseían valores perennes que no podían desoírse. Quizá su última gran batalla fué la que libró en favor de Guiseppe Verdi, su grande y generoso amigo, a quien colocó en el definitivo sitial de un clásico de la música del siglo XIX. No es de extrañar que sus últimas grabaciones fueran las del *Tedeum* y de *Un ballo in maschera* de Verdi.

Ocupando el centro de la vasta órbita de sus interpretaciones han permanecido siempre las nueve *Sinfonías* de Beethoven. Y a ellas se añadieron las *Sinfonías* de Schubert y de Brahms, por las que sentía una veneración que es poco frecuente en los intérpretes latinos. Es posible que no todos coincidan con sus versiones de Beethoven, de Schubert o de Brahms: a veces, hay en ellas un fuego, un temperamento dinámico que pueden, acaso, considerarse excesivos. Un ejemplo patente es el de su versión del último movimiento de la *Novena Sinfonía;* para algunos, poco beethoveniana. Toscanini no fué un mago; pudo, lógicamente, equivocarse. Aún hoy recuerdo que "su" Verdi y "su" Wagner me gustaron en 1940 y en 1941 más que "su" Beethoven y "su" Brahms. Sintió un profundo amor por Mozart y por Haydn, pero existen otras versiones que coinciden mejor con nuestra manera de enfocar a tales músicos. Hay, también, versiones de Toscanini que difieren entre sí: no fué un músico que, una vez hallada determinada interpretación, la diera por insuperable.

Un colega ha escrito que "Toscanini fué "apenas un músico honesto" porque "no fué un iluminado". ¡Gracias a Dios! No se extravió, como tantos de sus colegas menores, por los tortuosos caminos de la infructuosa "sentimentalización" y de la "formulación" expresivista de las grandes obras con las cuales se enfrentaba. Tomaba en cuenta un solo elemento: la partitura, es decir la fiel ejecución de lo que había dejado el compositor. Dentro de esta limitación admirable, pudo ser en ocasiones demasiado temperamental, demasiado veloz, demasiado lento, demasiado estridente, pero nunca se basó en elementos extramusicales para interpretar las obras, nunca creyó que "había que hacer algo de la obra musical para acercarla al público". Tal es el secreto de su honestidad implacable, de su severidad, tal es la causa de su perfección que tantas veces logró, que casi siempre logró, y que es preciso reconocerle hasta cuando se pueda no estar totalmente de acuerdo con su interpretación.

Toscanini pasaba por ser un músico iracundo. No es exacto. No toleraba, eso sí, falsedades, actitudes "geniales", "divismos". Para él, lo único que importaba era saber tocar y saber componer. Posición extraña en medio del mundo en que surgió, cuando las grandes mentiras egocéntricas del agonizante romanticismo causaban todavía estragos. Toscanini, que sirvió tan admirablemente a las grandes creaciones del romanticismo, se opuso siempre a la mediocridad del intérprete de tipo "romántico" y jamás buscó esa "subjetividad" a la que aspiraban otros intérpretes y que conjugaban con un misterioso estado de trance. Frente a esa subjetividad, fué "objetivo" y realista. Nos enseñó que el único secreto de la música es la música misma y que la magia infinita del sonido es sonido y nada más. Hizo de la música, por lo tanto, una artesanía, una labor, una profesión. Eso, que parece "desdivinizar" la música, la devolvió a sus auténticos cauces. La gran lección del maestro creó toda la disciplina y toda la modalidad de nuestra época musical. Y esa lección condiciona su grandeza, su perpetuidad. Toscanini no se transformó en un mito, pero habrá de perdurar como el paladín por antonomasia de la honestidad artística. Gloria suficiente, inclusive para el más grande director de orquesta de todos los tiempos.

*JUAN PEDRO FRANZE*

# INDICE

La mujer adúltera, por *Albert Camus* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 1
Función social del hombre apartado, por *Colin Wilson* .. .. .. .. .. .. .. 14
El arte de novelar. Diálogo con William Faulkner, por *Jean Stein* .. .. .. 39
Pensares de una tarde malgastada, por *Jorge A. Paita* .. .. .. .. .. .. .. 56
El "homo viator" en la poesía de Antonio Machado, por *Hugo W. Cowes* 58

## CRONICAS

"Y Lucila que hablaba a río..." Gabriela Mistral, 1899-1957, por *Victoria Ocampo* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. ..
Geografía ultramundana del medioevo, por *Jaime Rest* .. .. .. .. .. .. .. 82
Alberto Moravia o la busca de un nuevo concepto del hombre, por *Emilio Sosa López* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 99
Gálvez y el estilo barroco, por *Carlos Mastronardi* .. .. .. .. .. .. .. .. 104

## NOTAS

### *LIBROS*

Virgilio Piñera: "Cuentos fríos", por *Ernesto Schóo* .. .. .. .. .. .. .. .. 108
Elvira Orphée: "Dos veranos", por *Rosa Chacel* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 111
Richard Wright: "De la inocencia a la pesadilla", por *Alicia Jurado* .. .. 118
José Blanco Amor: "Todos los muros eran grises"; Manuel Lamana: "Otros hombres", por *Eugenio Guasta* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 119
Jean Anouilh: "El ensayo, o el amor castigado", por *Graziella Peyrou* .. 123
Thomas Merton: "Los hombres no son islas", por *A. J.* .. .. .. .. .. .. .. 123
Henri Perruchot: "Vida de Van Gogh", por *G. P.* .. .. .. .. .. .. .. .. .. 125

### *COMARCA CIENTIFICA*

La "localización" del alma, por *Armando Asti Vera* .. .. .. .. .. .. .. .. 126

### *ARTES PLASTICAS*

Entrevista a Vasarely, por *Damián Carlos Bayón* .. .. .. .. .. .. .. .. .. 128

### *MUSICA*

Arturo Toscanini, por *Juan Pedro Franze* .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. 132

Este número 245
de SUR terminó-
se de imprimir
el día 25 de abril de
mil novecientos cincuen-
ta y siete en la Im-
prenta López, Pe-
rú 666, Buenos
Aires. Repúbli-
ca Argen-
tina.

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

# Revista SUR

**COMPRAMOS**

Los números 6, 10, 14, 15, 16 y 17
a $ 50.— c/u.

**SAN MARTIN 689** **T. E. 31 - 3229**

**BUENOS AIRES**

# DON QUIJOTE DE LA MANCHA

*Ilustrado por*

## SALVADOR DALÍ

Don Quijote de la Mancha, ha sido siempre, a través de los siglos, fuente de inspiración de los más destacados artistas. Don Quijote y Sancho fueron representados, por primera vez, como personajes de carne y hueso, en el grabado que con la figura ecuestre de ambos lleva la portada de la segunda edición de la traducción inglesa editada en Londres hacia 1620. Pero la primera edición del Quijote que puede considerarse como verdaderamente ilustrada fué la que, en castellano, se publicó en Bruselas en 1662, con diversas láminas que representan otros tantos episodios de la obra. De allí en adelante, las andanzas del Caballero de la Triste Figura son divulgadas en numerosísimas ediciones que, ilustradas según diversos procedimientos —dibujo, grabado, aguafuerte, etc.—, salen tanto de las prensas de Holanda, Francia y España, como de las de Rusia y Japón.

Esa universalidad, distintivo inconfundible de la obra imperecedera, vuelve a manifestarse con vitalidad singular en nuestro presente tiempo de revolución y de general mudanza. La pareja inmortal ha sido acogida, en efecto, por el arte más avanzado de nuestro siglo, y por parte de sus cultores más representativos. Entre 1947 y 1948 vió la luz en Milán la edición, en castellano, exornada por el italiano Carlo Carrá y en 1946, Random House, de Nueva York, había ya reeditado la traducción inglesa del Quijote ilustrada por Salvador Dalí. Es este libro el que ahora se da nuevamente a la luz, pero con el texto castellano, original de Cervantes. Dada la magnitud de la obra como acontecimiento artístico *Emecé* ha querido darle toda la jerarquía gráfica que se merece. La presentación es en gran formato, en un volumen de 432 páginas. Contiene diez citocromías fuera de texto, a todo color, y treinta dibujos a pluma, originales de Dalí. El tiraje ha sido limitado a trescientos cuarenta ejemplares numerados a mano. Cada ejemplar lleva una *suite* con las diez láminas en color, *avant la lettre,* cinco pruebas de los sucesivos estados de una de las láminas en color, y veinte hojas con la reproducción de los treinta dibujos a pluma originales de Dalí, todo fuera de texto.

*Cada ejemplar, en una caja forrada en tela* ..... *$ 850.—*

**EMECÉ EDITORES, S. A**

**PRE**

H0008045

S1CJ.15.1.