

**JORGE LUIS
BORGES**
Miscelánea

se

Lectulandia

Quizá sea este volumen un catálogo de la curiosidad lectora de Borges. Aquí se convocan sus juicios sobre libros y acontecimientos, juicios que hallaron la forma de ensayos y notas, artículos y crónicas, prólogos y reseñas, versiones y traducciones, conferencias y clases. Desde sus colaboraciones en «Sur» y «El Hogar» hasta sus lecciones magistrales ante un público universitario, pasando por la glosa de clásicos y contemporáneos a los que abrió las puertas de su biblioteca personal, todo ello se reúne en este escrutinio — donoso e ingenioso— titulado «Miscelánea».

Lectulandia

Jorge Luis Borges

Miscelánea

ePub r1.0

Titivillus 13.03.2017

Jorge Luis Borges, 2011

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

NOTA DEL EDITOR

Este volumen reúne seis libros de prosas de carácter eminentemente crítico. Los dos primeros han sido tomados de ediciones realizadas por el autor en vida: Prólogos, con un prólogo de prólogos (Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, edición de Miguel de Torre y Borges) y Borges, oral (Buenos Aires, Emecé Editores / Editorial de Belgrano, 1979). El tercero, Biblioteca personal. Prólogos, se basa en una edición realizada con la anuencia del autor, pero publicada después de su muerte (Madrid, Alianza Editorial, 1988), y reúne los prólogos que Borges había escrito para una colección de obras de lectura imprescindible. El cuarto libro, Borges en Sur, sigue la edición de Emecé (Buenos Aires / Barcelona, 1999) y recoge casi cien textos que el autor publicó en dicha revista y que no habían sido incluidos en las Obras completas. El quinto y el sexto libro han sido fundidos aquí en uno solo, cuya articulación se detalla en nota explicativa más adelante, tras la portadilla correspondiente. La obra reunificada recupera todas las colaboraciones que Borges realizó para la revista El Hogar y que hasta ahora habían visto la luz en dos volúmenes separados: Textos cautivos (Buenos Aires, Tusquets Editores, 1986, edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal) y Borges en El Hogar (Buenos Aires, Emecé Editores, 2000).

Al final del tomo se agregan tres índices relativos a Borges en Sur: un índice temático de los textos recogidos tras dicho epígrafe, un índice cronológico completo de las publicaciones de Borges en la revista, con sus referencias, y una lista de los títulos publicados en las Obras completas. Por último, cierran este volumen titulado Miscelánea dos índices, uno de carácter onomástico y otro general^[].*

Prólogos, con un prólogo de prólogos
(1975)

PRÓLOGO DE PRÓLOGOS

Creo innecesario aclarar que *Prólogo de Prólogos* no es una locución hebrea superlativa, a la manera de *Cantar de Cantares* (así lo escribe Luis de León), *Noche de las Noches* o *Rey de Reyes*. Trátase llanamente de una página que anteceda a los dispersos prólogos elegidos por Torres Agüero Editor, cuyas fechas oscilan entre 1923 y 1974. Una suerte de prólogo, digamos, elevado a la segunda potencia.

Hacia 1926 incurrí en un libro de ensayos de cuyo nombre no quiero acordarme, que Valery Larbaud, tal vez para complacer a nuestro común amigo Güiraldes, alabó por la variedad de sus temas, que juzgó propia de un autor sudamericano. El hecho tiene sus raíces históricas. En el Congreso de Tucumán resolvimos dejar de ser españoles; nuestro deber era fundar, como los Estados Unidos, una tradición que fuera distinta. Buscarla en el mismo país del que nos habíamos desligado hubiera sido un evidente contrasentido; buscarla en una imaginaria cultura indígena hubiera sido no menos imposible que absurdo. Optamos, como era fatal, por Europa y, particularmente, por Francia (el mismo Poe, que era americano, llegó a nosotros por Baudelaire y por Mallarmé). Fuera de la sangre y del lenguaje, que asimismo son tradiciones, Francia influyó sobre nosotros más que ninguna otra nación. El modernismo, cuyas dos capitales, según Max Henríquez Ureña, fueron México y Buenos Aires, renovó las diversas literaturas cuyo instrumento común es el español y es inconcebible sin Hugo y sin Verlaine. Luego atravesaría el océano e inspiraría en España a ilustres poetas. Cuando yo era chico, ignorar el francés era ser casi analfabeto. Con el decurso de los años pasamos del francés al inglés y del inglés a la ignorancia, sin excluir la del propio castellano.

Al revisar este volumen, descubro en él la hospitalidad de aquel otro, hoy tan razonablemente olvidado. El humo y fuego de Carlyle, padre del nazismo, las narraciones de un Cervantes que no había acabado aún de soñar el segundo Quijote, el mito genial de Facundo, la vasta voz continental de Walt Whitman, los gratos artificios de Valéry, el ajedrez onírico de Lewis Carroll, las eleáticas postergaciones de Kafka, los concretos cielos de Swedenborg, el sonido y la furia de Macbeth, la sonriente mística de Macedonio Fernández y la desesperada mística de Almafuerde, hallan aquí su eco. He releído y vigilado los textos, pero el hombre de ayer no es el hombre de hoy y me he permitido posdatas, que confirman o refutan lo que precede.

Que yo sepa, nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo. La omisión no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata. El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérboles irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género. Otros ejemplos hay —recordemos el memorable

estudio que Wordsworth prefijó a la segunda edición de sus Lyrical Ballads— que enuncian y razonan una estética. El prefacio conmovido y lacónico de los ensayos de Montaigne no es la página menos admirable de su libro admirable. El de muchas obras que el tiempo no ha querido olvidar es parte inseparable del texto. En Las mil y una noches —o, como quiere Burton, en El libro de las mil noches y una noche— la fábula inicial del rey que hace decapitar a su reina cada mañana no es menos prodigiosa que las que siguen; el desfile de los peregrinos que narrarán, en su cabalgata piadosa, los heterogéneos Cuentos de Canterbury, ha sido juzgado por muchos el relato más vívido del volumen. En los tablados isabelinos el prólogo era el actor que proclamaba el tema del drama. No sé si es lícito mencionar las invocaciones rituales de la epopeya: el Arma virumque cano, que Camoens repitió con tanta felicidad:

As Armas, e os Barões assinalados...

El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica. No sé qué juicio favorable o adverso merecerán los míos, que abarcan tantas opiniones y tantos años.

La revisión de estas páginas olvidadas me ha sugerido el plan de otro libro más original y mejor, que ofrezco a quienes quieran ejecutarlo. Pienso que exige manos más diestras y una tenacidad que ya me ha dejado. Carlyle, hacia mil ochocientos treinta y tantos, simuló en su Sartor Resartus, que cierto profesor alemán había dado a la imprenta un docto volumen sobre la filosofía de la ropa y lo tradujo parcialmente y lo comentó, no sin algún reparo. El libro que ya estoy entreviendo es de índole análoga. Constaría de una serie de prólogos de libros que no existen. Abundaría en citas ejemplares de esas obras posibles. Hay argumentos que se prestan menos a la escritura laboriosa que a los ocios de la imaginación o al indulgente diálogo, tales argumentos serían la impalpable sustancia de esas páginas que no se escribirán. Prologaríamos, acaso, un Quijote o Quijano que nunca sabe si es un pobre sujeto que sueña ser un paladín cercado de hechiceros o un paladín cercado de hechiceros que sueña ser un pobre sujeto. Convendría, por supuesto, eludir la parodia y la sátira, las tramas deberían ser de aquellas que nuestra mente acepta y anhela.

J. L. B.

Buenos Aires, 26 de noviembre de 1974

PROSA Y POESÍA DE ALMAFUERTE

Hace algo más de medio siglo un joven entrerriano, que venía todos los domingos a nuestra casa, nos recitó en el escritorio, bajo los azulados globos del gas, una tirada acaso interminable y ciertamente incomprensible de versos. Aquel amigo de mis padres era poeta y el tema que solía favorecer era la gente pobre del barrio, pero el poema que nos dio esa noche no era obra suya y de algún modo parecía abarcar el universo entero. No me sorprendería que las circunstancias que he enumerado fueran erróneas; el domingo era acaso un sábado y la luz eléctrica había sucedido ya al gas. De lo que estoy seguro es de la brusca revelación que esos versos me depararon. Hasta esa noche el lenguaje no había sido otra cosa para mí que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de Almafuerite que Evaristo Carriego nos recitó me revelaron que podía ser también una música, una pasión y un sueño. Housman ha escrito que la poesía es algo que sentimos físicamente, con la carne y la sangre; debo a Almafuerite mi primera experiencia de esa curiosa fiebre mágica. Otros poetas y otras lenguas lo oscurecieron o lo desdibujaron después; Hugo fue borrado por Whitman y Liliencron por Yeats, pero yo he recordado a Almafuerite a orillas del Guadalquivir y del Ródano.

Los defectos de Almafuerite son evidentes y lindan en cualquier momento con la parodia; de lo que no podemos dudar es de su inexplicable fuerza poética. Esta paradoja o problema de una íntima virtud que se abre camino a través de una forma a veces vulgar me ha interesado siempre; entre las obras que no he escrito ni escribiré, pero que de algún modo me justifican, siquiera ilusorio o ideal, hay una que cabría intitular *Teoría de Almafuerite*. Borradores de caligrafía pretérita prueban que ese libro hipotético me visita desde 1932. Consta, diremos, de unas cien páginas en octavo; imaginarle más es afantasmarlo indebidamente. Nadie debe dolerse de que no exista o de que sólo exista en el mundo inmóvil y extraño que forman los objetos posibles; el resumen que ahora trazaré puede equivaler al recuerdo que deja, al cabo de los años, un libro extenso. Además, le conviene singularmente su condición de libro no escrito; el tema examinado es menos la letra que el espíritu de un autor, menos la notación que la connotación de una obra. A la teoría general de Almafuerite precede una conjetura particular sobre Pedro Bonifacio Palacios. La teoría (me apresuro a afirmar) puede prescindir de la conjetura.

Es fama que Palacios, a lo largo de su larga vida, fue un hombre casto. El amor y la felicidad común de los hombres parecen haber suscitado en él una suerte de horror sagrado, que asumía la forma del desdén o de la severa reprobación. Sobre este punto, el lector puede interrogar la obra polémica de Bonastre (*Almafuerite*, 1920) y la refutación (*Almafuerite y Zoilo*, 1920) que ensayó Antonio Herrero. Por lo demás, el

testimonio personal de Almafuerde es más válido que cualquier discusión; releamos las décimas finales de la primera poesía que redactó, intitulada *En el abismo*:

*Yo soy de tal condición
que me habrás de maldecir,
porque tendrás que vivir
en eterna humillación.
Soy el alma, la visión,
el hermano de Luzbel,
que imponente como él,
como él blasfema y grita.
¡Sobre mi testa gravita
la maldición del laurel!
Yo soy un palmar plantado
sobre cal y pedregullo:
la floración del orgullo,
del orgullo sublimado.
Soy un esporo lanzado
tras la procesión astral;
vil chorlo del pajonal
que al par del águila vuela...
¡Sombra de sombra que anhela
ser una sombra inmortal!
Yo, cada vez que me río,
pienso que ríe algún otro,
y cual si domase un potro*

*no me trato como a mío.
Soy la expresión del vacío,
de lo infecundo y lo yerto,
como ese polvo desierto
donde toda hierba muere...
¡Yo soy un muerto que quiere
que no lo tengan por muerto!*

Harto más importante que la desdicha que las estrofas anteriores declaran es la aceptación valerosa de esa desdicha. Otros —Boileau, Kropotkin, Swift— conocieron aquella soledad que cercó a Palacios; nadie ha concebido como él una doctrina general de la frustración, una vindicación y una mística. He señalado la soledad central de Almafuerde; éste logró imponerse la certidumbre de que el fracaso no era un estigma suyo, sino el destino sustancial y final de todos los hombres. Así ha

dejado escrito: «La felicidad humana no ha entrado en los designios de Dios» y «No pidas más que justicia, pero mejor es que no pidas nada» y «Menosprécialo todo, porque todo tiene conciencia de su condición menospreciable»^[1]. El puro pesimismo de Almafuerite excede los límites del *Eclesiastés* y de Marco Aurelio; éstos vilipendian el mundo pero alaban y admiran al hombre justo; al que se identifica con Dios. No así Almafuerite, para quien la virtud es un azar de las fuerzas universales.

*Yo repudié al feliz, al potentado,
al honesto, al armónico y al fuerte...
¡Porque pensé que les tocó la suerte,
como a cualquier tahúr afortunado!*

nos dice *El misionero*.

Spinoza condenó el arrepentimiento, por juzgarlo una forma de la tristeza; Almafuerite, el perdón. Lo condenó por lo que hay en él de pedantería, de condescendencia altanera, de temerario Juicio Final ejercido por un hombre sobre otro:

*Cuando el Hijo de Dios, el Inefable,
perdonó desde el Gólgota al perverso...
¡Puso, sobre la faz del Universo,
la más horrible injuria imaginable!*

Más explícitos aún son estos dos versos:

*... No soy el Cristo-Dios, que te perdona.
¡Soy un Cristo mejor: soy el que te ama!*

Almafuerite, para compadecer enteramente, hubiera querido ser tan oscuro como el ciego, tan inútil como el tullido y —¿por qué no?— tan infame como el infame. Ya hemos dicho que sintió que la frustración es la meta final de todo destino; cuanto más abatido un hombre, más alto; cuanto más humillado, más admirable; cuanto más ruin, más parecido a este universo, que ciertamente no es moral. Así pudo escribir con sinceridad:

*Yo veneré, genial de servilismo,
en aquel que por fin cayó del todo,
la cruz irredimible de su lodo,
la noche inalumbrable de su abismo.*

En otro lugar del mismo poema, dice del asesino:

*¿Dónde oculta sus pálpitos de lobo?
¿Dónde esgrime su trágica energía?
¡Para ponerme yo como vigía
mientras urde su crimen y su robo!*

De la poesía «Dios te salve», que esboza o prefigura la misma idea, básteme transcribir los versos finales:

*Al que sufre noche y día
—y en la noche hasta durmiendo—
la noción de sus miserias,
la gran cruz de su pasión:
yo le agacho mi cabeza, yo le doblo mis rodillas,
yo le beso las dos plantas, yo le digo: ¡Dios te salve!
¡Cristo negro, santo hediondo, Job por dentro,
vaso infame del Dolor!*

Almafuerte debió desempeñarse en una época adversa. A principios de la era cristiana, en el Asia Menor o en Alejandría, hubiera sido un heresiarca, un soñador de arcanas redenciones y un tejedor de fórmulas mágicas; en plena barbarie, un profeta de pastores y de guerreros, un Antônio Conselheiro^[2], un Mahoma; en plena civilización, un Butler o un Nietzsche. El destino le deparó los suburbios de la provincia de Buenos Aires; lo redujo a los años 1854-1917; lo rodeó de tierra, de polvo, de callejones, de ranchos de madera, de comités, de compadritos ni siquiera iletrados. Leyó muy poco y también leyó demasiado; frecuentó los versículos de la Escritura según Cipriano de Valera, pero asimismo los debates parlamentarios y los artículos de fondo. En América del Sur, por aquellos años, no se veían otras posibilidades que el catecismo, con su divinidad que es una y es tres y con su jerarquía eclesiástica, y el negro laberinto de ciegos átomos que a lo largo de la eternidad se combinan, que enseñaban Büchner y Spencer. Almafuerte optó por el último; fue un místico sin Dios y sin esperanza. Despreció, como dice Bernard Shaw, el soborno del cielo; creía honradamente que la felicidad no es deseable. Su pensamiento acecha en los rincones de su obra; por ejemplo, en esta evangélica: «El estado perfecto del hombre es un estado de ansiedad, de anhelación, de tristeza infinita».

Federico de Onís (*Antología de la poesía española e hispanoamericana*, 1934) ha repetido que el ideario de Almafuerte es vulgar. Este prólogo quiere razonar lo contrario. Más de un escritor argentino rige una retórica no menos espléndida que la suya y harto más lúcida y constante; ninguno es tan complejo, intelectualmente; ninguno ha renovado, como él, los temas de la ética.

El poeta argentino es un artesano o, si se prefiere, un artífice; su labor

corresponde a una decisión, no a la necesidad. Almafuerite, en cambio, es orgánico, como lo fue Sarmiento, como muy pocas veces lo fue Lugones. Sus fealdades están a la luz del día, pero lo salvan el fervor y la convicción.

Como todo gran poeta instintivo, nos ha dejado los peores versos que cabe imaginar, pero también, alguna vez, los mejores.

Prosa y poesía de Almafuerite. Selección y prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Eudeba, Serie del Siglo y Medio, 1962.

HILARIO ASCASUBI

PAULINO LUCERO. ANICETO EL GALLO. SANTOS VEGA

Ascasubi y la patria crecieron juntos. Le tocaron en suerte aquellos años del principio y del caos, no tan lejanos en el tiempo y casi inconcebibles ahora, en que el hombre compartía la tierra con la antigua soledad y la hacienda brava, y que nos dejan una sensación de multiplicidad y de vértigo, ya que en aquel desmantelado escenario cada uno tenía que ser muchos. Se cuenta que en la posta de Fraile Muerto (que hoy se llama Bell Ville) su madre lo dio a luz bajo una carreta, en una madrugada del verano de 1807; más allá de la mera verdad histórica, el hecho tiene una verdad legendaria. En Buenos Aires Ascasubi cursó sus primeras letras, que luego iría enriqueciendo la lectura casual. En 1819 se contrató como grumete en el primer barco mercante de nuestro país, *La Rosa Argentina*, que zarpaba para la Guayana francesa. Regresó el año 22 tras de haber recorrido el sur de los Estados Unidos y California. En Salta, donde colaboró en el gobierno de Arenales, montó la imprenta que había sido de los Niños Expósitos y fundó con José Arenales la *Revista de Salta*. Al cabo de unas andanzas por Bolivia, regresó a Buenos Aires y militó en la campaña del Brasil. Sirvió a las órdenes de Paz y también de Soler, de quien refiere, en uno de sus diálogos gauchescos, una curiosa anécdota. Afiliado al partido unitario guerreó en las filas de Lavalle con el grado de capitán y fue tomado prisionero, en 1832, por las fuerzas de Rosas. En 1834 logró evadirse de un pontón cerca del Retiro y huyó a Montevideo. Oribe, lugarteniente del dictador, sitiaba esa plaza; Ascasubi, durante los muchos años del cerco, escribió para la guitarra de los soldados los *Trovos de Paulino Lucero*, donde se cifra lo más vívido y firme de su labor poética. Destinó las ganancias de una panadería abierta por él a armar y tripular un barco para la segunda expedición de Lavalle. En 1852 el largo sitio de Montevideo tocó a su fin; librada la batalla de Caseros, Ascasubi tomó el partido de Buenos Aires y atacó a Urquiza bajo el hoy famoso pseudónimo de Aniceto el Gallo. Por aquellos años empleó sus recursos en la edificación del primitivo Teatro Colón, cuyo incendio causó su ruina. Tuvo que recurrir a su pensión de militar retirado, que le fue acordada ampliamente; Rufino de Elizalde, el fiscal, declaró en su dictamen: «Cuando estuvo en buenas condiciones de fortuna pidió su separación del servicio por no ser gravoso al Estado, dando a establecimientos públicos los sueldos que se le adeudaban». El gobierno de Mitre lo mandó a Europa en 1860 para enganchar soldados. En París inició y terminó la composición de su obra más famosa y más lánguida, el casi inextricable romance de *Santos Vega*, que apenas logra rescatar algunas memorables evocaciones del alba y de los indios. Es evidente que su genio necesitaba estímulos inmediatos; sus mejores piezas fueron circunstanciales y muy poco o nada le dieron el tiempo y la nostalgia. Una antología puede dar mejor su medida que los tres volúmenes exhaustivos que acumuló en París con menor rigor que complacencia. Ascasubi falleció en Buenos

Aires a fines de 1875.

Si José Hernández hubiera muerto antes de 1872 —año durante el cual, según sus palabras, la escritura de *Martín Fierro* lo ayudó «a alejar el fastidio de la vida del Hotel»—, Ascasubi sería el arquetipo de poeta gauchesco. La sombra tutelar y antigua de Hidalgo y las variaciones filiales de Estanislao del Campo no harían otra cosa que confirmar esa primacía. Los hechos no ocurrieron así; Ascasubi ha sido sacrificado, por los historiadores de la literatura y (lo que sin duda es más grave) por el olvido de los argentinos, a la mayor gloria de Hernández. Hoy es apenas un risueño y borroso recuerdo o una apresurada ficha que se recorre en la víspera de un examen. Uno de los propósitos de este libro es evidenciar que el sabor de su obra nada tiene en común, fuera de algunas coincidencias de tema o de lenguaje, con el de la obra de Hernández. Corresponden a épocas distintas del proceso argentino: Hilario Ascasubi nos muestra «los gauchos del Río de la Plata, cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay»; Hernández, el caso personal de un paisano al que las vicisitudes llevan a la frontera y después al desierto. Cuanto más afín es la materia que tratan, tanto más visible es la oposición que separa a los dos. Hernández refiere:

*Marcha el indio a trote largo,
paso que rinde y que dura;
viene en dirección sigura
y jamás a su capricho —
No se les escapa vicho
en la noche más oscura.*

*Caminan entre tinieblas
con un cerco bien formao;
lo estrechan con gran cuidado
y agarran al aclarar
ñanduces, gamas, venaos —
cuanto han podido dentrar.*

*Su señal es un humito
que se eleva muy arriba —
y no hay quien no lo aperciba
con esa vista que tienen;
de todas partes se vienen
a engrosar la comitiva. —*

*Ansina se van juntando,
hasta hacer esas reuniones*

*que cain en las invasiones
en número tan crecido—
para formarla han salido
de los última rincones.*

Oigamos (y veamos) ahora la versión de Ascasubi:

*Pero, al invadir la indiada
se siente, porque a la fija
del campo la sabandija
juye adelante asustada,
y envueltos en la manguiada
vienen perros cimarrones,
zorros, avestruces, liones,
gamas, liebres y venaos,
y cruzan atribulaos
por entre las poblaciones.*

*Entonces los ovejeros
coliendo bravos torear
y también revolotean
gritando los teruteros;
pero, eso sí, los primeros
que anuncian la novedá
con toda siguridá
cuando los indios avanzan,
son los chajases que lanzan
volando: ¡chajá! ¡chajá!*

*Y atrás de esas madrigueras
que los salvajes espantan
campo afuera se levantan,
como nubes, polvaderas
preñadas todas enteras
de pampas desmelenaos
que al trote largo apuraos,
sobre sus potros tendidos
cargan pegando alaridos,
y en media luna formaos.*

Ensayemos otro cotejo. Hernández enumera los rasgos esenciales de la mañana:

*Y apenas la madrugada
empezaba a coloriar
los pájaros a cantar
y las gallinas a apiarse,
era cosa de largarse
cada cual a trabajar.*

Ascasubi casi con las mismas palabras sigue el lento proceso de la luz:

*Venía clariando el cielo
la luz de la madrugada
y las gallinas al vuelo
se dejaban cair al suelo
de encima de la ramada.*

Tampoco falta lo brutal en su obra. Si la literatura argentina encierra una página que puede equipararse con *El matadero* de Esteban Echeverría, esa página es *La refalosa* de Ascasubi, si bien la primera tiene un poder alucinatorio que le falta a la otra, cuyo íntimo carácter es una suerte de inocente y chabacana ferocidad. El ámbito de la poesía de Ascasubi se define por la felicidad y el coraje y por la convicción de que una batalla puede ser también una fiesta. El poeta Detlev von Liliencron dijo que, aun en el cielo, querría alguna vez participar en una campaña; Ascasubi hubiera comprendido este sentimiento, que responde a los bélicos paraísos de las mitologías del norte. Oigamos este brindis a un militar del partido colorado:

*Mi coronel Marcelino
valeroso guerrillero,
oriental pecho de acero
y corazón diamantino:
todo invasor asesino,
todo traidor detestable,
y el rosín más indomable
rinde su vida ominosa,
donde se presenta Sosa,
¡y a los filos de su sable!*

Brillo de baraja nueva o moneda nueva siguen teniendo al cabo de un siglo los versos de Ascasubi, no desgastados o empañados por la usura del tiempo. Sus defectos son los del improvisador, que está a merced de un dios misterioso y que puede pasar en cualquier momento de la encendida inspiración a la negligencia o a la trivialidad. Como todo poeta, Ascasubi tiene derecho a que lo juzguemos por sus

versos mejores. Detrás del más ilustre y del más humilde está aquel gran amor a la patria que lo llevó a jugarse la vida, simple y alegremente, en esa pánica alborada de espadas y también de puñales.

Hilario Ascasubi: *Paulino Lucero. Aniceto el Gallo. Santos Vega*. Selección y prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Eudeba, Serie del Siglo y Medio, 1960.

ADOLFO BIOY CASARES

LA INVENCIÓN DE MOREL

Stevenson, hacia 1882, anotó que los lectores británicos desdeñaban un poco las peripecias y opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado. José Ortega y Gasset —*La deshumanización del arte*, 1925— trata de razonar el desdén anotado por Stevenson y estatuye en la página 96, que «es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior», y en la 97, que esa invención «es prácticamente imposible». En otras páginas, en casi todas las otras páginas, aboga por la novela «psicológica» y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril. Tal es, sin duda, el común parecer de 1882, de 1925 y aun de 1940. Algunos escritores (entre los que me place contar a Adolfo Bioy Casares) creen razonable disentir. Resumiré, aquí, los motivos de ese disentimiento.

El primero (cuyo aire de paradoja no quiero destacar ni atenuar) es el intrínseco rigor de la novela de peripecias. La novela característica, «psicológica», propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia; personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela «psicológica» quiere ser también novela «realista»: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de oro*, del *Quijote* o de los siete viajes de Simbad, le impone un riguroso argumento.

He alegado un motivo de orden intelectual; hay otros de carácter empírico. Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas. Stevenson es más apasionado, más diverso, más lúcido, quizá más digno de nuestra absoluta amistad que Chesterton; pero los argumentos que gobierna son inferiores. De Quincey, en noches de minucioso terror, se hundió en el corazón de laberintos, pero no amonedó su impresión de *unutterable and self-repeating infinities* en fábulas comparables a las de Kafka. Anota con justicia Ortega y Gasset que la «psicología» de Balzac no nos satisface; lo mismo cabe anotar de sus argumentos. A Shakespeare, a Cervantes, les agrada la antinómica idea de una muchacha que, sin disminución de hermosura, logra pasar por hombre; ese móvil ya no funciona. Me creo libre de toda superstición de

modernidad, de cualquier ilusión de que ayer difiere íntimamente de hoy o diferirá de mañana; pero considero que ninguna otra época posee novelas de tan admirable argumento como *The Turn of the Screw*, como *Der Prozess*, como *Le voyageur sur la terre*, como esta que ha logrado, en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares.

Las ficciones de índole policial —otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos— refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural. El temor de incurrir en prematuras o parciales revelaciones me prohíbe el examen del argumento y de las muchas delicadas sabidurías de la ejecución. Básteme declarar que Bioy renueva literariamente un concepto que san Agustín y Orígenes refutaron, que Louis-Auguste Blanqui razonó y que dijo con música memorable Dante Gabriel Rossetti:

*I have been here before,
But when or how I cannot tell:
I know the grass beyond the door,
The sweet keen smell,
The sighing sound, the lights around the shore...*

En español, son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonada. Los clásicos ejercieron la alegoría, las exageraciones de la sátira y, alguna vez, la mera incoherencia verbal; de fechas recientes no recuerdo sino algún cuento de *Las fuerzas extrañas* y alguno de Santiago Dabove: olvidado con injusticia. *La invención de Morel* (cuyo título alude filialmente a otro inventor isleño, a Moreau) traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo.

He discutido con su autor los pormenores de su trama; la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta.

Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Editorial Losada, 1940; Emecé Editores, 1953.

RAY BRADBURY

CRÓNICAS MARCIANAS

En el segundo siglo de nuestra era, Luciano de Samosata compuso una *Historia verdadera*, que encierra, entre otras maravillas, una descripción de los selenitas, que (según el verídico historiador) hilan y cardan los metales y el vidrio, se quitan y se ponen los ojos, beben zumo de aire o aire exprimido; a principios del siglo XVI, Ludovico Ariosto imaginó que un paladín descubre en la Luna todo lo que se pierde en la Tierra, las lágrimas y suspiros de los amantes, el tiempo malgastado en el juego, los proyectos inútiles y los no saciados anhelos; en el siglo XVII, Kepler redactó un *Somnium sive Astronomia lunaris*, que finge ser la transcripción de un libro leído en un sueño, cuyas páginas prolijamente revelan la conformación y los hábitos de las serpientes de la Luna, que durante los ardores del día se guarecen en profundas cavernas y salen al atardecer. Entre el primero y el segundo de estos viajes imaginarios hay mil trescientos años y entre el segundo y el tercero, unos cien; los dos primeros son, sin embargo, invenciones irresponsables y libres y el tercero está como entorpecido por un afán de verosimilitud. La razón es clara. Para Luciano y para Ariosto, un viaje a la Luna era símbolo o arquetipo de lo imposible, como los cisnes de plumaje negro para el latino; para Kepler, ya era una posibilidad, como para nosotros. ¿No publicó por aquellos años John Wilkins, inventor de una lengua universal, su *Descubrimiento de un mundo en la Luna, discurso tendiente a demostrar que puede haber otro mundo habitable en aquel planeta*, con un apéndice titulado *Discurso sobre la posibilidad de una travesía*? En las *Noches áticas* de Aulo Gelio se lee que Arquitas el pitagórico fabricó una paloma de madera que andaba por el aire; Wilkins predice que un vehículo de mecanismo análogo o parecido nos llevará, algún día, a la Luna.

Por su carácter de anticipación de un porvenir posible o probable, el *Somnium sive Astronomia lunaris* prefigura, si no me equivoco, el nuevo género narrativo que los americanos del Norte denominan *science-fiction* o *scientifiction*^[3] y del que son admirable ejemplo estas *Crónicas*. Su tema es la conquista y colonización del planeta. Esta ardua empresa de los hombres futuros parece destinada a la época, pero Ray Bradbury ha preferido (sin proponérselo, tal vez, y por secreta inspiración de su genio) un tono elegíaco. Los marcianos, que al principio del libro son espantosos, merecen su piedad cuando la aniquilación los alcanza. Vencen los hombres y el autor no se alegra de su victoria. Anuncia con tristeza y con desengaño la futura expansión del linaje humano sobre el planeta rojo —que su profecía nos revela como un desierto de vaga arena azul, con ruinas de ciudades ajedrezadas y ocasos amarillos y antiguos barcos para andar por la arena.

Otros autores estampan una fecha venidera y no les creemos, porque sabemos que se trata de una convención literaria; Bradbury escribe 2004 y sentimos la gravitación,

la fatiga, la vasta y vaga acumulación del pasado —el *dark backward and abysm of time* del verso de Shakespeare—. Ya el Renacimiento observó, por boca de Giordano Bruno y de Bacon, que los verdaderos antiguos somos nosotros y no los hombres del Génesis o de Homero.

¿Qué ha hecho este hombre de Illinois, me pregunto, al cerrar las páginas de su libro, para que episodios de la conquista de otro planeta me pueblen de terror y de soledad?

¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima? Toda literatura (me atrevo a contestar) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo «fantástico» o a lo «real», a Macbeth o a Raskolnikov, a la invasión de Bélgica en agosto de 1914 o a una invasión de Marte. ¿Qué importa la novela, o novelería, de la *science-fiction*? En este libro de apariencia fantasmagórica, Bradbury ha puesto sus largos domingos vacíos, su tedio americano, su soledad, como los puso Sinclair Lewis en *Main Street*.

Acaso *La tercera expedición* es la historia más alarmante de este volumen. Su horror (sospecho) es metafísico; la incertidumbre sobre la identidad de los huéspedes del capitán John Black insinúa incómodamente que tampoco sabemos quiénes somos ni cómo es, para Dios, nuestra cara. Quiero asimismo destacar el episodio titulado *El marciano*, que encierra una patética variación del mito de Proteo.

Hada 1909 leí, con fascinada angustia, en el crepúsculo de una casa grande que ya no existe, *Los primeros hombres en la Luna*, de Wells. Por virtud de estas *Crónicas*, de concepción y ejecución muy diversa, me ha sido dado revivir, en los últimos días del otoño de 1954, aquellos deleitables terrores.

Ray Bradbury: *Crónicas marcianas*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Ediciones Minotauro, 1955.

Posdata de 1974. Releo con imprevista admiración los *Relatos de lo grotesco y arabesco* (1840) de Poe, tan superiores en conjunto a cada uno de los textos que los componen. Bradbury es heredero de la vasta imaginación del maestro, pero no de su estilo interjectivo y a veces tremebundo. Deplorablemente, no podemos decir lo mismo de Lovecraft.

ESTANISLAO DEL CAMPO

FAUSTO^[4]

Estanislao del Campo es el más querido de los poetas argentinos. Acaso no creamos enteramente en sus gauchos conversadores, pero todos sentimos que hubiera sido una felicidad conocer a quien los inventó. Su labor, como la de los rapsodas homéricos, podría prescindir de la escritura; sigue viviendo en la memoria y dando alegría.

Nuestro amigo nació el día 7 de febrero de 1834 en la ciudad de Buenos Aires. Hijo del coronel Estanislao del Campo, jefe del Estado Mayor del general Lavalle, era, como su maestro Hilario Ascasubi, de buena tradición unitaria. Conoció los melancólicos años de la dictadura de Rosas y las ulteriores guerras civiles, en las que militó. Lo vemos en la defensa de Buenos Aires, en Cepeda, en Pavón y en el combate de La Verde. A diferencia de José Hernández, no tuvo necesidad de documentarse para conocer la vida de los fortines; él estuvo ahí. Es fama que vestía el uniforme de gala para entrar en batalla y que saludaba la primer bala, puesta la diestra en el kepís. En 1868, Adolfo Alsina lo nombró oficial mayor del Ministerio de la provincia; Groussac lo apodararía burlescamente payador de bufete, como si todos los poetas gauchescos no hubieran sido hombres urbanos. En 1870, reunió sus composiciones bajo el título de *Poesías*; el volumen fue prologado por José Mármol. No todas las piezas recopiladas eran de carácter gauchesco; entre los mediocres endecasílabos, algunos contra Napoleón Tercero, *Napoleon le Petit*, hay coplas de sabor español:

*Mira: si fuera pastor
y si tú pastora fueras,
me parece que andarían
mezcladas nuestras ovejas.*

En 1880 murió en su casa de Buenos Aires, en la esquina que ahora ocupa el bar Suárez, Lavalle y Esmeralda. José Hernández y Guido y Spano hablaron en su entierro. Manuel Mujica Lainez nos ha dado su mejor biografía.

En agosto de 1866, Estanislao del Campo asistió a una representación del *Fausto* de Gounod y pensó en la extrañeza que esa ópera produciría en un gaucho; esa misma noche compuso el primer manuscrito de su poema. Éste, como se sabe, registra el diálogo de dos gauchos. Uno de ellos, que ha presenciado la ópera, la refiere a su amigo como si se tratara de hechos reales. Lugones rechaza este argumento: «Ni el gaucho habría entendido una palabra, ni habría aguantado sin dormirse o sin salir, aquella música para él atroz; ni siquiera es concebible que se le antojara a un gaucho meterse por su cuenta en un teatro lírico» (*El payador*, página 157). A esta objeción, cabría responder que todo arte, aun el naturalista, es convencional y que las

convenciones de aceptación más fácil son las que pertenecen al planteo mismo de las obras: verbigracia, la «ilusión cómica» de Anastasio o la extensa biografía rimada de Martín Fierro. Si nos resolvemos, según el dictamen de Coleridge, a suspender nuestra incredulidad, obtenemos un admirable poema.

Obras que fingen defender cosas indefendibles —*Elogio de la locura*, de Erasmo; *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, de Thomas de Quincey; *La decadencia de la mentira*, de Wilde— presuponen épocas razonables, épocas tan ajenas a la locura, al asesinato y a la mentira, que les divierte el hecho de que alguien pueda vindicar esos males. ¿Qué pensaríamos, en cambio, de épocas en las que fuera necesario probar, con dialéctica rigurosa, que el agua es superior a la sed y que la luna merece que todos los hombres la miren, siquiera una sola vez antes de morir? En esa época vivimos; en Buenos Aires, a mediados del siglo xx, un prólogo del *Fausto* debe, ante todo, ser una defensa del *Fausto*.

Que yo sepa, su primer detractor, *et pour cause*, fue Rafael Hernández, en un libro de 1896, cuyo inesperado tema es la nomenclatura de las calles de Pehuajó; Lugones, en 1916, renovó el ataque. Ambos acusan de ignorancia y de falsedad a Estanislao del Campo. Juzgan insostenible el primer verso de la primera estrofa. Rafael Hernández observa: «Ese parejero es de color overo rosado, justamente el pelo que no ha dado jamás un parejero, y de conseguirlo sería tan raro como hallar un gato de tres colores»; Lugones confirma: «Ningún criollo jinete y rumboso como el protagonista, monta en caballo overo rosado: animal siempre despreciable cuyo destino es tirar el balde en las estancias, o servir de cabalgadura a los muchachos mandaderos». También han sido condenados los versos

*Capaz de llevar un potro
a sofrenarlo en la luna.*

Rafael Hernández observa que al potro no se le pone freno sino bocado y que sofrenar el caballo «no es propio de criollo jinete, sino de gringo rabioso». Lugones confirma o transcribe: «Ningún gaucho sujeta su caballo, sofrenándolo. Ésta es una criollada falsa de gringo fanfarrón, que anda jineteando la yegua de su jardinera». (Vicente Rossi, después, ha aplicado el mismo procedimiento analítico al *Martín Fierro*, con el mismo resultado aniquilador).

¿Qué resolver, ante negaciones tan firmes? Yo me sé indigno de terciar en esas controversias rurales; soy aún más ignorante que el reprobado Estanislao del Campo. Apenas si me atrevo a insinuar que aunque los ortodoxos abominan del pelo overo rosado, el verso

En un overo rosao

sigue —misteriosamente— gustándome. Ignoro si obra la costumbre, ignoro si la

palabra rosao difunde una especial claridad; sé que me sería intolerable una variación. La décima entera, por lo demás, es un tremolante y bizarro objeto verbal; inútil cotejarla con la realidad, con otras realidades.

Pasan las circunstancias, pasan los hechos, pasa la erudición de los hombres versados en el pelo de los caballos; lo que no pasa, lo que tal vez nos acompañará en la otra vida, es el placer que da la contemplación de la felicidad y de la amistad. Ese placer, quizá, no menos raro en las letras que en la realidad corporal, es (lo sospecho) la virtud central del poema. Muchos han alabado las descripciones del amanecer, de la llanura, del anochecer, que el escritor ha intercalado en sus páginas; yo tengo para mí que la sola mención preliminar de los bastidores escénicos las ha contaminado de falsedad. Lo admirable es el diálogo, es la clara y resplandeciente amistad que trasluce el diálogo.

Estanislao del Campo: Dicen que en tu voz no está el gaucho, hombre que fue de un plazo en el tiempo y de un lugar en el espacio, pero yo sé que están en ella la amistad y la valentía, realidades que serán y fueron y son.

Estanislao del Campo: *Fausto*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Edicom S.A., 1969.

Posdata de 1974. La incompreensión gauchesca de lo escénico no debió asombrar a Lugones; leamos esta anécdota, publicada en 1911, en *Caras y Caretas*:

«Por aquellos años, los Podestá recorrían la provincia de Buenos Aires, representando piezas gauchescas. En casi todos los pueblos, la primera función correspondía al *Juan Moreira*, pero, al llegar a San Nicolás, juzgaron de buen tono anunciar *Hormiga Negra*. Huelga recordar que el epónimo había sido en sus mocedades el matrero más famoso de los contornos.

»La víspera de la función, un sujeto más bien bajo y entrado en años, trajeado con aseada pobreza, se presentó en la carpa.

»—Andan diciendo —dijo— que uno de ustedes va a salir el domingo delante de toda la gente y va a decir que es *Hormiga Negra*. Les prevengo que no van a engañar a nadie, porque *Hormiga Negra* soy yo y todos me conocen.

»Los hermanos Podestá lo atendieron con esa deferencia tan suya y trataron de hacerle comprender que la pieza en cuestión comportaba el homenaje más conceptuoso a su figura ya legendaria. Todo fue inútil, aunque le mandaron pedir al hotel unas copas de ginebra. El hombre, firme en su decisión, hizo valer que nunca le habían faltado el respeto y que si alguno salía diciendo que era *Hormiga Negra*, él, viejo y todo, lo iba a atropellar.

»¡Hubo que rendirse a la evidencia! El domingo, a la hora anunciada, los Podestá representaban *Juan Moreira*».

THOMAS CARLYLE

SARTOR RESARTUS

Desde Parménides de Elea hasta ahora, el idealismo —la doctrina que declara que el universo, incluso el tiempo y el espacio y quizá nosotros, no es otra cosa que una apariencia o un caos de apariencias— ha sido profesado en formas diversas por muchos pensadores. Nadie, tal vez, lo ha razonado con mayor claridad que el obispo Berkeley; nadie, con mayor convicción, desesperación y fuerza satírica que el joven escocés Thomas Carlyle en su intrincado *Sartor Resartus* (1831). Este latín quiere decir El Sastre Remendado o Sastre Zurcido; la obra no es menos singular que su nombre.

Carlyle invocó la autoridad de un profesor imaginario, Diógenes Teufeldsdroeckh (Hijo de Dios Bosta del Demonio), que habría publicado en Alemania un vasto volumen sobre la filosofía de arena, o sea de las apariencias. El *Sartor Resartus*, que abarca más de doscientas páginas, sería un mero comentario y compendio de esta obra gigantesca. Ya Cervantes (que Carlyle había leído en español) atribuye el *Quijote* a un autor arábigo, Cide Hamete Benengeli. El libro incluye una patética biografía de Teufeldsdroeckh, que es en verdad una simbólica y secreta autobiografía, en la que no faltan las burlas. Nietzsche acusó a Richter de haber convertido a Carlyle en el peor escritor de Inglaterra. El influjo de Richter es evidente, pero éste no fue más que un soñador de sueños tranquilos y no pocas veces tediosos, y Carlyle fue un soñador de pesadillas. En su historia de la literatura inglesa, Saintsbury da a entender que el *Sartor Resartus* es la extensa ampliación de una paradoja de Swift, en el profuso estilo de Sterne, maestro de Richter. El propio Carlyle menciona las anticipaciones de Swift que, en *A Tale of a Tub*, escribió que determinadas pieles de armiño y una peluca, colocadas de cierto modo forman lo que se ha dado en llamar un juez, así como una justa combinación de raso negro y cambray se llama un obispo.

El idealismo afirma que el universo es una apariencia; Carlyle insiste en que es una farsa. Era ateo y creyó haber abjurado de la fe de sus padres, pero, como Spencer observaría, su concepto del mundo, del hombre y de la conducta prueba que no dejó nunca de ser un calvinista rígido. Su pesimismo lóbrego, su ética de hierro y de fuego, son acaso una herencia presbiteriana; su dominio del arte de injuriar, su doctrina de que la historia es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos continuamente y en la que también nos escriben, prefigura —con suficiente precisión— a Léon Bloy. Escribió proféticamente, en pleno siglo XIX, que la democracia es el caos provisto de urnas electorales y aconsejó la conversión de todas las estatuas de bronce en útiles bañaderas de bronce. No sé de un libro más ardidado y volcánico, más trabajado por la desolación, que *Sartor Resartus*.

Thomas Carlyle: *Sartor Resartus*. Nota preliminar de J. L. B. Buenos Aires, Emecé Editores, Biblioteca Emecé de

THOMAS CARLYLE

DE LOS HÉROES

RALPH WALDO EMERSON

HOMBRES REPRESENTATIVOS

Los caminos de Dios son inescrutables. A fines de 1839, Thomas Carlyle recorrió *Las mil y una noches*, en la decorosa versión de Edward William Lane; esas narraciones le parecieron «mentiras evidentes», pero aprobó las muchas y piadosas reflexiones que las adornan. Su lectura lo llevó a meditar en las tribus pastoriles de Arabia, que oscuramente idolatraron pozos y estrellas, hasta que un hombre de barba roja las despertó con la tremenda nueva de que no hay otro dios que Dios y las impulsó a una batalla que no ha cesado y cuyos límites fueron los Pirineos y el Ganges. ¿Qué hubiera sido de los árabes, a no haber existido Mahoma?, se preguntó Carlyle. Tal fue el origen de las seis conferencias que integran este libro.

Pese al tono impetuoso y a las muchas hipérboles y metáforas, *De los héroes y el culto de los héroes* es una teoría de la historia. Repensar ese tema era uno de los hábitos de Carlyle; en 1830 insinuó que la historia es una disciplina imposible, porque no hay hecho que no sea la progenie de todos los anteriores y la causa parcial, pero indispensable, de todos los futuros, y así, «la narración es lineal, pero lo narrado fue sólido»; en 1833, declaró que la historia universal es una Escritura Sagrada^[5], «que deben descifrar todos los hombres, y también escribir, y en la que también los escriben». Un año después, repitió en el *Sartor Resartus* que la historia universal es un evangelio y agregó en el capítulo que se llama «Centro de indiferencia» que los hombres de genio son verdaderos textos sagrados y que los hombres de talento, y los otros, son meros comentarios, glosas, escolios, tárgumes y sermones.

La forma de este libro es, a veces, compleja hasta lo barroco; la tesis que promulga es muy simple. El primer párrafo de la primera conferencia la declara con vigor y con plenitud; he aquí las palabras: «La historia universal, el relato de lo que ha hecho el hombre en el mundo, es en el fondo la historia de los grandes hombres que aquí trabajaron. Ellos fueron los jefes de los hombres; los forjadores, los moldes y, en un amplio sentido, los creadores de cuanto ha ejecutado o logrado la humanidad». Un párrafo ulterior abrevia: «La historia del mundo es la biografía de los grandes hombres». Para los deterministas, el héroe es, ante todo, una consecuencia; para Carlyle, es una causa.

Herbert Spencer observa que Carlyle creyó abjurar de la fe de sus padres, pero que sus concepciones del mundo, del hombre y de la ética prueban que no dejó nunca de ser un calvinista rígido. Su negro pesimismo, su doctrina de pocos elegidos (los héroes) y de casi infinitos réprobos (la canalla), son una clara herencia presbiteriana,

si bien en una discusión declaró que la inmortalidad del alma es «ropavejería judía» —*old Jewish rags*—, y en una carta de 1847, que la fe de Cristo ha degenerado «en una miserable y melosa religión de cobardes».

Más importante que la religión de Carlyle es su teoría política. Los contemporáneos no la entendieron, pero ahora cabe en una sola y muy divulgada palabra: nazismo. Así lo han comprobado Bertrand Russell en su estudio *The Ancestry of Fascism* (1935) y Chesterton en *The End of the Armistice* (1940). En sus lúcidas páginas, Chesterton refiere el asombro y aun la estupefacción que le produjo su primer contacto con el nazismo. Esta novísima doctrina le trajo enternecedores recuerdos de la niñez. «Que en mi viaje normal a la sepultura [escribe G. K. C.] se me atravesase en el camino esta resurrección de todo lo malo y bárbaro y estúpido de Carlyle, sin un destello de su humorismo, es realmente increíble. Es como si el Príncipe Consorte bajara del Albert Memorial y atravesara el Parque de Kensington». Sobran los textos probatorios; el nazismo (en cuanto no es la mera formulación de ciertas vanidades raciales que todos oscuramente poseen, sobre todo los tontos y los maleantes) es una reedición de las iras del escocés Carlyle. Éste, en 1843, escribió que la democracia es la desesperación de no encontrar héroes que nos dirijan. En 1870 aclamó la victoria de la «paciente, noble, profunda, sólida y piadosa Alemania» sobre la «fanfarrona, vanagloriosa, gesticulante, pendenciera, intranquila, hipersensible Francia». Alabó la Edad Media, condenó las bolsas de viento parlamentarias, vindicó la memoria del dios Thor, de Guillermo el Bastardo, de Knox, de Cromwell, de Federico II, del taciturno doctor Francia y de Napoleón, se alegró de que en toda población hubiera un cuartel y una cárcel, anheló un mundo que no fuera «el caos provisto de urnas electorales», ponderó el odio, ponderó la pena de muerte, abominó de la abolición de la esclavitud, propuso la conversión de las estatuas —«horrendos solecismos de bronce»— en útiles bañaderas de bronce, declaró que un judío torturado era preferible a un judío millonario, dijo que toda sociedad que no ha muerto, o que no se apresura hacia la muerte, es una jerarquía, justificó a Bismarck, veneró, y acaso inventó, la Raza Germánica. Quienes requieran otros dictámenes, pueden examinar —yo apenas los he espigado aquí— *Past and Present* (1843) y los tumultuosos *Latter-Day Pamphlets*, que son de 1850. En el presente libro abundan; verbigracia, en la última conferencia, que defiende con razones de dictador sudamericano la disolución del parlamento inglés por los mosqueteros de Cromwell.

Los conceptos que he enumerado no son ilógicos. Una vez postulada la misión divina del héroe, es inevitable que lo juzguemos (y que él se juzgue) libre de las obligaciones humanas, como el protagonista más famoso de Dostoievski o como el Abraham de Kierkegaard. Es inevitable también que todo aventurero político se crea un héroe y que razone que sus propios desmanes son prueba fehaciente de que lo es.

En el canto primero de la *Farsalia* ha grabado Lucano esta clara línea: *Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni* (La causa del vencedor fue grata a los dioses,

pero la del vencido, a Catón), que postula que un hombre puede tener razón contra el universo. Para Carlyle, en cambio, la historia se confunde con la justicia. Vencen quienes merecen la victoria, principio que revela a los estudiosos que la causa de Napoleón fue intachable hasta la mañana de Waterloo e injusta y detestable a las diez de la noche.

Tales comprobaciones no invalidan la sinceridad de Carlyle. Nadie ha sentido como él que este mundo es irreal (irreal como las pesadillas, y atroz). De esa fantasmidad general rescata una sola cosa, el trabajo: no su resultado, entiéndase bien, que es mera vanidad, mera imagen, sino su ejecución. Escribe: «Toda obra humana es transitoria, pequeña, en sí deleznable; sólo tiene sentido el obrero y el espíritu que lo habita».

Carlyle, hace poco más de cien años, creía percibir a su alrededor la disolución de un mundo caduco y no veía otro remedio que la abolición de los parlamentos y la entrega incondicional del poder a hombres fuertes y silenciosos^[6]. Rusia, Alemania, Italia han apurado hasta las heces el beneficio de esa universal panacea; los resultados son el servilismo, el temor, la brutalidad, la indigencia mental y la delación.

Mucho se ha hablado del influjo que Jean-Paul Richter ha ejercido sobre Carlyle. Éste vertió al inglés *Das Leben des Quintus Fixlein* de aquél; nadie, por distraído que sea, logrará confundir una sola página con los originales del traductor. Ambos son laberínticos, pero Richter lo es por sensiblería, por languidez, por sensualidad; Carlyle, porque la pasión lo trabaja.

En agosto de 1833 el joven Emerson visitó a los Carlyle, en las soledades de Craigenputtock. (Carlyle, esa tarde, ponderó la historia de Gibbon y la llamó «el espléndido puente entre el mundo antiguo y el nuevo»). En 1847 Emerson regresó a Inglaterra y dio las conferencias que forman *Representative Men*. El plan de la serie es idéntico al de la serie de Carlyle. Yo sospecho que Emerson cultivó ese parecido formal para que resaltaran con plenitud las diferencias esenciales.

En efecto, los héroes, para Carlyle, son intratables semidioses que rigen, no sin franqueza militar y malas palabras, a una humanidad subalterna; Emerson los venera, en cambio, como ejemplos espléndidos de las posibilidades que hay en todo hombre. Píndaro es una prueba, para él, de mis facultades poéticas; Swedenborg o Plotino, de mi capacidad para el éxtasis. «En toda obra genial», escribe, «reconocemos pensamientos que fueron nuestros y que hemos rechazado; vuelven con cierta majestad forastera». En otro ensayo observa: «Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente». Y en otro: «Un eterno ahora es la forma de la naturaleza, que pone en mis rosales las mismas rosas que deleitaron al caldeo en sus jardines colgantes».

Bastan las líneas anteriores para fijar la fantástica filosofía que Emerson profesó: el monismo. Nuestro destino es trágico porque somos, irreparablemente, individuos,

coartados por el tiempo y por el espacio; nada, por consiguiente, hay más lisonjero que una fe que elimina las circunstancias y que declara que todo hombre es todos los hombres y que no hay nadie que no sea el universo. Quienes profesan tal doctrina suelen ser hombres desdichados o indiferentes, ávidos de anularse en el cosmos; Emerson era, pese a una afección pulmonar, instintivamente feliz. Alentó a Whitman y a Thoreau; fue un gran poeta intelectual, un artífice de sentencias, un gustador de las variedades del ser, un generoso y delicado lector de los celtas y de los griegos, de los alejandrinos y de los persas.

Los latinistas apodaban a Solino el mono de Plinio; hacia 1873, el poeta Swinburne se creyó agredido por Emerson y le mandó una carta particular que encierra estas curiosas palabras, y otras de las que no quiero acordarme: «Usted, señor, es un babuino desdentado y debilitado que se ha encaramado a la fama desde los hombros de Carlyle»; en 1897, Groussac prescindió del símil zoológico pero no de la imputación: «En cuanto al trascendental y simbólico Emerson, es muy sabido que fue una suerte de Carlyle americano, sin el estilo agudo ni la prodigiosa visión histórica del escocés: éste suele tornarse oscuro a fuer de profundo; temo que a veces el otro parezca profundo a fuerza de oscuridad; en todo caso, nunca logró sacudir la fascinación que ejercía el que *era* sobre el que *pudo ser*, y sólo la ingenua vanidad de sus paisanos pudo igualar con el maestro al discípulo modesto que conservó hasta el fin, enfrente de aquél, algo de la actitud respetuosa de Eckermann delante de Goethe». Con o sin babuino, ambos acusadores se equivocan; Emerson y Carlyle casi no tienen otro rasgo común que su animadversión al siglo XVIII. Carlyle fue un escritor romántico, de vicios y virtudes plebeyas; Emerson, un caballero y un clásico.

En un artículo, por lo demás insatisfactorio, de la *Cambridge History of American Literature*, Paul Elmer More lo juzga «la figura sobresaliente de las letras americanas»; antes, Nietzsche había escrito: «De ningún libro me he sentido tan cerca como de los libros de Emerson; no tengo derecho a alabarlos».

En el tiempo, en la historia, Whitman y Poe han oscurecido la gloria de Emerson, como inventores, como fundadores de sectas; línea por línea, son harto inferiores a él.

Thomas Carlyle: *De los héroes*. Ralph Waldo Emerson: *Hombres representativos*. Traducción y estudio preliminar de J. L. B. Buenos Aires, W. M. Jackson Inc., Clásicos Jackson, 1949.

VERSOS DE CARRIEGO

Dos ciudades, Paraná y Buenos Aires, dos fechas, 1883 y 1912, definen en el tiempo y en el espacio el breve ciclo de la vida de Evaristo Carriego. Hombre de clara y vieja cepa entrerriana, sentía la nostalgia del destino valeroso de sus mayores y buscaba una suerte de compensación en las románticas ficciones de Dumas, en la leyenda napoleónica y en el culto idolátrico de los gauchos. Así, un poco *pour épater le bourgeois*, un poco por influjo de los Podestá o de Eduardo Gutiérrez, dedicó una poesía a la memoria de san Juan Moreira^[7]. Las circunstancias de su vida pueden cifrarse en pocas palabras. Ejerció el periodismo, frecuentó los cenáculos literarios y se embriagó, como toda su generación, de Almafuerte, de Darío y de Jaimes Freyre. De chico, le he oído recitar de memoria las ciento y tantas estrofas de *El misionero* y a través del tiempo sigo escuchando la pasión de su voz. Poco sé de sus opiniones políticas; es verosímil conjeturar que era vaga y sonoramente anarquista. Como todos los sudamericanos cultos de principios de siglo, era, o se sentía, una especie de francés honorario y, hacia 1911, abordó el conocimiento directo de la lengua de Hugo, otro de sus ídolos. Leía y releía el *Quijote* y es acaso típico de su gusto que Lugones le agradara menos que Herrera. Los nombres que he enumerado hasta ahora bien pueden agotar el catálogo de sus módicas, pero no negligentes lecturas. Trabajaba continuamente, urgido por la fiebre suave de la tuberculosis. Fuera de alguna peregrinación a casa de Almafuerte, en La Plata, no hizo otros viajes que los que pueden deparar a la mente la historia y la historia novelada. Murió a los veintinueve años, a la misma edad y del mismo mal que John Keats. Los dos tuvieron hambre de gloria; la pasión era lícita en aquel tiempo, ajeno todavía a las malas artes de la publicidad.

Esteban Echeverría fue el primer espectador de la pampa; Evaristo Carriego, parejamente, fue el primer espectador de los arrabales. No hubiera ejecutado su labor sin la vasta libertad de vocabulario, de temas y de metros que el modernismo deparó a las literaturas de lengua hispánica, de este y del otro lado del mar, pero el modernismo que lo estimuló, también le fue adverso. Una buena mitad de *Misas herejes* consta de parodias involuntarias de Darío y de Herrera. Más allá de esas páginas y de las lacras eventuales de las que quedan, el descubrimiento, llamémosle así, de nuestro suburbio define el mérito esencial de Carriego.

Para la ejecución cabal de la obra hubiera convenido que el autor fuera un hombre de letras, sensible a los matices o a las connotaciones de las palabras, o un hombre inculto, no muy distante de los personajes humildes que le imponía el tema. Desdichadamente, Carriego no era ninguno de los dos. Las reminiscencias de Dumas y el vocabulario lujoso del modernismo se interpusieron entre él y Palermo, y fue así

inevitable que comparara su cuchillero con D'Artagnan. En dos o tres composiciones de *El alma del suburbio* rozó la épica y en otras la protesta social; en *La canción del barrio* pasó de la «cósmica chusma sagrada» a la modesta clase media. A esta segunda y última etapa corresponden sus más famosas, ya que no sus mejores, piezas poéticas. Por este camino llegó a lo que no es injusto llamar la poesía de la desdicha cotidiana, de las enfermedades, del desengaño, del tiempo que nos gasta y nos desanima, de la familia, del cariño, de la costumbre y casi de los chismes. Es significativo que el tango evolucionara de un modo paralelo.

En Carriego se ha cumplido el destino de todo precursor. La obra que para los contemporáneos fue anómala, corre ahora el albur de parecer trivial. A medio siglo de su muerte, Carriego pertenece menos a la poesía que a la historia de la poesía.

Sabemos que fue suya la muerte joven que parece ser parte del destino del poeta romántico. Más de una vez me he preguntado qué hubiera escrito de no habernos dejado. Una composición excepcional —*El casamiento*— puede prefigurar una desviación hacia el humorismo. Esto, evidentemente, es conjetural; lo indiscutible es que Carriego modificó, y sigue modificando, la evolución de nuestras letras y que algunas páginas suyas integrarán aquella antología a la que tiende toda literatura. A los personajes de su obra —el guapo, la costurerita que dio aquel mal paso, el ciego, el organillero— fuerza es agregar otro, el muchacho tísico y enlutado que lentamente caminaba entre casas bajas, ensayando algún verso o deteniéndose para mirar lo que muy pronto dejaría.

Versos de Carriego. Selección y prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Eudeba, Serie del Siglo y Medio, 1963.

Posdata de 1974. La poesía trabaja con el pasado. El Palermo de las *Misas herejes* fue el de la niñez de Carriego y yo no lo alcancé. El verso exige la nostalgia, la pátina, siquiera ligera, del tiempo. Esto lo vemos asimismo en el curso de la literatura gauchesca. Ricardo Güiraldes cantó lo que fue, lo que pudo haber sido, su *Don Segundo*, no lo que era cuando él redactó su elegía.

MIGUEL DE CERVANTES

NOVELAS EJEMPLARES

En buena ley, los platónicos podrían imaginar que existe en el Cielo (o en la insondable inteligencia de Dios) un libro que registra las delicadas emociones de un hombre a quien nada, precisamente nada, le ocurre, y otro que va deshilvanando una serie infinita de actos impersonales, ejecutados por cualquiera o por nadie. El primero en la tierra, es *The Beast in the Jungle*, de Henry James; el otro, el *Libro de las mil y una noches*, o nuestro amontonado recuerdo del *Libro de las mil y una noches*. El primero es la meta de la novela psicológica; el otro, de la novela de aventuras.

En la literatura de los hombres no hay tal rigor. La novela más agitada tolera rasgos psicológicos; la más sedentaria, algún hecho. En la tercera noche de *Las noches*, un genio encarcelado por Solimán en una vasija de cobre y arrojado al fondo del mar jura enriquecer a quien lo liberte, pero pasan cien años, y jura que lo hará señor de todos los tesoros del mundo; pero pasan otros cien años y jura que le otorgará tres deseos; pero pasan los siglos y, al fin, desesperado, jura matarlo. ¿No es ésta una genuina invención de tipo psicológico, verosímil y pasmosa a la vez? Algo parecido acontece con el *Quijote*, que es la primera y la más íntima de las novelas de caracteres y el postrimero y el mejor de los libros de caballerías.

Las *Novelas ejemplares* aparecieron en 1613, entre los dos Quijotes. Poco o nada encierran de sátira, fuera del cuadro picaresco de Rinconete y Cortadillo y del diálogo de los perros; mucho de aquella extravagancia que condenaron el cura y el barbero y que lograría su increíble culminación en los ulteriores *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. El hecho es que en Cervantes, como en Jekyll, hubo por lo menos dos hombres: el duro veterano, ligeramente *miles gloriosus*, lector y gustador de sueños quiméricos, y el hombre comprensivo, indulgente, irónico y sin hiel, que Groussac, que no lo quería, pudo equiparar a Montaigne. Idéntica discordia se advierte en la violencia de las cosas narradas y la grata tardanza del narrador. Lugones ha estampado que los largos períodos de Cervantes no aciertan nunca con el fin; la verdad es que casi no lo buscan. Cervantes los deja caer sin premura, para lectores que no se esfuerza en interesar y que sin embargo interesa. Las dos opuestas vanidades de la altisonancia sonora y de la sentencia lacónica están muy lejos de él. No ignora que el llamado estilo oral es una de las muchas especies del estilo escrito; sus diálogos llevan el nombre de discursos. Los interlocutores no se interrumpen y dejan que el otro concluya. Las frases trucas del realismo de nuestro tiempo le hubieran parecido una torpeza indigna del arte literario.

Dante escribe para el análisis; la crítica española acepta demasiado a Cervantes y prefiere la mera veneración al examen. Nadie ha indicado, por ejemplo, que para el inventor de Alonso Quijano, que soñaba ser don Quijote, La Mancha no era más que un lugar irreparablemente provinciano, polvoriento y prosaico. No menos preciso es

el título *Novelas ejemplares*. Pedro Henríquez Ureña anota que *novela* equivale exactamente al italiano *novella* y al francés *nouvelle*; en cuanto a ejemplares, el autor nos advierte: «Una cosa me atreveré a decirte: que si por algún modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público».

Tolerante en un siglo de intolerantes, contemporáneo de las visibles hogueras del Santo Oficio y del saqueo de Cádiz, el narrador de *La española inglesa* no muestra el menor asomo de odio por Inglaterra. De todas las naciones de Europa la que quiere más es Italia, a cuyas letras tanto debió.

Lo atraían la coincidencia, el azar, los dibujos mágicos del destino, pero profundamente lo atrae el hombre, ya como tipo (*Rinconete y Cortadillo*, *La fuerza de la sangre*), ya como individuo (*El celoso extremeño*, *El licenciado Vidriera*); a estos últimos agreguemos *El curioso impertinente*, intercalado en el *Quijote*. Cabe sospechar, sin embargo, que para los lectores contemporáneos, el agrado de estas ficciones no reside en la fábula, ni en los atisbos psicológicos, ni en sus pinturas de la vida española en los tiempos de Felipe III. Reside en la manera de Cervantes; casi diríamos, en la voz de Cervantes. El *Marco Bruto* de Quevedo, las *Empresas* y la *Corona gótica* de Saavedra Fajardo son ilustres ejemplos de estilo escrito; el de Cervantes, cuando no lo perturban vanas ambiciones retóricas, da la impresión de conversado. En un estudio sobre la elaboración del *Quijote*, Menéndez Pelayo pondera «la afortunada y sabia lentitud» con que trabajaba Cervantes, afirmación que luego justifican estas palabras. «De dos novelas ejemplares, *El celoso extremeño* y el *Rinconete*, tenemos todavía un trasunto de los borradores primitivos copiados por el licenciado Porras de la Cámara, y de ellos a la redacción definitiva, ¡cuánta distancia!» Cabe recordar aquí ciertas líneas del *Adam's Curse* de Yeats: «Un solo verso puede exigir muchas horas; pero si no parece el don de un momento, nuestro tejer y nuestro destejer son inútiles».

Juzgado por los preceptos de la retórica, no hay estilo más deficiente que el de Cervantes. Abunda en repeticiones, en languideces, en hiatos, en errores de construcción, en ociosos o perjudiciales epítetos, en cambios de propósito. A todos ellos los anula o los atempera cierto encanto esencial. Hay escritores —Chesterton, Quevedo, Virgilio— integralmente susceptibles de análisis; ningún procedimiento, ninguna felicidad hay en ellos que no pueda justificar el retórico. Otros —De Quincey, Shakespeare— abarcan zonas refractarias a todo examen. Otros, aún más misteriosos, no son analíticamente justificables. No hay una de sus frases, revisadas, que no sea corregible; cualquier hombre de letras puede señalar los errores; las observaciones son lógicas, el texto original acaso no lo es; sin embargo, así incriminado el texto es eficacísimo, aunque no sepamos por qué. A esa categoría de escritores que no puede explicar la mera razón pertenece Miguel de Cervantes.

De los muchos elogios que han merecido estas *Novelas ejemplares* quizá el más memorable es el tributado por Goethe. Figura en una de las cartas a Schiller, de 1795;

Pedro Henríquez Ureña lo ha vertido así al español: «He hallado en las novelas de Cervantes un tesoro de enseñanzas y de deleite. ¡Cómo nos regocijamos cuando podemos reconocer como bueno lo que ya está reconocido como tal, y cómo adelantamos en el camino cuando vemos obras realizadas de acuerdo con los principios que seguimos nosotros mismos en la medida de nuestras fuerzas y dentro de nuestra esfera!». Menos efusivo es el parecer de Lope de Vega: «En España [...] también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos, y de ellas propias, en que no faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento, y que podrían ser ejemplares, como algunas de las Historias trágicas del Bandello^[8]; pero las habían de escribir los hombres científicos o, por lo menos, grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos».

Destino paradójico el de este libro. Cervantes lo compuso para distraer con ficciones las primeras melancolías de su vejez; nosotros lo buscamos para vislumbrar en sus fábulas los rasgos del viejo Cervantes. No nos conmueven Mahamut o la Gitanilla; nos conmueve Cervantes, imaginándolos.

Miguel de Cervantes Saavedra: *Novelas ejemplares*. Nota preliminar de J. L. B. Buenos Aires, Emecé Editores, Clásicos Castellanos, 1946.

WILKIE COLLINS

LA PIEDRA LUNAR

En 1841, un pobre hombre de genio, cuya obra escrita es tal vez inferior a la vasta influencia ejercida por ella en las diversas literaturas del mundo, Edgar Allan Poe, publicó en Philadelphia *Los crímenes de la rue Morgue*, el primer cuento policial que registra la historia. Este relato fija las leyes esenciales del género: el crimen enigmático y, a primera vista, insoluble, el investigador sedentario que lo descifra por medio de la imaginación y de la lógica, el caso referido por un amigo impersonal, y un tanto borroso, del investigador. El investigador se llamaba Auguste Dupin; con el tiempo se llamaría Sherlock Holmes... Veintitantos años después aparecen *El caso Lerouge*, del francés Émile Gaboriau, y *La dama de blanco* y *La piedra lunar*, del inglés Wilkie Collins. Estas dos últimas novelas merecen mucho más que una respetuosa mención histórica; Chesterton las ha juzgado superiores a los más afortunados ejemplos de la escuela contemporánea. Swinburne, que apasionadamente renovarí­a la música del idioma inglés, afirmó que *La piedra lunar* es una obra maestra; Fitzgerald, insigne traductor (y casi inventor) de Omar Khayyam, prefirió *La dama de blanco* a las obras de Fielding y de Jane Austen.

Wilkie Collins, maestro de la vicisitud de la trama, de la patética zozobra y de los desenlaces imprevisibles, pone en boca de los diversos protagonistas la sucesiva narración de la fábula. Este procedimiento, que permite el contraste dramático y no pocas veces satírico de los puntos de vista, deriva, quizá, de las novelas epistolares del siglo XVIII y proyecta su influjo en el famoso poema de Browning *El anillo y el libro*, donde diez personajes narran uno tras otro la misma historia, cuyos hechos no cambian, pero sí la interpretación. Cabe recordar asimismo, ciertos experimentos de Faulkner y del lejano Akutagawa, que tradujo, dicho sea de paso, a Browning.

La piedra lunar no sólo es inolvidable por su argumento, también lo es por sus vívidos y humanos protagonistas: Betteredge, el respetuoso y repetidor lector de *Robinson Crusoe*; Ablewhite, el filántropo; Rosanna Spearman, deforme y enamorada; Miss Clack, «la bruja metodista»; Cuff, el primer *detective* de la literatura británica.

El poeta T. S. Eliot ha declarado: «No hay novelista de nuestro tiempo que no pueda aprender algo de Collins sobre el arte de interesar al lector; mientras perdure la novela, deberán explorarse de tiempo en tiempo las posibilidades del melodrama. La novela de aventuras contemporánea se repite peligrosamente: en el primer capítulo el consabido mayordomo descubre el consabido crimen; en el último, el criminal es descubierto por el consabido *detective*, después de haberlo ya descubierto el consabido lector. Los recursos de Wilkie Collins son, por contraste, inagotables». La verdad es que el género policial se presta menos a la novela que al cuento breve; Chesterton y Poe, su inventor, prefirieron siempre el segundo. Collins, para que sus

personajes no fueran piezas de un mero juego o mecanismo, los mostró humanos y creíbles.

Hijo mayor del paisajista William Collins, el escritor nació en Londres, en 1824; murió en 1889. Su obra es múltiple; sus argumentos son a la vez complicados y claros, nunca morosos y confusos. Fue abogado, opiómano, actor y amigo íntimo de Dickens, con el cual colaboró alguna vez.

El curioso lector puede consultar la biografía de Ellis (*Wilkie Collins*, 1931), los epistolarios de Dickens y los estudios de Eliot y de Swinburne.

Wilkie Collins: *La piedra lunar*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Emecé Editores, 1946.

SANTIAGO DABOVE

LA MUERTE Y SU TRAJE

Un hombre soñado por Shakespeare dijo que estamos hechos de la materia misma de los sueños; para los más, este dictamen es una interjección del desaliento o una metáfora; para los metafísicos y los místicos, es la directa enunciación de una verdad precisa. (No sabemos cuál de las dos interpretaciones fue la de Shakespeare; acaso le bastó la mera música de sus imperecederas palabras). Macedonio Fernández, que no formuló ideas nuevas —acaso no las hay—, pero que redescubrió y repensó las ideas eternas, razonaba con admirable gracia y pasión esa índole onírica de las cosas y en el ámbito de su amistad conocí, hacia 1922, a Santiago Dabove. Pocas horas le bastaron a Macedonio para convertirnos al idealismo. La memoria de Berkeley y el anhelo de hipótesis mágicas o asombrosas fueron mi estímulo; en cuanto a Santiago Dabove, sospecho que lo guió la convicción de que la vida es tan pobre cosa que no puede ser más que un sueño. Nihilismo y amargura lo condujeron a la tesis onírica. Para este sueño o realidad que lleva la cifra de 1960, Santiago ha muerto y vive en las realidades o sueños que propone este libro.

Todos los sábados, durante un tiempo que acabó midiéndose por años, nos congregaba la tertulia de Macedonio, hoy casi legendaria, en una dismantelada confitería de la calle Jujuy. A veces conversábamos hasta el alba; los temas habituales eran la filosofía y la estética. La pasión política no había devorado aún a las otras; acaso nos creíamos anarquistas individualistas, pero Kropotkin o Spencer nos importaban menos que los usos de la metáfora o la inexistencia del yo. De una manera casi imperceptible, Macedonio dirigía nuestro diálogo; quienes entonces lo escuchamos no podemos maravillarnos de que los hombres que perdurablemente han influido en la humanidad —Pitágoras, el Buddha, Sócrates, Jesucristo— prefirieran la palabra oral a la palabra escrita... Es típico de tales abstractos y apasionados cenáculos que lo general borre lo personal; muy poco sé de la cronología y de las vicisitudes de Santiago, salvo que estaba empleado en el Hipódromo y que vivía en Morón, pueblo de sus padres, abuelos y trasabuelos. Creo, sin embargo, haberlo conocido íntegramente, en la medida en que una persona puede ser conocida por otra; me parece que podría presentarlo en un cuento y hacerlo obrar sin falsedad. Era, como Pitágoras quería, un espectador. Sobrellevaba sin fatiga los lentos días de semana en el pueblo; el cigarrillo armado con torpeza, el mate, la guitarra, eran formas de su ocio. Su casa era una de esas casas antiguas que se ahondan en patios y en cuyo fondo hay una claridad, que es la huerta. Una gran parra tamizaba las diversas luces del día y por esos patios y por esas altas habitaciones iría Santiago, adivinando y precisando sus sueños.

Una vez nos dijo, sonriendo, que disponía de todos los materiales para la redacción de una gran novela, porque siempre había vivido en Morón; Mark Twain

pensaba lo mismo del Mississippi, cuyas anchas y oscuras aguas había surcado tantos años como piloto, y quizá todas las variedades humanas estén representadas en cualquier lugar del planeta y quizá en cada hombre. En cuanto a la idea o prejuicio naturalista, de que los escritores deben viajar en busca de temas, Dabove lo juzgaba menos afín a la literatura que al periodismo. Recuerdo haber discutido con él pasajes de De Quincey o de Schopenhauer, pero sospecho que leía lo que el azar le ponía en las manos. Fuera de algunas viejas admiraciones —el *Quijote* y Edgar Allan Poe, ciertamente, y acaso Maupassant— no tenía mayores esperanzas en la palabra escrita. Había hecho lo humanamente posible para admirar a Goethe, pero le sucedió lo que a otros. La música era para él no sólo un goce emocional, sino intelectual. La ejecutaba con destreza, pero prefería oírla y analizarla.

Recuerdo alguna de sus observaciones. En el cenáculo de Macedonio se discutía si el tango es alegre o es triste. Cada cual rechazaba como excepciones las piezas que otro alegaba como típicas y ni siquiera nos poníamos de acuerdo sobre el valor emocional de las *Siete palabras* o de *Don Juan*. Santiago, que nos escuchaba en silencio, observó al fin que la discusión era vana, puesto que cualquier melodía, aun la pobrísima del tango, es harto más compleja, rica y precisa que los adjetivos *triste* o *alegre*. El tango no le interesaba, pero sí la crónica épica de las orillas, las historias de guapos. Las refería sin el menor acento admirativo o sentimental. No olvidaré una anécdota suya: la inauguración de una casa mala en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Los «niños bien», que conocían la capital, tuvieron que explicar el insólito establecimiento a los grandes malevos, que sólo habían gustado hasta entonces los amores del zaguán o de la intemperie. A Maupassant le hubiera complacido esta situación.

Más que lo irreal Santiago sentía lo vano de las cosas. Ambos sentimientos conviven en el cuento fantástico, al que también lo condujeron el ejemplo, ya mencionado, de Poe y el de Lugones de *Las fuerzas extrañas*. Todas las piezas que componen este volumen póstumo pertenecen a un género que podríamos definir como de imaginación razonada, pero los géneros no son otra cosa que comodidades o rótulos y ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de literatura fantástica o de realismo.

El roce de los años desgasta las obras de los hombres, pero perdona paradójicamente algunas cuyo tema es la dispersión y la fugacidad. Ciertamente las venideras generaciones no se resignarán a dejar morir el singular y dolorido cuento *Ser polvo*.

Como Peyrou y como Julio César, su hermano, Santiago fue un genial de la amistad, para usar el dialecto que afectaba Macedonio Fernández.

Santiago Dabove: *La muerte y su traje*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Editorial Alcántara, 1961.

MACEDONIO FERNÁNDEZ

No se ha escrito aún la biografía de Macedonio Fernández, hombre que raras veces condescendió a la acción y que vivió entregado a los puros deleites del pensamiento.

Macedonio Fernández nació en Buenos Aires el 1.º de junio de 1874 y falleció en esa misma ciudad el 10 de febrero de 1952. Cursó estudios jurídicos; litigó ocasionalmente en los tribunales y, a principios de este siglo, fue secretario del juzgado federal en Posadas. Hacia 1897 fundó en el Paraguay, con Julio Molina y Vedia y con Arturo Muscari, una colonia anarquista, que duró lo que suelen durar esas utopías. Hacia 1900, se casó con Elena de Obieta, que le dio varios hijos y de cuya muerte es patético monumento una elegía famosa. La amistad era una de las pasiones de Macedonio. Entre sus amigos recuerdo a Leopoldo Lugones, José Ingenieros, Juan B. Justo, Marcelo del Mazo, Jorge Guillermo Borges, Santiago Dabove, Julio César Dabove, Enrique Fernández Latour, Eduardo Gironde.

En los últimos días de 1960, dicto, al azar de la memoria y de sus vaivenes, lo que el tiempo me deja de las queridas y ciertamente misteriosas imágenes que, para mí, fueron Macedonio Fernández.

En el decurso de una vida ya larga he conversado con personas famosas; ninguna me impresionó como él o siquiera de un modo análogo. Trataba de ocultar, no de exhibir, su inteligencia extraordinaria; hablaba como al margen del diálogo y, sin embargo, era su centro. Prefería el tono interrogativo, el tono de modesta consulta, a la afirmación magistral. Jamás pontificaba; su elocuencia era de pocas palabras y hasta de frases trucas. El tono habitual era de cautelosa perplejidad. Puedo remedar, pero no definir, esa voz llana, enronquecida por el tabaco. Recuerdo la vasta frente, los ojos de un color indefinido, la melena gris y el bigote gris, la figura breve y casi vulgar. El cuerpo en él era casi un pretexto para el espíritu. Quienes no lo trataron pueden recordar los retratos de Mark Twain o de Paul Valéry. El primero de estos parecidos lo hubiera alegrado, no así el segundo, ya que sospecho que Valéry, para él, era una especie de charlatán de lo escrupuloso. Su simpatía por lo francés era harto imperfecta; de Victor Hugo, a quien yo admiraba y admiro, recuerdo haberle oído decir: «Salí de ahí con ese gallego insoportable. El lector se ha ido y él sigue hablando». La noche de la famosa pelea de Carpentier y de Dempsey, nos dijo: «A la primera trompada de Dempsey, ya estará el francesito en la platea, pidiendo que le devuelvan la plata porque la función ha sido muy corta». A los españoles prefería juzgarlos por Cervantes, que era uno de sus dioses, y no por Gracián o por Góngora, que le parecían unas calamidades.

Yo heredé de mi padre la amistad y el culto de Macedonio. Hacia 1921 regresamos de Europa, después de una estada de muchos años. Las librerías de

Ginebra y cierto generoso estilo de vida oral que yo había descubierto en Madrid me hacían mucha falta al principio; olvidé esa nostalgia cuando conocí, o recuperé, a Macedonio. Mi última emoción, en Europa, fue el diálogo con el gran escritor judeo-español Rafael Cansinos Assens, en quien estaban todas las lenguas y todas las literaturas, como si él mismo fuera Europa y todos los ayeres de Europa. En Macedonio hallé otra cosa. Era como si Adán, el primer hombre, pensara y resolviera en el Paraíso los problemas fundamentales. Cansinos era la suma del tiempo; Macedonio, la joven eternidad. La erudición le parecía una cosa vana, un modo aparatoso de no pensar. En un traspatio de la calle Sarandí, nos dijo una tarde que si él pudiera ir al campo y tenderse al mediodía en la tierra y cerrar los ojos y comprender, distrayéndose de las circunstancias que nos distraen, podría resolver inmediatamente el enigma del universo. No sé si esa felicidad le fue deparada, pero sin duda la entrevió. Años después de la muerte de Macedonio, leí que en ciertos monasterios budistas el maestro suele avivar el fuego con algunas imágenes santas o destinar a empleos infames los libros canónicos, para enseñar a los novicios que la letra mata y el espíritu vivifica; pensé que esta curiosa noticia se conformaba con los hábitos mentales de Macedonio, pero que a éste le hubiera fastidiado que yo se la refiriera, dado su carácter exótico. A los adeptos del budismo zen les incomoda que les hablen de los orígenes históricos de su doctrina misma; parejamente, a Macedonio le hubiera incomodado que le hablaran de una práctica circunstancial y no de la íntima verdad, que está ahora y aquí, en Buenos Aires. La esencia onírica del Ser era uno de los temas preferidos de Macedonio, pero cuando yo me atreví a referirle que un chino había soñado que era una mariposa y no sabía, al despertar, si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre, Macedonio no se reconoció en ese antiguo espejo y se limitó a preguntarme la fecha del texto que yo citaba. Le hablé del siglo V antes de la era cristiana y Macedonio observó que el idioma chino había cambiado tanto desde aquella fecha lejana que de todas las palabras del cuento la palabra mariposa sería la única de sentido no incierto.

La actividad mental de Macedonio era incesante y rápida, aunque su exposición fuera lenta; ni las refutaciones ni las confirmaciones ajenas le interesaban. Seguía imperturbablemente su idea. Recuerdo que atribuyó tal o cual opinión a Cervantes; algún imprudente anotó que en determinado capítulo del *Quijote* se lee precisamente lo contrario: Macedonio no se desvió ante ese leve obstáculo y dijo: «Así será, pero eso lo escribió Cervantes para quedar bien con el comisario». Mi primo Guillermo Juan, que estudiaba en la Escuela Naval de Río Santiago, fue a visitar a Macedonio y éste observó que en ese establecimiento, en el que hay tantos provincianos, tocarían mucho la guitarra. Mi primo le dijo que en varios meses que llevaba ahí, no sabía de nadie que tocara: Macedonio aceptó esa negativa como si fuera una confirmación y me dijo, con el tono de un hombre que complementa lo afirmado por otro: «Ya ves, un centro guitarrístico notable».

La indolencia nos mueve a presuponer que los otros están hechos a nuestra

imagen; Macedonio Fernández cometía el error generoso de atribuir su inteligencia a todos los hombres. En primer término la atribuía a los argentinos, que constituían, como es natural, sus más frecuentes interlocutores. Mi madre lo acusó una vez de ser partidario, o de haber sido partidario, de todos los diversos y sucesivos presidentes de la República. Tales vicisitudes, que lo hicieron pasar en un solo día del culto de Yrigoyen al de Uriburu, procedían de su convicción de que Buenos Aires no puede equivocarse. Admiraba, claro que sin haberlos leído, a Josué Quesada o a Enrique Larreta, por la sola y suficiente razón de que todos los admiraban. Esta superstición de lo argentino lo movió a opinar que Unamuno, y los otros españoles, se habían puesto a pensar, y muchas veces a pensar bien, porque sabían que serían leídos en Buenos Aires. Quería personalmente y apreciaba literariamente a Lugones, de quien fue muy amigo, pero alguna vez jugó con la ocurrencia de escribir un artículo, que manifestaría su extrañeza de que Lugones, a pesar de sus muchas lecturas y de su indiscutible talento, no se hubiera dedicado nunca a escribir. *¿Por qué no nos da un verso?*, se preguntaba.

Macedonio poseía en grado eminente las artes de la inacción y de la soledad. La vida pastoril en un territorio casi desierto nos había enseñado a los argentinos el hábito de la soledad sin el tedio; la televisión, el teléfono y, ¿por qué no decirlo?, la lectura, tienen la culpa de que hayamos desaprendido ese precioso don. Macedonio era capaz de estar solo, sin hacer nada, durante muchas horas. Un libro demasiado famoso habla del hombre que está solo y espera; Macedonio estaba solo y nada esperaba, abandonándose dócilmente al manso fluir del tiempo. Había acostumbrado a sus sentidos a no percibir lo desagradable y a demorarse en un agrado cualquiera: el olor del tabaco inglés, de un mate curado o de un volumen —*El mundo como voluntad y representación*, recuerdo— encuadernado en pasta española. El azar lo llevaba a piezas modestas, sin ventanas o con una ventana que daba a un ahogado patio interior, en pensiones del Once o del barrio de los Tribunales; yo abría la puerta y ahí estaba Macedonio, sentado en la cama o en una silla de respaldo derecho. Me daba la impresión de no haberse movido durante horas y de no sentir lo encerrado, y un poco mortecino, del ámbito. No he conocido hombre más friolento. Solía abrigarse con una toalla, que pendía sobre el pecho y los hombros, de un modo árabe; una galerita de cochero o sombrero negro de paja podía coronar esa estructura (los gauchos arropados de ciertas litografías me lo recuerdan). Le gustaba hablar del «halago térmico»; ese halago, en la práctica, estaba constituido por tres fósforos, que él encendía a un tiempo y acercaba, en forma de abanico, a su vientre. La mano izquierda gobernaba esa efímera y mínima calefacción; la derecha acentuaba alguna hipótesis de carácter estético o metafísico. El temor de las peligrosas secuelas de un enfriamiento brusco le había aconsejado la conveniencia de dormir vestido en invierno; el calor adicional de la cama no le importaba. Sostenía que la barba, que asegura una temperatura constante, era una protección natural contra los dolores de muelas. La dietética y las golosinas le interesaban. Una tarde discutió largamente las

respectivas virtudes y desventajas del merengue y del alfajor; al cabo de imparciales y escrupulosas consideraciones teóricas, se pronunció a favor de la dulcería criolla y sacó una valija polvorienta que tenía bajo la cama. De su fondo exhumó, entre manuscritos, yerba y tabaco, unas cosas confusas que ya habían perdido su carácter de alfajor o merengue y que nos ofreció con insistencia. Estas anécdotas corren el albur de parecer ridículas; así nos parecieron en aquel tiempo y las repetíamos, acaso exagerándolas un poco, pero sin el menor desmedro de nuestra reverencia. No quiero que de Macedonio se pierda nada. Yo, que ahora me detengo a registrar esos pormenores absurdos, sigo creyendo que su protagonista es el hombre más extraordinario que he conocido. Sin duda a Boswell le ocurriría lo mismo con Samuel Johnson.

Escribir no era una tarea para Macedonio Fernández. Vivía (más que ninguna otra persona que he conocido) para pensar. Diariamente se abandonaba a las vicisitudes y sorpresas del pensamiento, como el nadador a un gran río, y esa manera de pensar que se llama escribir no le costaba el menor esfuerzo. Su pensamiento era tan vívido como la redacción de su pensamiento; en la soledad de su pieza o en la agitación de un café, colmaba páginas y páginas con la escritura perfilada de una época que desconocía la máquina de escribir y para la cual una clara caligrafía era parte de los buenos modales. Sus cartas más casuales eran no menos ingeniosas y pródigas que las páginas que destinaba a la imprenta y acaso las superaban en gracia. Macedonio no le daba el menor valor a su palabra escrita; al mudarse de alojamiento, no se llevaba los manuscritos de índole metafísica o literaria que se habían acumulado sobre la mesa y que llenaban los cajones y armarios. Mucho se perdió así; acaso irrevocablemente. Recuerdo haberle reprochado esa distracción; me digo que suponer que podemos perder algo es una soberbia, ya que la mente humana es tan pobre que está condenada a encontrar, perder o redescubrir siempre las mismas cosas. Otra razón de su facilidad literaria era su incorregible menosprecio de las sonoridades verbales y aun de la eufonía. «No soy lector de soniditos», declaró alguna vez, y las ansiedades prosódicas de Lugones o de Darío le parecían del todo vanas. Opinaba que la poesía está en los caracteres, en las ideas o en una justificación estética del universo; yo, al cabo de los años, sospecho que está esencialmente en la entonación, en cierta respiración de la frase. Macedonio buscaba la música en la música, no en el lenguaje. Ello no impidió que en sus textos —ante todo, en su prosa— percibamos una música involuntaria que corresponde a la cadencia personal de su voz. Macedonio exigía de la novela que todos sus personajes fueran éticamente perfectos; nuestra época parece proponerse lo contrario, sin otra excepción que la muy honrosa de Shaw, que ha imaginado y modelado héroes y santos.

Detrás de la sonriente cortesía y del aire un poco lejano de Macedonio latían dos temores, el del dolor y el de la muerte. El último lo indujo a negar el yo, para que no hubiera un yo que muriera; el primero, a negar que el dolor físico pudiera ser intenso. Quería persuadirse, y persuadimos, de que el organismo del hombre es incapaz de un

placer fuerte y, por ende, de un dolor fuerte. Latour y yo le oímos esta pintoresca metáfora: «En un mundo en que los placeres son de juguetería, los dolores no pueden ser de herrería». Inútil fue objetar que el placer no siempre es de juguetería y que el mundo, por lo demás, no tiene por qué ser simétrico. Para no afrontar la llave del dentista, Macedonio solía practicar el tenaz artificio de aflojarse continuamente los dientes; esta manipulación se operaba detrás de la mano izquierda, que hacía de pantalla, mientras la derecha insistía. No sé si el éxito coronó esta labor de los días y de los años. El hombre que va a padecer un dolor trata, con buen instinto, de no pensar en él; Macedonio sostenía, por el contrario, que debemos imaginar previamente el dolor y todas sus circunstancias, para que no llegue a espantarnos la realidad. Se imaginaba así la sala de espera, la puerta que se entreabre, el saludo, el sillón operatorio, el instrumental, el olor de los antisépticos, el agua tibia, las presiones, las luces, la penetración de la aguja y el desgarramiento final. Esta preparación imaginativa debía ser perfecta y no dejar el menor resquicio a lo insólito; Macedonio nunca la completó. Acaso el método no fue otra cosa que una manera de justificar las imágenes terribles que lo perseguían.

El mecanismo de la fama le interesaba, no su obtención. Durante un año o dos jugó con el vasto y vago proyecto de ser presidente de la República. Muchas personas se proponen abrir una cigarrería y casi nadie ser presidente; de ese rasgo estadístico deducía que es más fácil llegar a presidente que a dueño de una cigarrería. Alguno de nosotros observó que también es lícito deducir que abrir una cigarrería es más difícil que llegar a la presidencia: Macedonio asintió con seriedad. «Lo más necesario (nos repetía) era la difusión del nombre». Colaborar en el suplemento de alguno de los grandes periódicos era fácil, pero la difusión lograda por ese medio corre el albur de ser tan trivial como Julio Dantas o los cigarrillos 43. Convenía insinuarse en la imaginación de la gente de un modo más sutil y enigmático. Macedonio optó por aprovechar su curioso nombre de pila; mi hermana y algunas amigas suyas escribían el nombre de Macedonio en tiras de papel o en tarjetas, que cuidadosamente olvidaban en las confiterías, en los tranvías, en las veredas, en los zaguanes de las casas y en los cinematógrafos. Otra habilidad era congraciarse con las comunidades extranjeras; Macedonio, con una soñadora gravedad, nos refería que había dejado en el Club Alemán un volumen descabalado de Schopenhauer, con su firma y con anotaciones a lápiz. De estas maniobras más o menos imaginarias y cuya ejecución no había que apresurar, porque debíamos proceder con suma cautela, surgió el proyecto de una gran novela fantástica, situada en Buenos Aires, y que empezamos a escribir entre todos. (Si no me engaño, Julio César Dabove conserva aún el manuscrito de los dos primeros capítulos; creo que hubiéramos podido concluirlo, pero Macedonio fue demorándola, porque le agradaba hablar de las cosas, no ejecutarlas). La obra se titulaba *El hombre que será presidente*; los personajes de la fábula eran los amigos de Macedonio y en la última página el lector recibiría la revelación que el libro había sido escrito por Macedonio Fernández, el protagonista, y

por los hermanos Dabove y por Jorge Luis Borges, que se mató a fines del noveno capítulo, y por Carlos Pérez Ruiz, que tuvo aquella singular aventura con el arco iris, y así de lo demás. En la obra se entretreían dos argumentos: uno, visible, las curiosas gestiones de Macedonio para ser presidente de la República; otro, secreto, la conspiración urdida por una secta de millonarios neurasténicos y tal vez locos, para lograr el mismo fin. Éstos resuelven socavar y minar la resistencia de la gente mediante una serie gradual de invenciones incómodas. La primera (la que nos sugirió la novela) es la de los azucareros automáticos, que, de hecho, impiden endulzar el café. A ésta la siguen otras: la doble lapicera, con una pluma en cada punta, que amenaza pinchar los ojos; las empinadas escaleras en las que no hay dos escalones de igual altura; el tan recomendado peine-navaja, que nos corta los dedos; los enseres elaborados con dos nuevas materias antagónicas, de suerte que las cosas grandes sean muy livianas y las muy chicas pesadísimas, para burlar nuestra expectativa; la multiplicación de párrafos empastelados en las novelas policiales; la poesía enigmática y la pintura dadaísta o cubista. En el primer capítulo, dedicado casi por entero a la perplejidad y al temor de un joven provinciano ante la doctrina de que no hay yo, y él, por consiguiente, no existe, figura un solo artefacto, el azucarero automático. En el segundo figuran dos, pero de un modo lateral y fugaz; nuestro propósito era presentarlos en proporción creciente. Queríamos también que a medida que se enloquecieran los hechos, el estilo se enloqueciera; para el primer capítulo elegimos el tono conversado de Pío Baroja; el último hubiera correspondido a las páginas más barrocas de Quevedo. Al final el gobierno se viene abajo; Macedonio y Fernández Latour entran en la Casa Rosada, pero ya nada significa nada en ese mundo anárquico. En esta novela inconclusa bien puede haber algún involuntario reflejo del *Hombre que fue Jueves*.

A Macedonio la literatura le importaba menos que el pensamiento y la publicación menos que la literatura, es decir, casi nada. Milton o Mallarmé buscaban la justificación de su vida en la redacción de un poema o acaso de una página; Macedonio quería comprender el universo y saber quién era o saber si era alguien. Escribir y publicar eran cosas subalternas para él. Más allá del encanto de su diálogo y de la reservada presencia de su amistad, Macedonio nos proponía el ejemplo de un modo intelectual de vivir. Quienes hoy se llaman intelectuales no lo son en verdad, ya que hacen de la inteligencia un oficio o un instrumento para la acción. Macedonio, era un puro contemplativo, que a veces condescendía a escribir y muy contadas veces a publicar. Para mostrar a Macedonio no he hallado mejor medio que las anécdotas, pero éstas, cuando son memorables, tienen la desventaja de convertir a su protagonista en un ente mecánico, que infinitamente repite el mismo epigrama, ahora clásico, o tiene la misma salida. Otra cosa fueron los dichos de Macedonio, imprevisiblemente agregados a la realidad y enriqueciéndola y asombrándola. Yo anhelaría recobrar de algún modo al que fue Macedonio, esa felicidad de saber que en una casa de Morón o del Once había un hombre mágico cuya sola existencia

despreocupada era más importante que nuestras venturas o desventuras personales. Esto lo sentí yo, esto lo sentimos algunos, esto no puedo comunicarlo.

Negada una materia duradera detrás de las apariencias del mundo, negado un yo que percibe las apariencias, Macedonio afirmaba, sin embargo, una realidad y esa realidad era la pasión, que se manifestaba en las especies del arte y del amor. Sospecho que a Macedonio el amor le parecía aún más prodigioso que el arte; esta preferencia se fundaría en su carácter afectivo, no en su doctrina, que comporta (ya lo hemos visto) la negación del yo, de suerte que no hay objeto ni sujeto de la pasión, que sería la única realidad. Macedonio nos dijo que el abrazo de los cuerpos no es otra cosa que la seña —tal vez dijo el saludo— que un alma hace a otras almas, pero no hay almas en su filosofía.

Como Güiraldes, Macedonio permitió la vinculación de su nombre a la generación llamada de «Martín Fierro», que propuso a la atención, un tanto distraída o escéptica, de Buenos Aires, versiones tardías y caseras del futurismo y del cubismo. Fuera del trato personal, la inclusión de Macedonio en este grupo es aún más injustificada que la de Güiraldes; *Don Segundo Sombra* procede de *El payador*, de Lugones, como todo el ultraísmo procedió del *Lunario sentimental*, pero el orbe de Macedonio es hartamente más diverso y más vasto. Poco le interesó a Macedonio la técnica de la literatura. El culto del orillero y del gaucho suscitaban su bondadosa burla; en una encuesta declaró que los gauchos eran un entretenimiento para los caballos y agregó: «¡Siempre en el suelo! ¡Qué hombre más caminador!». Una tarde se habló de las turbulentas elecciones que dieron fama al atrio de Balvanera; Macedonio, nos dijo: «Todos los vecinos de Balvanera hemos muerto en esos actos electorales tan peligrosos».

Más allá de su doctrina filosófica y de sus frecuentes y delicadas observaciones estéticas, Macedonio nos ofrecía, y sigue ofreciéndonos, el espectáculo incomparable de un hombre que, indiferente a las vicisitudes de la fama, vivía en la pasión y en la meditación. No sé qué afinidades o divergencias nos revelaría el cotejo de la filosofía de Macedonio con la de Schopenhauer o la de Hume; bástenos saber que en Buenos Aires, hacia mil novecientos veintitantos, un hombre repensó y descubrió ciertas cosas eternas.

Macedonio Fernández. Selección y prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Biblioteca del Sesquicentenario, 1961.

EL GAUCHO

El jinete, el hombre que ve la tierra desde el caballo y que lo gobierna, ha suscitado en todas las épocas una consideración instintiva, cuyo símbolo más notorio es la estatua ecuestre. Roma ya había aplicado este adjetivo a una orden militar y social; nadie ignora la etimología análoga de la voz *caballero* y de las voces *Ritter* (caballero) y *chevalier*. En las islas Británicas, la crítica ha subrayado en la poesía de Yeats el peso y el valor de la palabra *rider*, jinete. Ese hombre en estas tierras fue el gaucho. Todo lo había perdido, salvo el prestigio antiguo que exaltaron la aspereza y la soledad.

Samuel Johnson dijo que las profesiones del marinero y del soldado tienen la dignidad del peligro. La tuvo nuestro gaucho, que conoció en la pampa y en las cuchillas la lucha con la intemperie, con una geografía desconocida y con la hacienda brava. Inútil definirlo étnicamente; hijo casual de olvidados conquistadores y pobladores, fue mestizo de indio, a veces de negro, o fue blanco. Ser gaucho fue un destino. Aprendió el arte del desierto y de sus rigores; sus enemigos fueron el malón que acechaba tras el horizonte azaroso, la sed, las fieras, la sequía, los campos incendiados. Después vinieron las campanas de la libertad y de la anarquía. No fue, como su remoto hermano del *Far West*, un aventurero, un buscador de largas tierras vírgenes o de filones de oro, pero las guerras lo llevaron muy lejos y dio estoicamente su vida, en extrañas regiones del continente, por abstracciones que acaso no acabó de entender —la libertad, la patria— o por una divisa o un jefe. En las treguas del riesgo cuidaba el ocio; sus preferencias fueron la guitarra que templaba con lentitud, el estilo menos cantado que hablado, la taba, las cuadreras, la redonda rueda del mate junto al fuego de leña y el truco hecho de tiempo, no de codicia. Fue, sin sospecharlo, famoso; en 1856 Whitman escribió:

*Veo al gaucho que atraviesa los llanos
veo al incomparable jinete de caballos tirando el lazo,
veo sobre la pampa la persecución de la hacienda brava.*

Medio siglo después, Ricardo Güiraldes repetiría con acento retórico la misma figura de nómada:

*Símbolo pampeano y hombre verdadero,
generoso guerrero,
amor, coraje,
¡Salvaje!*

*Gaicho, por decir mejor,
ropaje suelto de viento
protagonista de un cuento
vencedor.*

*Corazón
de afirmación,
voluntad
de lealtad,
cuerpo «morrudo» de hombría,
peregrina correría
que va tranqueando los llanos,
con la vida entre las manos
potentes de valentía^[9].*

Su pobreza tuvo un lujo: el coraje. Creó o heredó —de esas cosas ya sabía César— una esgrima del arma corta; el brazo izquierdo envuelto en el poncho a manera de escudo, listo el cuchillo para la estocada hacia arriba, peleaba en duelo singular con el hombre o, si era peón *tigrero* en alguna estancia del Norte, con el jaguar. Ejerció el valor desinteresado; en Chivilcoy me hablaron de un gaicho que atravesó media provincia para desafiar con buenos modales a otro, de quien sólo sabía que era valiente. A lo largo del tiempo ocurrieron hechos como éste, pero sospecho que no debemos exagerar la fiereza del gaicho, exacerbada en ciertos individuos por el pendenciero alcohol de los sábados. El venerado *Martín Fierro* de Hernández y las biografías de cuchilleros de Eduardo Gutiérrez nos han inducido a ver en sus héroes el arquetipo de nuestro hombre de campo; en realidad el gaicho rebelde, definido ya por Sarmiento, no fue otra cosa que una de las especies del género. Matreros como Hormiga Negra, del pago de San Nicolás, o el Tigre del Quequén o, en la República Oriental, el Clinudo Menchaca que a la cabeza de una partida asaltaba estancias, fueron afortunadamente esporádicos; si no lo hubieran sido no los recordaría hoy la leyenda. Un epigrama de Oscar Wilde nos advierte que la naturaleza imita al arte; los Podestá pueden haber influido en la formación del guapo orillero que a fuerza de criollo acabó por identificarse con los protagonistas de sus ficciones. En 1908, Evaristo Carriego, primer cantor de los arrabales de Buenos Aires, dedicaba su poema «El guapo» «A la memoria de San Juan Moreira, muy devotamente». En los archivos policiales de fines de siglo pasado o de principios de éste, se acusa a los perturbadores del orden «de haber querido hacerse el Moreira». Tal vez no huelgue recordar que de todos los gaichos forajidos, Juan Moreira fue el más famoso y que ahora lo reemplaza Martín Fierro.

La dura vida impuso a los gaichos la obligación de ser valientes. No siempre sus caudillos lo fueron. Rosas era notoriamente cobarde; en una época de cargas de

caballería tuvo que acogerse a la fama de incruentos ejercicios de equitación. Por lo demás la estirpe gaucha no produjo caudillos. Artigas, Oribe, Güemes, Ramírez, López, Bustos, Quiroga, Aldao, el ya nombrado Rosas y Urquiza eran hacendados, no peones. En las guerras anárquicas el gaucho siguió a su patrón.

Podía no ser supersticioso. Un amigo mío muy culto, interrogó a un tropero entrerriano sobre los lobisones, que en la noche del sábado suelen asumir la forma de perros. El hombre le contestó con una sonrisa: «No crea, señor. Son fábulas».

Ascasubi lo celebró como soldado de la buena causa en un volumen cuyo nombre ya es una suerte de epopeya: *Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de las repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay*. En un libro feliz, Estanislao del Campo lo usó para dejarnos ver la más recatada y firme pasión de los argentinos, la amistad varonil. Después vendría *El payador*, de Leopoldo Lugones, que dilata y recrea la obra de Hernández. El acento es épico; en *Don Segundo Sombra* (1926) de Güiraldes, ya todo es elegíaco. De algún modo sentimos que cada uno de los hechos narrados ocurre por última vez. La época pastoril de nuestra historia ha quedado muy lejos.

Muerto, el gaucho sobrevive en la sangre y en ciertas nostalgias oscuras o demasiado públicas y en la literatura que inspiró a hombres de la ciudad. He enumerado, en el decurso de este prólogo, algunos libros; no querría olvidar los de Hudson que, nacido y criado en la pampa, buscó el destierro para sentir mejor lo que había perdido.

El gaucho. Prefacio de J. L. B. Fotografías de René Burri. Texto de José Luis Lanuza. Buenos Aires, Muchnik Editores, 1968.

ALBERTO GERCHUNOFF

RETORNO A DON QUIJOTE

Triste y glacial inmortalidad la que otorgan las efemérides, los diccionarios y las estatuas; íntima y cálida la de quienes perduran en las memorias, en el comercio humano, protagonistas de anécdotas cariñosas y de frases felices. Alberto Gerchunoff fue un indiscutible escritor, pero el estilo de su fama trasciende la de un hombre de letras. Sin proponérselo y quizá sin saberlo, encarnó un tipo más antiguo: el de aquellos maestros que veían en la palabra escrita un mero sucedáneo de la oral, no un objeto sagrado. Pitágoras desdeñó la escritura; Platón inventó el diálogo filosófico para obviar los inconvenientes del libro, «que no contesta a las preguntas que le hacen»; Clemente de Alejandría opinó que escribir en un libro todas las cosas era como poner una espada en manos de un niño; el adagio latino *Verba volant, scripta manent*, en que ahora se ve una exhortación a fijar con la pluma los pensamientos, se dijo para prevenir el peligro de los testimonios escritos. A estos ejemplos no sería difícil agregar otros, judíos o gentiles. Y nada he dicho del más alto de todos los maestros orales, que hablaba por parábolas y que, una vez, como si no supiera que la gente quería lapidar a una mujer, escribió unas palabras en la tierra, que no ha leído nadie.

Como Diderot, como el doctor Johnson, como aquel Heine a cuya memoria ofreció un libro emocionado, Alberto Gerchunoff manejó con igual felicidad el lenguaje oral y el escrito y en sus libros hay la fluidez del buen conversador y en su conversación (me parece oírlo) hubo una generosa e infalible precisión literaria. Gerchunoff, tan inteligente, admiraba menos la inteligencia que la sabiduría; en el *Árbol místico del Zohar* —el *Árbol* que también es un Hombre, el Adam Kadmon— la sabiduría es la segunda esfera gloriosa de la divinidad; la inteligencia viene después. La sabiduría, nos dicen, está en el *Quijote* y en la Biblia; esos libros acompañaron a nuestro amigo en sus andanzas por la tierra, en los trenes de la morosa llanura o en la cubierta del vapor, ante la alegría del mar.

Destino paradójico el de Cervantes. En un siglo y en un país de vanidosa artesanía retórica, lo atrajo lo esencial del hombre, ya como tipo, ya como individuo. Inventó y compuso el *Quijote*, que es el último libro de caballerías y la primera novela psicológica de las letras occidentales; una vez muerto, lo reverenciaron como ídolo las personas que menos se parecen a él, los gramáticos. Asombrados aldeanos lo veneraron porque sabía muchos sinónimos y muchos proverbios. Lugones, hacia 1904, denunció a «los que no viendo sino en la fama la suprema realización del *Quijote*, se quedaron royendo la cáscara cuyas rugosidades escondían la fortaleza y el sabor»; Groussac, años después, condenó la aberración de cifrar «el milagro de la obra maestra, en la sal gruesa de su estilo jocoso, y, desde luego, en los dicharachos de Sancho»; Alberto Gerchunoff, ahora, en estas pensativas páginas póstumas, medita

sobre lo íntimo del *Quijote*. Descubre y examina dos paradojas, la de Voltaire, «que no estimaba con exceso a Miguel de Cervantes» y que, sin embargo, fue quijotesco hasta el peligro en su defensa de Calas y de Sirven, víctimas judiciales, y la de Juan Montalvo, hombre devoto de Cervantes, valiente y justo, pero que, extrañamente, no vio en la historia de Alonso Quijano otra cosa que un melancólico museo de palabras arcaicas. Montalvo, anota Gerchunoff, «se ejercitó talentosamente en un deporte suntuario de la inteligencia, sin acercarse a Cervantes, inclasificable entre los escritores castizos, constreñidos a la celosa pureza verbal y a la tradición gramaticalista de la lengua». Luego, en una oración que merecería ser famosa, habla de las voces foráneas y populares que Cervantes captó, «con oído de músico callejero».

Stevenson opinaba que si a un escritor le falta el encanto, le falta todo; estos ensayos, casi con insolencia, lo tienen.

Alberto Gerchunoff: *Retorno a Don Quijote*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951.

EDWARD GIBBON

PÁGINAS DE HISTORIA Y DE AUTOBIOGRAFÍA

Edward Gibbon nació en las cercanías de Londres, el día 27 de abril de 1737. Su linaje era antiguo pero no especialmente ilustre, si bien algún antepasado suyo fue *marmorarius* o arquitecto del rey en el siglo XIV. Su madre, Judith Porten, parece haberlo desatendido durante los años azarosos de su niñez. La devoción de una tía soltera, Catherine Porten, le permitió sobreponerse a diversas y tenaces enfermedades. Gibbon la llamaría después la verdadera madre de su mente y de su salud; de ella aprendió a leer y a escribir, a una edad tan temprana que pudo olvidar su aprendizaje y casi creer que esas facultades eran innatas. A los siete años adquirió, a costa de algunas lágrimas y de mucha sangre, un conocimiento rudimentario de la sintaxis latina. Las fábulas de Esopo, las epopeyas de Homero en la majestuosa versión de Alexander Pope y *Las mil y una noches* que Galland acababa de revelar a la imaginación europea fueron sus lecturas preferidas. A estas magias orientales hay que agregar otras del orbe clásico: las *Metamorfosis* de Ovidio leídas en el texto original.

A la edad de catorce años recibió, en una biblioteca de Wiltshire, el primer llamado de la historia: un volumen suplementario de la historia romana de Echart le descubrió las vicisitudes del Imperio después de la caída de Constantino. «Yo estaba abstraído en la travesía del Danubio por los godos, cuando la campana de la comida me hizo dejar de mala gana mi festín intelectual». Después de Roma, el Oriente fascinó a Gibbon, y éste cursó la biografía de Mahoma en versiones francesas o latinas de textos árabes. De la historia pasó, por gravitación natural, a la geografía y a la cronología, e intentó conciliar, a los quince años, los sistemas de Scalígero y de Petavio, de Marsham y de Newton. Por aquellos años, ingresó en la Universidad de Cambridge. Después escribiría: «No tengo por qué reconocer una deuda imaginaria para asumir el mérito de una justa o generosa retribución». Sobre la antigüedad de Cambridge observa: «Quizás intentaré alguna vez un examen imparcial de las fabulosas o genuinas edades de nuestras universidades hermanas, tema que ha encendido tantas encarnizadas y necias discusiones entre sus fanáticos hijos. Limitémonos ahora a reconocer que ambas venerables instituciones son lo bastante viejas para acusar todos los prejuicios y achaques de la decrepitud. Los profesores —nos dice— habían absuelto su conciencia de la tarea de leer, pensar o escribir»; su silencio [no era obligatorio asistir a las clases] hizo que el joven Gibbon ensayara por su cuenta estudios teológicos. Una lectura de Bossuet lo convirtió a la fe católica; creyó o creyó creer —nos dice— en la presencia real de Cristo en la Eucaristía. Un jesuita lo bautizó en la fe de Roma. Gibbon envió a su padre una larga epístola polémica, «escrita con toda la pompa, dignidad y complacencia de un mártir». Ser estudiante de Oxford y ser católico eran estados incompatibles; el joven y fervoroso

apóstata fue expulsado por las autoridades universitarias y su padre lo envió a Lausanne, que era entonces un baluarte del calvinismo. Se alojó en casa de un pastor protestante, el señor Pavilliard, que al cabo de dos años de diálogo lo condujo al recto camino. Cinco años pasó Gibbon en Suiza; el hábito de la lengua francesa y la frecuentación de sus letras fueron el resultado más importante de este período. A estos años corresponde el único episodio sentimental que registra la biografía de Gibbon: su amor por Mlle. Curchod, que fue después madre de Mme. de Staël. El señor Gibbon prohibió epistolarmente la boda: Edward «suspiró como amante, pero obedeció como hijo».

En 1758 regresó a Inglaterra; su primera tarea literaria fue la formación gradual de una biblioteca. Ni la ostentación, ni la vanidad intervinieron en la compra de los volúmenes y, al cabo de los años, pudo aprobar la tolerante máxima de Plinio, que dice que no hay libro tan malo que no encierre algo de bueno^[10]. En 1761 apareció su primera publicación, redactada en francés, que seguía siendo el idioma de su intimidad. Se titulaba *Essai sur l'étude de la littérature* y vindicaba las letras clásicas, entonces algo desdeñadas por los enciclopedistas. Gibbon nos dice que su trabajo fue recibido en Inglaterra con fría indiferencia, poco leído y rápidamente olvidado.

Un viaje a Italia que inició en abril de 1765, le exigió varios años de lecturas preliminares. Conoció a Roma; su primera noche en la ciudad eterna fue una noche de insomnio, como si ya presintiera y ya lo inquietara el rumor de los millares de palabras que integrarían su historia. En su autobiografía escribe que no puede olvidar ni expresar las fuertes emociones que lo agitaron. Fue en las ruinas del Capitolio, mientras los frailes descalzos cantaban vísperas en el templo de Júpiter, que vislumbró la posibilidad de escribir la declinación y la caída de Roma. Al principio la vastedad de la empresa lo intimidó, y optó por escribir una historia de la independencia de Suiza, obra que no terminaría.

Por aquellos años ocurrió un singular episodio. Los deístas, al promediar el siglo XVIII, argüían que el Antiguo Testamento no es de origen divino, ya que sus páginas no enseñan que el alma es inmortal ni registran una doctrina de futuros castigos y recompensas. A despecho de algunos pasajes ambiguos, la observación es justa; Paul Deussen, en su *Die Philosophie der Bibel*, declara: «Al principio, los semitas no tuvieron conciencia alguna de la inmortalidad del alma. Esta inconsciencia duró hasta que los hebreos se relacionaron con los iraníes». En 1737, el teólogo inglés William Warburton publicó un extenso tratado que se titula *The Divine Legation of Moses*, en el que paradójicamente se razona que la omisión de toda referencia a la inmortalidad es un argumento a favor de la autoridad divina de Moisés, que se sabía enviado por el Señor y no necesitaba recurrir a premios o castigos sobrenaturales. El razonamiento era ingenioso, pero Warburton previó que los deístas le opondrían el paganismo griego, que tampoco enseñó futuros castigos y recompensas y que, sin embargo, no era divino. Para salvar su tesis, Warburton resolvió atribuir un sistema de premios y de penas ultraterrenas a la religión griega y sostuvo que éstos eran revelados en los

misterios eleusinos. Démeter había perdido a su hija Perséfone, robada por Hades, y al cabo de años de vagar por el mundo entero, dio con ella en Eleusis. Tal es el origen mítico de los ritos; éstos, que al principio fueron agrarios —Démeter es diosa del trigo—, simbolizaron después, por una suerte de metáfora análoga a la que usaría san Pablo (así también es la resurrección de los muertos; se siembra en corrupción, se levantará en incorrupción), la inmortalidad. Perséfone renace de los reinos subterráneos de Hades; el alma renacerá de la muerte. La leyenda de Démeter consta en uno de los himnos homéricos, donde se lee asimismo que el iniciado será feliz después de la muerte. Warburton, pues, parece haber tenido razón en aquella parte de su tesis que se refiere al sentido de los misterios; no así en otra que agregó como una suerte de lujo y que el joven Gibbon censuró. El sexto libro de la *Eneida* refiere el viaje del héroe y de la Sibila a las regiones infernales; Warburton conjeturó que representaba la iniciación de Eneas como legislador en los misterios de Eleusis. Eneas, ejecutado su descenso al Averno y a los Campos Elíseos, sale por la puerta de marfil, que corresponde a los sueños vanos, no por la de cuerno, que es la de los sueños proféticos; esto puede significar que el infierno es fundamentalmente irreal, o que el mundo al que regresa Eneas también lo es, o que Eneas, individuo, es un sueño, como tal vez lo somos nosotros. El episodio entero, según Warburton, no es ilusorio sino mímico. Virgilio habría descrito en esa ficción el mecanismo de los misterios; para borrar o mitigar la infidencia así cometida habría hecho que el héroe saliera por la puerta de marfil, que, según se ha dicho, corresponde a las falsedades. Sin esta clave, resulta inexplicable que Virgilio sugiera que es apócrifa una visión que profetiza la grandeza de Roma. Gibbon, en un trabajo anónimo de 1770, razonó que si Virgilio no había sido iniciado, no podía revelar lo que no había visto, y, si lo habían iniciado, tampoco, ya que esta revelación habría constituido (para el sentimiento pagano) una profanación y una infamia. Quienes traicionaban el secreto eran condenados a muerte y crucificados públicamente; la justicia divina podía anticiparse a esta decisión y era temerario vivir bajo el mismo techo que el miserable a quien se atribuía este crimen. Estas *Critical Observations* de Gibbon fueron su primer ejercicio de prosa inglesa, apunta Cotter Morison, y tal vez el más claro y el más directo. Warburton optó por el silencio.

A partir de 1768, Gibbon se dedicó a las tareas preliminares de su empresa; sabía, casi de memoria, los clásicos, y ahora leyó o releyó, pluma en mano, todas las fuentes originales de la historia romana desde Trajano hasta el último César del Occidente. Sobre estos textos arrojó, para repetir sus propias palabras, «los rayos subsidiarios de medallas y de inscripciones, de la geografía y de la cronología».

Siete años le exigió la redacción del primer volumen que apareció en 1776 y que se agotó en pocos días. La obra motivó felicitaciones de Robertson y de Hume, y lo que Gibbon llamaría casi una biblioteca de polémica. «La primera descarga de la artillería eclesiástica» (se transcriben aquí sus propias palabras) lo aturdió, pero no tardó en sentir que este vano estrépito sólo era dañino en el propósito, y replicó

desdeñosamente a sus contradictores. Refiriéndose a Davies y Chelsum dice que una victoria sobre tales antagonistas era una humillación suficiente.

Dos volúmenes subsiguientes de la *Declinación y caída* aparecieron en 1781; su materia era histórica, no religiosa, y no suscitaron controversias, pero fueron leídos, afirma Rogers, con silenciosa avidez. La obra fue concluida en Lausanne en 1783. La fecha de los tres últimos volúmenes es de 1788.

Gibbon fue miembro de la Cámara de los Comunes; su actuación política no merece mayor comentario. Él mismo ha confesado que su timidez lo incapacitó para los debates y que el éxito de su pluma desalentó los esfuerzos de su voz.

La redacción de su autobiografía ocupó los años finales del historiador. En abril de 1793, la muerte de lady Sheffield determinó su regreso a Inglaterra. Gibbon murió sin agonía el 15 de enero de 1794, al cabo de una breve enfermedad. Las circunstancias de su muerte están referidas en el ensayo de Lytton Strachey.

Es arriesgado atribuir inmortalidad a una obra literaria. Este riesgo se agrava si la obra es de índole histórica y ha sido redactada siglos después de los acontecimientos que estudia. Sin embargo, si nos resolvemos a olvidar algunos malhumores de Coleridge, o alguna incompreensión de Sainte-Beuve, el consenso crítico de Inglaterra y del continente ha prodigado, durante unos doscientos años, el título de clásica a *La historia de la declinación y caída del Imperio romano*, y se sabe que este calificativo incluye la connotación de inmortalidad. Las propias deficiencias, o, si se quiere, abstenciones de Gibbon, son favorables a la obra. Si ésta hubiera sido escrita en función de tal o cual teoría, la aprobación o desaprobación del lector dependerían del juicio que la tesis pudiera merecerle. Tal no es, ciertamente, el caso de Gibbon. Fuera de aquella prevención contra el sentimiento religioso en general y contra la fe cristiana en particular que declara en ciertos famosos capítulos, Gibbon parece abandonarse a los hechos que narra y los refleja con una divina inconsciencia que lo asemeja al ciego destino, al propio curso de la historia. Como quien sueña y sabe que sueña, como quien condesciende a los azares y a las trivialidades de un sueño, Gibbon, en su siglo XVIII, volvió a soñar lo que vivieron o soñaron los hombres de ciclos anteriores, en las murallas de Bizancio o en los desiertos árabes. Para construir su obra, hubo de compulsar y resumir centenares de textos heterogéneos; es indiscutiblemente más grato leer su compendio irónico que perderse en las fuentes originales de oscuros o inaccesibles cronistas. El buen sentido y la ironía son costumbres de Gibbon. Tácito alaba la reverencia de los germanos, que no encerraron a sus dioses entre paredes y que no se atrevieron a figurarlos en madera o en mármol; Gibbon se limita a observar que mal podían tener templos o estatuas quienes apenas tenían chozas. En lugar de escribir que no hay confirmación alguna de los milagros que divulga la Biblia, Gibbon censura la imperdonable distracción de aquellos paganos que, en sus largos catálogos de prodigios, nada nos dicen de la luna y del sol, que detuvieron todo un día su curso, o del eclipse y del terremoto que acompañaron la muerte de Jesús.

De Quincey escribe que la historia es una disciplina infinita, o, a lo menos, indefinida, ya que los mismos hechos pueden combinarse, o interpretarse, de muchos modos. Esta observación data del siglo XIX; desde entonces, las interpretaciones han crecido bajo el influjo de la evolución de la psicología y se han exhumado culturas y civilizaciones insospechadas. Sin embargo, la obra de Gibbon sigue incólume y es verosímil conjeturar que no la tocarán las vicisitudes del porvenir. Dos causas colaboran en esta perduración. La primera y quizá la más importante, es de orden estético; estriba en el encanto, que, según Stevenson, es la imprescindible y esencial virtud de la literatura. La otra razón estribaría en el hecho, acaso melancólico, de que al cabo del tiempo, el historiador se convierte en historia y no sólo nos importa saber cómo era el campamento de Atila sino cómo podía imaginárselo un caballero inglés del siglo XVIII. Épocas hubo en que se leían las páginas de Plinio en busca de precisiones; hoy las leemos en busca de maravillas, y ese cambio no ha vulnerado la fortuna de Plinio. Para Gibbon no ha llegado aún ese día y no sabemos si llegará. Cabe sospechar que Carlyle o cualquier otro historiador romántico está más lejos de nosotros que Gibbon.

Pensar en Gibbon es pensar en Voltaire, a quien tanto leyó y de cuyas aptitudes teatrales nos ha dejado un juicio nada entusiasta. Comparten un mismo desdén por las religiones o supersticiones humanas, pero su conducta literaria es hartamente distinta. Voltaire empleó su extraordinario estilo para manifestar o sugerir que los hechos de la historia son deleznable; Gibbon no tiene mejor opinión de los hombres, pero sus acciones lo atraen como un espectáculo, y usa de esa atracción para entretener y fascinar al lector. No participa nunca de las pasiones que movieron las edades pretéritas, y las considera con una incredulidad que no excluye la indulgencia y, tal vez, la lástima.

Recorrer el *Decline and Fall* es internarse y venturosamente perderse en una populosa novela, cuyos protagonistas son las generaciones humanas, cuyo teatro es el mundo, y cuyo enorme tiempo se mide por dinastías, por conquistas, por descubrimientos y por la mutación de lenguas y de ídolos.

Edward Gibbon: *Páginas de historia y de autobiografía*. Selección y prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas, 1961.

ROBERTO GODEL

NACIMIENTO DEL FUEGO

Un libro (creo) debe bastarse. Una convención editorial requiere, sin embargo, que lo preceda algún estímulo en letra bastardilla que corre el peligro de asemejarse a esa otra indispensable página en blanco que precede a la falsa carátula. Con la insegura autoridad que nos da despachar un prólogo, arriesgo, pues, las solicitudes que siguen.

La primera es olvidar el vano debate de antiguos y modernos. Lugones, poeta no indigno de recordar a Hugo, crítico más adicto a la intimidación que a la persuasión, ha simplificado hasta lo monstruoso nuestros debates literarios. Ha postulado una diferencia moral entre el recurso de marcar las pausas con rimas, y el de omitir ese artificio. Ha decretado luz a quienes ejercen la rima, sombra y perdición a los otros. Peor aún: ha impuesto esa ilusoria simplificación a sus contendores, *quorum pars parva fui*. Éstos, lejos de repudiar ese maniqueísmo auditivo, lo han adoptado con fervor, invirtiéndolo. Niegan el dogma de la justificación por la rima y aun por el asonante, para instaurar el de justificación por el caos. De ahí la conveniencia de repetir, en nuestro Buenos Aires, que el hecho de rimar o de no rimar, no agota, acaso, la definición de un poeta. Roberto Godel rima con ansioso rigor: ello no basta para clasificarlo como actual o anticuado.

Otra tentación, casi inevitable, acecha en su notoria complejidad. La consabida insipidez de la poesía española, cuya historia no admite más escándalo que el promovido hace trescientos años por Luis de Góngora, hace que todo lo complejo se vincule a ese nombre. Godel no eludirá ese destino. Su agitación romántica no dejará de ser identificada con las hipérboles mecánicas del «precursor» —hombre de tan atrofiada imaginación que se burla una vez de un auto de fe provinciano, que se limitaba a un solo quemado vivo—. Góngora, como Oliverio Twist, quería más. El reproche consta en uno de sus sonetos...

Este *Nacimiento del fuego* registra en versos memorables el del amor: época de terribles esperanzas y de incertidumbres gloriosas. Leones, estrellas, sangre derramada, metales —todo lo antiguo, lo concreto y lo espléndido— forman el natural vocabulario de esta poesía; que se sabe tan rara y tan verdadera como los símbolos poderosos que invoca. El mundo externo penetra inmensamente en sus líneas, pero siempre como adjetivo de la pasión. Enamorarse es producir una mitología privada —*a private mythology*— y hacer del universo una alusión a la única persona indudable. La luz, para un escritor místico, no era sino la sombra de Dios. Shakespeare se distraía con las rosas, imaginándolas una sombra de su distante amigo.

Mi amistad con Roberto Godel es larga en el tiempo. En nuestro común Buenos Aires, en el desierto craso y chacarero de La Pampa Central, en un jardín

mediterráneo en La Pampa, en otros menos sorprendentes jardines de los pueblos del Sur, he conocido muchos de los versos publicados aquí. Los he difundido oralmente; los he conmemorado con lentitud, bajo las peculiares estrellas de este hemisferio. Sé que también intimarán contigo, preciso aunque invisible lector.

Roberto Godel: *Nacimiento del fuego*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1932.

Posdata de 1974. Al cabo de medio siglo, casi no pasa un día en que no recuerde este verso:

Corceles exquisitos y ruedas de silencio.

Invenciblemente la sigue en la memoria la inagotable y tenue estrofa de Jaimes Freyre:

*Peregrina paloma imaginaria
que enardeces los últimos amores;
alma de luz, de música y de flores,
peregrina paloma imaginaria.*

CARLOS M. GRÜNBERG

MESTER DE JUDERÍA

Hacia 1831, Macaulay, el imparcial Macaulay, improvisó una historia fantástica. Esa invención (cuyo bosquejo suficiente perdura en el segundo tomo de los *Ensayos*) narra las tropelías y los tormentos, las prisiones, los destierros y los ultrajes que se encarnizaron en todas las naciones de Europa sobre la gente de pelo rojo. Al cabo de unos siglos ensangrentados no hay quien no afirma que las víctimas de ese tratamiento implacable no son verdaderos patriotas y las acusa de sentirse más allegadas a cualquier forastero pelirrojo que a los morenos y a los rubios de la parroquia. Los pelirrojos no son ingleses, los pelirrojos no podrán ser ingleses, razonan los fanáticos; la naturaleza lo prohíbe, la experiencia lo prueba. Previsiblemente la persecución ha modificado a los perseguidos, engendrando cismas recíprocos... ¿A qué proseguir? La cristalina parábola de Macaulay es una transcripción de la realidad: el antisemita Adolf Hitler manda en Europa y tiene imitadores aquí.

En las lúcidas páginas de este libro, Grünberg refuta con poderosa pasión los mitos y falacias que ese impostor y sus prosélitos han predicado al mundo. A pesar del patíbulo y de la horca, a pesar de la hoguera inquisitorial y del revólver nazi, a pesar de los crímenes que atesora una diligencia de siglos, el antisemitismo no se libra de ser ridículo. En Buenos Aires lo es todavía más que en Berlín. En Alemania, cuya lengua literaria se basa en la versión de textos hebreos que ha legado Lutero, Hitler no hace otra cosa que exacerbar un odio preexistente; el antisemitismo argentino viene a ser un facsímil atolondrado que ignora lo étnico y lo histórico. En cierta nota del admirable estudio *Rosas y su tiempo*, Ramos Mejía ha enumerado los apellidos principales de la época. Fuera de los de origen vasco, son todos de cepa judeo-portuguesa: Pereyra, Ramos, Cueto, Sáenz Valiente, Acevedo, Piñero, Fragueiro, Vidal, Gómez, Pintos, Pacheco, Pereda, Rocha.

Los poemas que tengo el agrado de prologar declaran el honor y el dolor de ser judío en el perverso mundo increíble de 1940. Hay escritores a quienes les importa la forma; a otros, lo que una mala pero inevitable metáfora llama el fondo. Ejemplo de formalistas es Góngora y también el improvisador de almacén, que admite cualquier verso que (más o menos) cuente unas ocho sílabas... Las páginas cabales burlan esa distinción habitual; en ellas la forma es el fondo, y viceversa. Es el caso de muchas en este libro: de *Judezno*, de *Sabat*, de *Circuncisión*...

Grünberg, poeta, es inconfundiblemente argentino. Lo anterior no quiere decir que trafique en nidos de cóndores o en ombúes ni que en su estrofa sea frecuente el general Rosas: melancólica imagen de la Patria. Quiere decir un vocabulario determinado, ciertas costumbres sintácticas y prosódicas, un modo explícito que no es el modo interjectivo, alarmado, de los poetas españoles de ayer y de hoy.

Singularmente original es el concepto de la rima que declaran los poemas de Grünberg. En su monografía sobre la rima (*Der Reim*, 1891) Sigmar Mehring anota que la versificación española suele abusar de ciertas desinencias inexpresivas: *ido, ado, oso, ente, ando...* Así, Lope de Vega:

*Sentado Endimión al pie de Atlante,
enamorado de la luna hermosa,
dijo con triste voz y alma celosa:
en tus mudanzas, ¿quién será constante?*

*Ya creces en mi fe, ya estás menguante,
ya sales, ya te escondes desdeñosa,
ya te muestras serena, ya llorosa,
ya tu epiciclo ocupas arrogante...*

Y tres siglos después, Juan Ramón Jiménez:

*Se entró mi corazón en esta nada,
como aquel pajarillo que, volando
de los niños, se entró, ciego y temblando,
en la sombría sala abandonada.*

*De cuando en cuando, intenta una escapada
a lo infinito, que lo está engañando
por su ilusión; duda, y se va, piando,
del vidrio a la mentira iluminada...*

Góngora, Quevedo, Torres Villarroel y Lugones famosamente han utilizado lo que denomina el último de ellos «la rima numerosa y variada»^[11]; pero han limitado su empleo a composiciones grotescas o satíricas. Grünberg, en cambio, la prodiga con valor y felicidad en composiciones patéticas. Por ejemplo:

*Cortó el sobejo filisteo
para trocártelo en hebreo.*

*Cortó el sobejo porque eres
Judá ben Sion y no Juan Pérez.*

O:

*En un lejano pogrom
le degollaron al hijo,*

*del que una noche me dijo:
«¡Era un gallardo Absalom!».*

Como todos los libros importantes, este de Carlos M. Grünberg lo es por múltiples razones. Lo es como documento legible y lúcido de este aciago «tiempo de lobos, tiempo de espadas» cuya bárbara sombra continental —y quizá planetaria— vastamente se cierne sobre nosotros. Lo es por su precisión y por su fervor, por su álgebra y su fuego, por la armoniosa convivencia continua de la destreza métrica y de la delicada pasión. Lo es por el alma irónica y gallarda que declaran sus páginas.

Quizá el error más obvio de este volumen es la ostentación de palabras que sólo viven en las columnas del Diccionario de la Academia.

En este siglo que no suele percibir otro halago que el de la incoherencia parcial, en este siglo en que el poema quiere parecerse a la incantación y el poeta al afiebrado o al brujo, Grünberg tiene el valor de proponer una lírica sin misterio. La limpidez es hábito de Israel: recordemos a Enrique Heine; recordemos, en el palabrero siglo XIV, las coplas del rabí don Sem Tob, «judío de Carrión»...

Mis plácemes a Grünberg y a sus lectores.

Carlos M. Grünberg: *Mester de judería*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Editorial Argirópolis, 1940.

FRANCIS BRET HARTE

BOCETOS CALIFORNIANOS

Las fechas son para el olvido, pero fijan en el tiempo a los hombres y traen multiplicadas connotaciones.

Como casi todos los escritores de su país, Francis Bret Harte nació en el Este. El hecho ocurrió en Albany, capital del estado de Nueva York, el día 25 de agosto de 1836. Dieciocho años tenía cuando emprendió su viaje a California, donde alcanzó la fama y que hoy está ligada a su nombre. Ensayó las tareas del minero y del periodista. Parodió a poetas hoy olvidados y redactó los cuentos que componen este volumen y que no superaría después. Apadrinó a Mark Twain, que olvidaría pronto su bondad. Fue cónsul de los Estados Unidos en Crefeld, Prusia, en Glasgow y en Escocia. Murió en Londres en 1902.

A partir de 1870, casi no hizo más que plagiar, ante la indiferencia o indulgencia de los lectores.

La observación confirma esta melancólica ley: para rendir justicia a un escritor hay que ser injusto con otros. Baudelaire, para exaltar a Poe, rechaza perentoriamente a Emerson (que como artífice es hartamente superior a aquél); Lugones, para exaltar a Hernández, niega a los otros escritores gauchescos todo conocimiento del gaucho; Bernard DeVoto, para exaltar a Mark Twain, ha escrito que Bret Harte era «un impostor literario» (*Mark Twain's America*, 1932). También Lewisohn, en su *The Story of American Literature*, trata con algún desdén a Bret Harte. La razón, lo sospecho, es de orden histórico: la literatura norteamericana de nuestro tiempo no quiere ser sentimental y repudia a todo escritor que es susceptible de ese epíteto. Ha descubierto que la brutalidad puede ser una virtud literaria; ha comprobado que en el siglo XIX los americanos del Norte eran incapaces de esa virtud. Feliz o infelizmente incapaces. (Nosotros, no: nosotros ya podíamos exhibir *La refalosa* de Ascasubi, *El matadero* de Esteban Echeverría, el asesinato del moreno en el *Martín Fierro*, y las monótonas escenas atroces que despachaba con profusión Eduardo Gutiérrez...) En 1912 observó John Macy: «Nuestra literatura es idealista, melindrosa, endeble, dulzona [...] El Ulises de grandes ríos y de peligrosos mares es experto en estampas japonesas. El veterano de la Guerra de Secesión compite victoriosamente con la señorita Marie Corelli. El curtido conquistador de desiertos rompe a cantar, y en su cantar hay una rosa y un pequeño jardín». Dos consecuencias ha tenido el propósito de no ser sensiblero y de ser, Dios mediante, brutal: el auge de los *hard-boiled writers* (Hemingway, Caldwell, Farrell, Steinbeck, James Cain), la depreciación de muchos escritores mediocres y de algunos buenos, Longfellow, Dean Howell, Bret Harte.

Claro está que a los americanos del Sur no nos concierne esa polémica. Adolecemos de onerosos y acaso irreparables defectos, pero no del defecto de ser románticos. Creo, sinceramente, que podemos frecuentar a Bret Harte, y al más tenaz

y nebuloso de los alemanes, sin mayor riesgo de una contaminación indeleble. Creo, también, que el romanticismo de Harte no comporta un falseo. A diferencia de otras doctrinas, el romanticismo fue mucho más que un estilo pictórico o literario; fue un estilo vital. Su historia puede prescindir de las obras de Byron, pero no de su vida tumultuosa y de su muerte resplandeciente. El destino de los héroes de Victor Hugo abusa de la inverosimilitud; también abusó de ella el destino del teniente de artillería Bonaparte. Si Bret Harte fue romántico, también lo fue la realidad que sus narraciones historian: el hondo continente que abarcó tantas mitologías, el continente de las marchas de Sherman y de la poligámica teocracia de Brigham Young, del oro occidental y de los bisontes detrás de las puestas de sol, de los ansiosos laberintos de Poe y de la gran voz de Walt Whitman.

Francis Bret Harte recorrió los yacimientos californianos hacia 1858. Quienes lo acusan de no haber sido asiduamente minero olvidan que si lo hubiera sido tal vez no hubiera sido escritor, o hubiera preferido otros temas, ya que una materia muy familiar suele no ser estimulante.

Los relatos que integran este volumen originariamente se publicaron en el *Overland Monthly*. A principios de 1869, Dickens leyó uno de ellos, el irresistible, el tal vez imperecedero *The Outcasts of Poker Flat*. Descubrió en el estilo de su escritura alguna afinidad con el suyo, pero profusamente alabó «los finos toques de carácter, la frescura del tema, la ejecución magistral, la milagrosa realidad del conjunto» (John Forster: *The Life of Charles Dickens*, II, 7). No faltaron, entonces y después, otros testimonios admirativos. Hay el del humanista Andrew Lang, que, en un examen de las fuentes del primer Kipling (*Essays in Little*, 1891), las reduce a Gyp o a Bret Harte; hay el muy significativo de Chesterton, que niega, sin embargo, que en su labor haya algo peculiarmente americano.

Menos inútil que la discusión de ese juicio me parece la comprobación de una facultad que Bret Harte comparte con Chesterton y con Stevenson: la invención (y la enérgica fijación) de memorables rasgos visuales. Acaso el más extraño y feliz es este que leí a los doce años y que me acompañará, bien lo sé, hasta el fin del camino: el blanco y negro naipe clavado por la firme navaja en el tronco del árbol monumental, sobre el cadáver de John Oakhurst, tahúr.

Francis Bret Harte: *Bocetos californianos*. Nota preliminar de J. L. B. Buenos Aires, Emecé Editores, Biblioteca Emecé de Obras Universales, 1946.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

OBRA CRÍTICA

Como aquel día del otoño de 1946 en que bruscamente supe su muerte, vuelvo a pensar en el destino de Pedro Henríquez Ureña y en los singulares rasgos de su carácter. El tiempo define, simplifica y sin duda empobrece las cosas; el nombre de nuestro amigo sugiere ahora palabras como *maestro de América* y otras congéneres. Veamos, pues, lo que estas palabras encierran.

Evidentemente, maestro no es quien enseña hechos aislados o quien se aplica a la tarea mnemónica de aprenderlos y repetirlos, porque en tal caso una enciclopedia sería mejor maestro que un hombre. Maestro es quien enseña con el ejemplo una manera de tratar con las cosas, un estilo genérico de enfrentarse con el incesante y vario universo. La enseñanza dispone de muchos medios; la palabra directa no es más que uno. Quien haya recorrido con fervor los diálogos socráticos, las *Analectas* de Confucio o los libros canónicos que registran las parábolas y sentencias del Buddha, se habrá sentido defraudado más de una vez; la oscuridad o la trivialidad de tal o cual dictamen, piadosamente recogido por los discípulos, le habrá parecido incompatible con la fama de esas palabras, que resonaron, y siguen resonando, en lo cóncavo del espacio y del tiempo. (Que yo recuerde, los Evangelios nos ofrecen la única excepción a esta regla, de la que ciertamente no se salvan las conversaciones de Goethe o de Coleridge). Indaguemos la solución de esta discordia. Ideas que están muertas en el papel fueron alentadoras y vívidas para quienes las escucharon y conservaron, porque detrás de ellas, y en torno a ellas, había un hombre. Aquel hombre y su realidad las bañaban. Una entonación, un gesto, una cara, les daban una virtud que hoy hemos perdido. Cabe aquí recordar el caso histórico o simbólico del judío que fue al pueblo de Mezeritz, no para escuchar al predicador, sino para ver de qué modo éste se ataba los zapatos. Evidentemente todo era ejemplar en aquel maestro, hasta los actos cotidianos. Martin Buber, a quien debemos esta anécdota singular, habla de maestros que no sólo exponían la Ley, sino que eran la Ley. De Pedro Henríquez Ureña sé que no era varón de muchas palabras. Su método, como el de todos los maestros genuinos, era indirecto. Bastaba su presencia para la discriminación y el rigor. A mi memoria acuden unos ejemplos de lo que se podría llamar su «manera abreviada». Alguien —acaso yo— incurrió en la ligereza de preguntarle si no le desagradaban las fábulas y él respondió con sencillez: «No soy enemigo de los géneros». Un poeta de cuyo nombre no quiero acordarme, Leopoldo Marechal, declaró polémicamente que cierta versión literal de las poesías de Verlaine era superior al texto francés, por carecer de metro y de rima. Pedro se limitó a copiar esta desaforada opinión y a agregar las suficientes palabras: «En verdad...». Imposible corregir con más cortesía. El dilatado andar por tierras extrañas, el hábito del destierro, habían afinado con él esa virtud. Alfonso Reyes ha referido alguna

inocente distraída irregularidad de sus años mozos; cuando lo conocí, hacia 1925, ya procedía con cautela. Rara vez condescendía a la censura de hombres o de pareceres equivocados; yo le he oído afirmar que es innecesario fustigar el error porque éste por sí solo se desbarata. Le gustaba alabar; su memoria era un preciso museo de las literaturas. Días pasados, hallé en un libro una tarjeta, en la que había anotado, de memoria, unos versos de Eurípides, curiosamente traducidos por Gilbert Murray; sería entonces que dijo algo sobre el arte de traducir, que al correr de los años yo repensé y tuve por mío, hasta que la cita de Murray (*With the stars from the windwooven rose*) me recordó su origen y la ocasión que lo inspiró.

Al nombre de Pedro (así prefería que lo llamáramos los amigos) vincúlase también el nombre de América. Su destino preparó de algún modo esta vinculación; es verosímil pensar que Pedro, al principio, engañó su nostalgia de la tierra dominicana suponiéndola una provincia de una patria mayor. Con el tiempo, las verdaderas y secretas afinidades que las repúblicas del continente le revelaron, fortalecieron la sospecha. Alguna vez hubo de oponer las dos Américas —la sajona y la hispánica— al viejo mundo; otra, las repúblicas americanas y España a la República del Norte. No sé si tales unidades existen en el día de hoy; no sé si hay muchos argentinos o mejicanos que sean americanos también, más allá de la firma de una declaración o de las efusiones de un brindis. Dos acontecimientos históricos han contribuido, sin embargo, a fortalecer nuestro sentimiento de una unidad racial o continental. Primero las emociones de la guerra española, que afiliaron a todos los americanos a uno u otro bando; después, la larga dictadura que demostró, contra las vanidades locales, que no estamos eximidos, por cierto, del doloroso y común destino de América. Pese a lo anterior, el sentimiento de americanidad o de hispanoamericanidad sigue siendo esporádico. Basta que una conversación incluya los nombres de Lugones y Herrera o de Lugones y Darío para que se revele inmediatamente la enfática nacionalidad de cada interlocutor.

Para Pedro Henríquez Ureña, América llegó a ser una realidad; las naciones no son otra cosa que actos de fe, y así como ayer pensábamos en términos de Buenos Aires o de tal o cual provincia, mañana pensaremos en términos de América y alguna vez del género humano. Pedro se sintió americano y aun cosmopolita, en el primitivo y recto sentido de esa palabra que los estoicos acuñaron para manifestar que eran ciudadanos del mundo y que los siglos han rebajado a sinónimo de turista o aventurero internacional. Creo no equivocarme al afirmar que para él nada hubiera representado la disyuntiva *Roma o Moscú*; había superado por igual el credo cristiano y el materialismo dogmático, que cabe definir como un calvinismo sin Dios, que sustituye la predestinación por la causalidad. Pedro había frecuentado las obras de Bergson y de Shaw que declaran la primacía de un espíritu que no es, como el Dios de la tradición escolástica, una persona, sino todas las personas y, en diverso grado, todos los seres.

Su admiración no se manchaba de idolatría. Admiraba *this side idolatry*, según la

norma de Ben Jonson; era muy devoto de Góngora, cuyos versos vivían en su memoria, pero cuando alguien quiso elevarlo al nivel de Shakespeare, Pedro citó aquel juicio de Hugo en el que se afirma que Shakespeare incluye a Góngora. Recuerdo haberle oído observar que muchas cosas que se ridiculizan en Hugo se veneran en Whitman. Entre sus aficiones inglesas figuraban, en primer término, Stevenson y Lamb; la exaltación del siglo XVIII promovida por Eliot y su reprobación de los románticos le parecieron una maniobra publicitaria o una arbitrariedad. Había observado que cada generación establece, un poco al azar, su tabla de valores, agregando unos nombres y omitiendo otros, no sin escándalo y vituperio, y que al cabo de un tiempo se restablece tácitamente el orden anterior.

Otro diálogo quiero rememorar, de una noche cualquiera, en una esquina de la calle Santa Fe o de la calle Córdoba. Yo había citado una página de De Quincey en la que se escribe que el temor de una muerte súbita fue una invención o innovación de la fe cristiana, temerosa de que el alma del hombre tuviera que comparecer bruscamente ante el Divino Tribunal, cargada de culpas. Pedro repitió con lentitud el terceto de la *Epístola moral*:

*¿Sin la templanza viste tú perfeta
alguna cosa? ¡Oh muerte, ven callada
como sueles venir en la saeta!*

Sospeché que esta invocación, de sentimiento puramente pagano, fuera traducción o adaptación de un pasaje latino. Después yo recordé al volver a mi casa, que morir sin agonía es una de las felicidades que la sombra de Tiresias promete a Ulises, en el undécimo libro de la *Odisea*, pero no se lo pude decir a Pedro, porque a los pocos días murió bruscamente en un tren, como si alguien —el Otro— hubiera estado aquella noche escuchándonos.

Gustav Spiller ha escrito que los recuerdos que setenta años de vida dejan en una memoria normal abarcarían, evocados en orden, dos o tres días; yo ante la muerte de un amigo, compruebo que lo recuerdo con intensidad, pero que los hechos o anécdotas que me es dado comunicar son muy pocos. Las noticias de Pedro Henríquez Ureña que estas páginas dan las he dado ya, porque no hay otras a mi alcance, pero su imagen, que es incomunicable, perdura en mí y seguirá mejorándose y ayudándose. Esta pobreza de hechos y esta riqueza de gravitación personal corrobora tal vez lo que ya se dijo sobre lo secundario de las palabras y sobre el inmediato magisterio de una presencia.

Pedro Henríquez Ureña: *Obra crítica*. Prólogo de J. L. B. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Americana, 1960.

JOSÉ HERNÁNDEZ

MARTÍN FIERRO^[12]

I

Hasta ahora, todas las biografías de José Hernández han procedido de la que se incluye en el libro: *Pehuajó. Nomenclatura de las calles; breve noticia de los poetas argentinos que en ellas se conmemoran*, que en 1896 publicó su hermano Rafael. De éste había partido la iniciativa de dar nombres de poetas a las calles; el ostensible fin del opúsculo era explicar a los vecinos de Pehuajó esa nomenclatura un tanto anormal. De los artículos que integran el libro, el más efusivo y copioso es, previsiblemente, el dedicado a nuestro poeta.

Hernández nació en el partido de San Isidro (provincia de Buenos Aires) el 10 de noviembre de 1834. Era hijo de don Rafael Hernández y de Isabel Pueyrredón. Ezequiel Martínez Estrada se maravilla de que no firmara Hernández Pueyrredón y que optara por ser, de un modo casi anónimo, José Hernández; el hecho es que los apellidos dobles eran infrecuentes entonces. El creciente y despoblado país exigía (como sucedió en toda América) que cada uno de sus hombres obrara como muchos; Hernández fue estanciero, soldado, taquígrafo, periodista, profesor de gramática, polemista, agente de compra y venta de campos, librero, senador y vagamente militar en las discordias civiles de la época. Murió en su quinta San José, del barrio de Belgrano, el 21 de octubre de 1886.

Más interesante que las vicisitudes y fechas de su biografía es el hecho indudable de que Hernández no impresionó a sus contemporáneos. Groussac, durante su estadía en París, visitó a Victor Hugo; en *El viaje intelectual* nos refiere que esperó en el vestíbulo, que hizo lo posible para exaltarse reflexionando que estaba en el ambiente del gran poeta y que, a pesar de su fervor literario, se sintió tan tranquilo «como si estuviera en casa de José Hernández, autor de *Martín Fierro*». Martínez Estrada entiende que Hernández no quiso impresionar y buscó, en una suerte de suicidio, el aislamiento y la penumbra. La conjetura es excesiva; bástenos recordar que durante la segunda mitad del siglo XIX un apologista del gaucho tenía que parecer un hombre retrógrado y de limitado interés. Hernández era federal y las mejores personas del país abominaban, por razones morales e intelectuales, de ese partido. En una ciudad en que todos se conocían, Hernández casi no ha dejado una anécdota. Apenas si nos consta que era corpulento, barbudo, fuerte y jovial y que su memoria era extraordinaria. Sabemos también que, como otros miembros de su familia, era espiritista. Sus amigos lo apodaban «Martín Fierro». Mi padre, que de chico lo visitó, recordaba que en el zaguán de su casa, situada cerca de la plaza que hoy se llama Vicente López, había hecho pintar el sitio de Paysandú, en el que había militado su

hermano Rafael. Tulio Méndez nos dijo que, hacia mil ochocientos ochenta y tantos, Hernández recorría a caballo el barrio de Belgrano; los conocidos le preguntaban qué andaba haciendo; él contestaba: «Adelgazando» y ellos completaban: «Al pingo».

En el autor de *Martín Fierro* se ha repetido, *mutatis mutandis*, la paradoja de Cervantes y de Shakespeare; la del hombre inadvertido y común que deja una obra que las generaciones venideras no querrán olvidar. Cada uno de ellos, como es sabido, partió de una tradición literaria; consideremos ahora la tradición que usó y coronó José Hernández.

LA POESÍA GAUCHESCA

Uno de los acontecimientos más singulares de las diversas literaturas de lengua hispánica es la poesía gauchesca. Es costumbre atribuirle al gaucho; es como si quisiéramos atribuir el arte del retrato a las caras de las personas o el *Quijote* a Alonso Quijano. El gaucho es la materia de esa poesía, no su inventor. Hombres análogos al gaucho hubo desde Oregón o Montana hasta el Cabo de Hornos; estas regiones, hasta ahora, se han abstenido de producir una poesía comparable a la que denominamos gauchesca. Es evidente, pues, que el desierto y el jinete no bastan.

Un prejuicio de índole romántica se resiste a admitir que la poesía gauchesca es un descubrimiento o invención de hombres de las ciudades. Cuando Groussac, hacia 1927, escribió que el autor de *Don Segundo Sombra* tenía que estirar el poncho para que no le vieran la levita, no hizo acaso otra cosa que reeditar una vieja broma sobre Estanislao del Campo o Hernández, que ciertamente no eran gauchos. Eran, como es notorio, hombres de la ciudad de Buenos Aires que se habían compenetrado con los hábitos y el lenguaje de la llanura. Se requirieron muchas circunstancias para esa intimidad: la vida pastoril que el estanciero compartía con los peones, el arte de la equitación, la cercanía del campo y de sus peligros, el común linaje criollo, las tenaces guerras civiles y el hecho de que los regimientos de caballería, comandados por hombres de la ciudad, fueron integrados por gauchos. También fue necesaria la ausencia de un dialecto específico que separara lo urbano y lo rural. Si hubiera habido tal dialecto (como afirman ciertos filólogos) la poesía gauchesca pecaría de afectación, lo cual no es el caso.

Sarmiento, al enumerar y estudiar las variedades del gaucho, nos habla del payador o cantor; en éste se ha querido ver el origen de la poesía gauchesca. Para Ricardo Rojas, Hernández viene a ser el último payador. Conviene destacar, sin embargo, un hecho irrefutable: los payadores de la campaña o de las orillas eran compadritos o gauchos que cantaban para compadritos o gauchos y no buscaban ni requerían color local. Inversamente, los poetas que llamamos gauchescos (Hidalgo, Ascasubi, Hernández) fueron personas cultas que alardeaban de gauchos y que con

ese fin cultivaron un tono rústico. La esencial diferencia de los dos géneros puede estudiarse en el propio texto del *Martín Fierro*. Voces, imágenes y alusiones pampeanas abundan en la obra, pero cuando el gaucho paya con el moreno, la pobre vida de las estancias y de la frontera queda olvidada y se habla de la noche, del mar, del tiempo, del peso y de la eternidad. Es como si Hernández hubiera marcado la diferencia que separa su labor literaria de las ambiciosas y vagas efusiones de los payadores anónimos.

Por lo demás, la historia de la poesía gauchesca no ofrece ningún misterio. Hacia 1812 el montevideano Bartolomé Hidalgo la inventa; a él se debe, sin duda, el descubrimiento del sencillo artificio de mostrar gauchos que se esmeran en hablar como tales, para diversión de lectores cultos. Rojas lo llama payador, pero en las propias páginas de su *Historia de la literatura argentina* se lee que antes de ensayar el verso octosílabo pasó por el endecasílabo, metro inaccesible a los payadores. Después de Hidalgo vendrá Hilario Ascasubi, soldado de la guerra del Brasil y de las discordias civiles, cuya bizarra y despareja labor está como perdida en los tres volúmenes de *Paulino Lucero*, *Aniceto el Gallo* y *Santos Vega*. Aludiendo al segundo título, Estanislao del Campo, su amigo, toma el seudónimo filial de Anastasio el Pollo. En su obra más considerable, el *Fausto*, hay humorismo y ternura y un alegre sentimiento de la amistad. A principios de 1872, Lussich publica en Montevideo *Los tres gauchos orientales*, diálogo de soldados que refleja la influencia de Ascasubi y de Hidalgo y que modestamente prefigura *El gaucho Martín Fierro*.

EL MARTÍN FIERRO

¿Qué sabemos de la redacción de la obra? Hernández, en la carta a don José Zoilo Miguens que antecede la primera edición, declara que ésta lo ayudó a alejar el fastidio de la vida de hotel. Lugones entiende que se refiere al hotel Argentino, situado en la esquina de 25 de Mayo y Rivadavia, donde Hernández habría improvisado el poema, «entre sus bártulos de conspirador»; Vicente Rossi cree que se trata de un hotel de Sant' Anna do Livramento, donde Hernández fue a refugiarse después de la derrota de Ñaembé. El gauchaje de la frontera del Brasil y del Uruguay le habría traído a la memoria los otros gauchos de la frontera de Buenos Aires. Esto explicaría algún brasilerismo que se ha descubierto en la obra. Más importante que la geografía o topografía de la tarea es el hecho de que un hombre que no había practicado la poesía escribiera, sin saberlo y sin proponérselo, un gran poema.

Hernández publicó el *Martín Fierro* en la ciudad de Buenos Aires a fines de 1872. La primera edición, sin ilustraciones, tenía el aspecto de un cuaderno; es evidente que buscaba la atención de la gente del pueblo, no de lectores cultos. El propósito del autor no era literario sino político y así lo entendieron sus

contemporáneos, cuya ceguera crítica no debemos apresurarnos a condenar. Hernández, hombre de tradición federal, quería demostrar, entre otras cosas, que la batalla de Caseros acaecida veinte años antes, no había mejorado la pobre suerte de los gauchos. La defensa de la frontera contra los indios había convertido el ejército en un establecimiento penal, alimentado por las cárceles y por la práctica ilegal de levas arbitrarias. Hernández quería denunciar tales abusos y no halló, venturosamente para nosotros, mejor medio que el verso. Pensaría asimismo que Estanislao del Campo y Ascasubi habían falseado, exagerándolo, el genuino lenguaje de los gauchos; de todo ello surgió el propósito de un poema en el que un gaucho cantaría con auténtica voz las desventuras y miserias a que lo había sometido el gobierno. Este gaucho tenía que ser genérico, para que todos pudieran identificarse con él; por eso Martín Fierro no tiene padres conocidos (*Nací como nace el peje / en el fondo de la mar*); por eso, la geografía del poema vacila entre la frontera del Sur (menciones de Ayacucho y de la sierra) y la del Oeste (*Derecho ande el sol se esconde / tierra adentro hay que tirar*).

Martín Fierro, contrariando su índole estoica, se queja mucho; el propósito polémico del autor exigía esa repetida quejumbre.

He conjeturado, hasta aquí, la intención probable de Hernández; si el alegato hubiera correspondido a su plan, no le recordaríamos hoy. Felizmente, Martín Fierro se impuso a José Hernández; el gaucho maltratado y quejoso que hubiera convertido al esquema fue poco a poco desplazado por uno de los hombres más vívidos, brutales y convincentes que la historia de la literatura registra. Acaso el propio Hernández no sabría explicarnos lo que pasó; menos podemos explicarlo nosotros. Yo diría que la voz del protagonista se impuso a los fines circunstanciales del escritor. En éste había una carga de experiencias que nunca había revisado o analizado; estas oscuras cosas del tiempo se proyectaron en el poema que escribía. Para dejar un libro que las generaciones venideras no se resignarán a olvidar, conviene proceder (pero ello no depende del autor) con cierta inocencia. Cervantes quería componer una parodia de las novelas de caballería; Hernández, un folleto popular contra el Ministerio de la Guerra.

El séptimo capítulo de *El payador* (1916) de Lugones lleva este título polémico: *Martín Fierro es un poema bélico*. La suerte del debate variará según la definición que demos de tal adjetivo. Si lo restringimos (como quiere Calixto Oyuela) a composiciones anónimas que tratan una materia tradicional en la que figuran héroes y númenes, *El gaucho Martín Fierro* no es épico; si denominamos épico a lo que deja un sabor de destino, de aventura y de valentía, indudablemente lo es.

Hernández, aunque adversario de Mitre, le mandó un ejemplar del poema. En la contestación de Mitre se lee: «Hidalgo será siempre su Homero». La verdad es que sin la tradición que Hidalgo inaugura no hubiera existido el *Martín Fierro*, pero también es cierto que Hernández se rebeló contra ella y la transformó y puso en el empeño todo el fervor que encerraba su pecho y que tal vez no hay otra manera de utilizar una tradición... Son ilustrativas a este respecto las palabras que Hernández

escribió en la ya mencionada carta a Zoilo Miguens: «Quizá la empresa hubiera sido más fácil y de mejor éxito si me hubiera propuesto hacer reír a costa de la ignorancia del gaucho, como se halla autorizado por el uso en este género de composiciones; pero mi objeto ha sido dibujar a grandes rasgos, aunque fielmente, sus costumbres, sus trabajos, sus hábitos de vida, su índole, sus vicios y sus virtudes. [...] Martín Fierro no va a la ciudad a referir a sus compañeros lo que ha visto y admirado en un 25 de Mayo o en otra función semejante, referencias algunas de las cuales como el *Fausto* y varias otras, son de mucho mérito, ciertamente, sino que cuenta los azares de su vida de gaucho».

Una función del arte es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres; de todas las historias que ha soñado la imaginación argentina, la de Fierro, la de Cruz y la de sus hijos, es la más patética y firme.

José Hernández: *Martín Fierro*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1962.

II

Una de las condiciones indispensables para redactar un libro famoso, un libro que las generaciones futuras no se resignarán a dejar morir, puede ser el no proponérselo. El sentimiento de responsabilidad puede trabar o detener las operaciones estéticas y un impulso ajeno a las artes puede ser favorable. Se conjetura que Virgilio escribió su *Eneida* por mandato de Augusto; el capitán Miguel de Cervantes no buscaba otra cosa que una parodia de las novelas caballerescas; Shakespeare, que era empresario, componía o adaptaba piezas para sus cómicos, no para el examen de Coleridge o de Lessing. No muy diverso y no menos indescifrable habrá sido el caso del periodista federal José Hernández. El propósito que lo movió a escribir el *Martín Fierro* tiene que haber sido, al comienzo, menos estético que político. Lugones, en *El payador*, ha reconstruido verosímilmente la escena; evoca a nuestro Hernández improvisando, entre sus bártulos de conspirador, en un hotel que daba a la plaza de Mayo, las desventuras de su gaucho. Acaso recurrió al verso octosílabo para llegar al pueblo y a sus guitarras; el ejemplo de Hidalgo y de Ascasubi tiene que haber influido en él. Para los fines del panfleto rimado que se proponía escribir, convenía que el héroe fuera de algún modo todos los gauchos o cualquier gaucho. Martín Fierro, al principio, carece de rasgos diferenciales. Es impersonal y genérico y se lamenta mucho, para que los oyentes más distraídos comprendan que el Ministerio de la Guerra lo ha maltratado con inicuo rigor. La ejecución de la obra seguía el camino previsto, pero gradualmente se produjo una cosa mágica o por lo menos misteriosa: Fierro se impuso a Hernández. En lugar de la víctima quejumbrosa que la fábula requería, surgió el duro varón que sabemos, prófugo, desertor, cantor, cuchillero y,

para algunos, paladín.

Es sabido que Mitre, al recibir un ejemplar de la obra, escribió a su autor: «Hidalgo será siempre su Homero». La observación es justa, pero no menos justo es recordar que Hernández no se limitó a recibir, de un modo mecánico, la tradición que los historiadores de la literatura llaman gauchesca, sino que la renovó y transformó. Su gaucho quiere conmovernos, no divertirnos.

Nadie podrá desentrañar el cúmulo de circunstancias propicias que depararon a José Hernández la gracia de componer, casi contra su voluntad, una obra maestra. Cuarenta azarosos años lo habían cargado de una experiencia múltiple; mañanas, amaneceres perdidos, noches de la llanura, caras y entonaciones de gauchos muertos, memorias de caballos y de tormentas, lo entrevisto, lo soñado y lo ya olvidado, estaban en él y fueron moviendo su pluma. Así nació aquel libro que ni los contemporáneos ni Hernández penetraron del todo y que sería enriquecido, después, por las vigilias de Lugones y de Ezequiel Martínez Estrada.

La edición que prologo es facsimilar; hay un curioso agrado en redescubrir, casi al cabo de un siglo, las mismas estructuras tipográficas y las mismas formas de letras que José Hernández percibió en aquel Buenos Aires al que volvieron, no sin polvo y sin gloria, los largos regimientos rojos y azules que habían combatido en el Paraguay.

José Hernández: *El gaucho Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*. Edición facsimilar. Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1962.

III

Después del *Facundo* de Sarmiento o con el *Facundo*, el *Martín Fierro* es la obra capital de la literatura argentina. Su valor humano y estético (tal vez ambos epítetos son fundamentalmente iguales) es innegable. Así lo han declarado, de este y del otro lado del mar, muchos autorizados críticos y, lo que sin duda es más importante, muchas generaciones de lectores. La gente es sensible a lo estético, pero no cree que basta lo estético para justificar una admiración. En el caso de *Martín Fierro*, ha invocado razones que son del todo ajenas al placer, al complejo y conmovido placer, que nos depara el texto. Se ha repetido, por ejemplo, que el *Martín Fierro* es una epopeya, que la historia argentina se cifra de algún modo en sus páginas y no ha faltado quien lo equiparara a la Biblia. Tales imprudentes hipérboles han sido refutadas sin esfuerzo —por Oyuela, entre otros— y pueden oscurecer y perjudicar el sereno examen. Pasemos ahora a los hechos.

Hacia 1872, Hernández contaba poco menos de cuarenta años. Su hermano Rafael era más conspicuo; Roxlo, en su *Historia crítica de la literatura uruguaya*, le atribuiría años después el libro de aquél. En la Gran Aldea, donde todos se conocían,

Hernández no ha dejado una sola anécdota. Era un mero señor argentino, de tradición rosista, pariente de los Pueyrredón. Nada memorable había hecho, salvo una cosa que ignoraba. Sin sospecharlo, había consagrado su vida entera a prepararse para la escritura de *Martín Fierro*. Decir que conocía al gaucho es muy poco; lo imposible, entonces, era no conocerlo. Me refiero a experiencias que el mismo Hernández ya no hubiera sabido precisar: un crepúsculo cerca de la vaga frontera, el perfil de un hombre o su voz, una historia contada y olvidada en el amanecer. Esas y muchas otras cosas que permanecerán en la sombra andarían por él cuando se dispuso a escribir. Según ha señalado Lugones, le convenía que su paso por Buenos Aires no se advirtiera, ya que militaba en la conspiración de Ricardo López Jordán contra Urquiza. Durante dos o tres semanas no salió de su hotel, que daba a la plaza de Mayo. Ahí escribió el poema.

Su primer propósito fue político. Era común entonces la leva, suerte de conscripción arbitraria que buscaba los hombres en las tabernas, en los lupanares o en los mercados, y los entregaba al ejército. Hernández, al principio, habría pensado en la composición de un panfleto contra ese abuso. Luego, venturosamente para nosotros, recordó el género gauchesco que Bartolomé Hidalgo inició y que ilustrarían después Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo. La forma métrica y el lenguaje vulgar ayudarían a la difusión del opúsculo.

Hernández hizo acaso lo único que un hombre puede hacer con una tradición: la modificó. Sus predecesores habían acentuado el habla rural, con fines festivos; Hernández resolvió que desde el principio tomáramos en serio a su gaucho. Recordemos la primer estrofa del *Fausto*:

*En un overo rosao,
flete nuevo y parejito,
caía al Bajo, al trotecito
y lindamente sentao,
un paisano del Bragao,
de apelativo Laguna.
Mozo jinetaso ¡ahijuna!
como creo que no hay otro,
capaz de llevar un potro
a sofrenarlo en la luna.*

Ahora, la que abre el *Martín Fierro*:

*Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,*

*como la ave solitaria
con el cantar se consuela.*

La tesis del trabajo requería que el campesino maltratado y maleado por el Ministerio de la Guerra fuera un gaucho cualquiera o, si se prefiere, todos los gauchos. Por tal razón el protagonista carece de padres conocidos (*Nací como nace el peje / en el fondo de la mar*); por tal razón la geografía del relato es deliberadamente incierta. La palabra sierra puede corresponder al Sur, pero cuando el matrero y el sargento, con su tropilla prestada, buscan las tolдерías del salvaje, su rumbo es el Oeste (*Derecho ande el sol se esconde / tierra adentro hay que tirar*).

En su pieza de hotel, el hombre solitario escribía y un hecho singular ocurrió; Fierro, que al principio no era otra cosa que un sonido apto para la rima, se impuso a José Hernández. Se convirtió en el hombre más vívido que nuestra literatura ha soñado, en un hombre tan vívido y tan complejo que ha sugerido interpretaciones contrarias. Para Oyuela es un forajido, un Moreira con menos muertes; para Lugones y para Ricardo Rojas, un héroe.

Todo poema que no sea un mero mecanismo verbal supera lo que se propuso el poeta; la antigua invocación a la Musa no era una fórmula retórica. De ahí lo vano de la poesía comprometida, que niega esa divina y honda raíz y presupone que un poema depende de la voluntad del poeta. La conquista del desierto fue épica, pero Hernández, dado su propósito de atacar la ejecución de esa campaña, tuvo que escamotear o ignorar lo que verdaderamente era épico. Los episodios militares que intercaló son hartos menos memorables que el asesinato del negro o el combate con la partida.

Según se sabe, la poesía que Rojas denominaría gauchesca fue creada por hombres de la ciudad. Simulaban ser gauchos, pero en realidad no lo eran. Paul Groussac, reeditando tal vez una antigua broma contra Estanislao del Campo o Hernández, dijo en 1926, de Ricardo Güiraldes: «Estira el poncho para que no le vean la levita». Nadie ha disimulado esa discordia mejor que Hernández. Fuera de algún exceso plañidero —un gaucho no se habría quejado tanto— y de ciertas estrofas en que el autor habla por cuenta propia (*Lo que pinta este pincel / ni el tiempo lo ha de borrar*), la compenetración es perfecta.

Acaso el mayor problema del género es el de los paisajes.

El lector debe imaginarlos; el rústico no puede definirlos, porque los presupone o no los ve. Hernández lo resuelve intuitivamente. A lo largo del *Martín Fierro* sentimos la presencia de la llanura, la tácita gravitación de la pampa, nunca descrita y siempre sugerida. Así, por ejemplo:

*El gaucho más infeliz
tenía tropilla de un pelo,
no le faltaba un consuelo*

*y andaba la gente lista...
tendiendo al campo la vista
no vía sino hacienda y cielo.*

O:

*Cruz y Fierro de una estancia
una tropilla se arriaron;
por delante se la echaron
como criollos entendidos,
y pronto, sin ser sentidos
por la frontera cruzaron.*

*Y cuando la habían pasao,
una madrugada clara
le dijo Cruz que mirara
las últimas poblaciones;
y a Fierro dos lagrimones
le rodaron por la cara.*

José Hernández: *Martín Fierro*. Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1968.

Posdata de 1974. El *Martín Fierro* es un libro muy bien escrito y muy mal leído. Hernández lo escribió para mostrar que el Ministerio de la Guerra —uso la nomenclatura de la época— hacía del gaucho un desertor y un traidor; Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias.

HENRY JAMES

LA HUMILLACIÓN DE LOS NORTHMORE

Hijo del converso swedenborgiano del mismo nombre y hermano del ilustre psicólogo que fundó el pragmatismo, Henry James nació en Nueva York el día 15 de abril de 1843. El padre quería que los hijos fueran cosmopolitas —ciudadanos del mundo en el sentido estoico de la palabra— y dispuso que los educaran en Inglaterra, en Francia, en Ginebra y en Roma. En 1860, Henry regresó a América, donde emprendió y abandonó un vago estudio del derecho. A partir de 1864 se dedicó a las letras, con creciente abnegación, lucidez y felicidad. Residió desde 1869 en Londres y en Sussex. Sus ulteriores viajes a América fueron ocasionales y no pasaron de New England. En julio de 1915 adoptó la ciudadanía británica, por entender que el deber moral de su patria era declarar la guerra a Alemania. Murió el 28 de febrero de 1916. «Ahora, por fin, esa cosa distinguida, la muerte», dijo en la hora de la agonía.

La edición definitiva de su obra abarca treinta y cinco volúmenes revisados minuciosamente por él. La parte principal de esa escrupulosa acumulación consta de cuentos y novelas. También incluye una biografía de Hawthorne, a quien siempre admiró, y estudios críticos sobre Turgueniev y Flaubert, de quienes fue amigo íntimo. Tenía en poco a Zola y, por intrincadas razones, a Ibsen. Protegió a Wells, que le correspondió con ingratitud. Fue padrino de casamiento de Kipling. La obra completa encierra estudios de muy diversa índole: el arte de narrar, el hallazgo de temas aún no explorados, la vida literaria como tema, el procedimiento indirecto, los males y los muertos, las virtudes y riesgos de la improvisación, lo sobrenatural, el curso del tiempo, la obligación de interesar, los límites que debe imponerse el ilustrador para no rivalizar con el texto, lo inadmisibile del dialecto, el punto de vista, el relato en primera persona, la lectura en voz alta, la representación del Mal, nunca especificado, el destierro del americano en Europa, el destierro del hombre en el universo... Estos análisis, debidamente organizados en un volumen, integrarían una luminosa retórica.

Presentó en los teatros de Londres varias comedias, que fueron saludadas con silbidos y con la respetuosa censura de Bernard Shaw. Nunca fue popular, la crítica británica le ofrendó una distraída y frígida gloria que solía excluir la lectura.

«Sus biografías», ha escrito Ludwig Lewisohn, «son más significativas por lo que omiten que por lo que contienen».

He visitado algunas literaturas del Oriente y del Occidente; he compilado una enciclopédica antología de la literatura fantástica; he traducido a Kafka, a Melville y a Bloy; no sé de una labor más extraña que la de Henry James. Los escritores que he enumerado son, desde la primera línea, asombrosos; el universo que proponen sus páginas es casi profesionalmente irreal. James, antes de manifestar lo que es, un habitante resignado e irónico del Infierno, corre el albur de parecer un mero novelista mundano, más incoloro que otros. Iniciada la lectura, nos molestan algunas

ambigüedades, algún rasgo superficial; al cabo de unas páginas comprendemos que esas deliberadas negligencias enriquecen el libro. No se trata, entiéndase bien, de la pura vaguedad de los simbolistas, cuyas imprecisiones, a fuerza de eludir un significado, pueden significar cualquier cosa. Se trata de la voluntaria omisión de una parte de la novela, que nos permite interpretarla de una manera o de otra; ambas premeditadas por el autor, ambas definidas. Así, ignoramos, en *The Lesson of the Master*, si el consejo dado al discípulo es o no pérfido; en *The Turn of the Screw*, si los niños son víctimas o agentes de los espectros que a su vez pueden ser demonios; en *The Sacred Fount*, cuál de las damas que simulan indagar el misterio de Gilbert Long es la protagonista de ese misterio; en *The Abasement of the Northmores*, el destino final del proyecto de Mrs. Hope. Quiero anotar otro problema de este delicado relato de una venganza: los intrínsecos méritos o deméritos de Warren Hope, a quien sólo hemos conocido a través de los ojos de su mujer.

James ha sido acusado de incurrir en rasgos melodramáticos; ello se debe a que los hechos, para ese autor, son meras hipérboles o énfasis de la trama. Así en *The American* el crimen de Madame de Bellegarde es increíble en sí, pero aceptable como cifra de la corrupción de una antigua familia. Así en aquel relato que se titula *The Death of the Lion*, el fallecimiento del héroe y la pérdida insensata del manuscrito no son más que metáforas que declaran la indiferencia de quienes fingen admirarlo. Paradójicamente, James no es un novelista psicológico. Las situaciones, con sus libros, no surgen de los caracteres; los caracteres han sido imaginados para justificar las situaciones. Lo contrario ocurre con Meredith.

Abundan los trabajos críticos sobre James. Pueden consultarse la monografía de Rebecca West (*Henry James*, 1916), *The Craft of Fiction* (1921) de Percy Lubbock, el número de homenaje de *Hound and Horn*, correspondiente a los meses de abril y mayo de 1934, *The Destructive Element* (1935) de Stephen Spender, y el apasionado artículo de Graham Greene en la obra colectiva *The English Novelists* (1936). Ese artículo termina con estas palabras: «... Henry James, tan solitario en la historia de la novela como Shakespeare en la historia de la poesía».

Henry James: *La humillación de los Northmore*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Emecé Editores, Cuadernos de la Quimera, 1945.

FRANZ KAFKA

LA METAMORFOSIS

Kafka nació en el barrio judío de la ciudad de Praga, en 1883. Era enfermizo y hosco: íntimamente no dejó nunca de menospreciarlo su padre y hasta 1922 lo tiranizó. (De ese conflicto y de sus tenaces meditaciones sobre las misteriosas misericordias y las ilimitadas exigencias de la patria potestad, ha declarado él mismo que procede toda su obra). De su juventud sabemos dos cosas: un amor contrariado y el gusto de las novelas de viajes. Al egresar de la universidad, trabajó algún tiempo en una compañía de seguros. De esa tarea lo libró aciagamente la tuberculosis: con intervalos, Kafka pasó la segunda mitad de su vida en sanatorios del Tirol, de los Cárpatos y de los Erzgebirge. En 1913 publicó su libro inicial, *Consideración*, en 1915 el famoso relato *La metamorfosis*, en 1919 los catorce cuentos fantásticos o catorce lacónicas pesadillas que componen *Un médico rural*.

La opresión de la guerra está en esos libros: esa opresión cuya característica atroz es la simulación de felicidad y de valeroso fervor que impone a los hombres... Sitiados y vencidos, los Imperios centrales capitularon en 1918. Sin embargo, el bloqueo no cesó y una de las víctimas fue Franz Kafka. Éste, en 1922, había hecho su hogar en Berlín con una muchacha de la secta de los Hasidim, o Piadosos, Dora Dymant. En el verano de 1924, agravado su mal por las privaciones de la guerra y de la posguerra, murió en un sanatorio cerca de Viena. Desoyendo la prohibición expresa del muerto, su amigo y albacea Max Brod publicó sus múltiples manuscritos. A esa inteligente desobediencia debemos el conocimiento cabal de una de las obras más singulares de nuestro siglo^[13].

Dos ideas —mejor dicho, dos obsesiones— rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de las dos; el infinito, la segunda. En casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas. Karl Rossmann, héroe de la primera de sus novelas, es un pobre muchacho alemán que se abre camino en un inextricable continente; al fin lo admiten en el Gran Teatro Natural de Oklahoma; ese teatro infinito no es menos populoso que el mundo y prefigura al Paraíso. (Rasgo muy personal: ni siquiera en esa figura del cielo acaban de ser felices los hombres y hay leves y diversas demoras). El héroe de la segunda novela, Josef K., progresivamente abrumado por un insensato proceso, no logra averiguar el delito de que lo acusan, ni siquiera enfrentarse con el invisible tribunal que debe juzgarlo; éste, sin juicio previo, acaba por hacerlo degollar. K., héroe de la tercera y última, es un agrimensor llamado a un castillo, que no logra jamás penetrar en él y que muere sin ser reconocido por las autoridades que lo gobiernan. El motivo de la infinita postergación rige también sus cuentos. Uno de ellos trata de un mensaje imperial que no llega nunca, debido a las personas que entorpecen el trayecto del mensajero; otro, de un hombre que muere sin haber conseguido visitar un pueblito próximo; otro

—*Una confusión cotidiana*— de dos vecinos que no logran juntarse. En el más memorable de todos ellos —*La edificación de la Muralla China*, 1919—, el infinito es múltiple: para detener el curso de ejércitos infinitamente lejanos, un emperador infinitamente remoto en el tiempo y en el espacio ordena que infinitas generaciones levanten infinitamente un muro infinito que dé la vuelta de su imperio infinito.

La crítica deplora que en las tres novelas de Kafka falten muchos capítulos intermedios, pero reconoce que esos capítulos no son imprescindibles. Yo tengo para mí que esa queja indica un desconocimiento esencial del arte de Kafka. El pathos de esas «inconclusas» novelas nace precisamente del número infinito de obstáculos que detienen y vuelven a detener a sus héroes idénticos. Franz Kafka no las terminó, porque lo primordial era que fuesen interminables. ¿Recordáis la primera y la más clara de las paradojas de Zenón? El movimiento es imposible, pues antes de llegar a B deberemos atravesar el punto intermedio C, pero antes de llegar a C, deberemos atravesar el punto intermedio D, pero antes de llegar a D... El griego no enumera todos los puntos; Franz Kafka no tiene por qué enumerar todas las vicisitudes. Bástenos comprender que son infinitas como el Infierno.

En Alemania y fuera de Alemania se han esbozado interpretaciones teológicas de su obra. No son arbitrarias —sabemos que Kafka era devoto de Pascal y de Kierkegaard—, pero tampoco son muy útiles. El pleno goce de la obra de Kafka — como el de tantas otras— puede anteceder a toda interpretación y no depende de ellas.

La más indiscutible virtud de Kafka es la invención de situaciones intolerables. Para el grabado perdurable le bastan unos pocos renglones. Por ejemplo: «El animal arranca la fusta de manos de su dueño y se castiga hasta convertirse en el dueño y no comprende que no es más que una ilusión producida por un nuevo nudo en la fusta». O si no: «En el templo irrumpen leopardos y se beben el vino de los cálices; esto acontece repetidamente; al cabo se prevé que acontecerá y se incorpora a la ceremonia del templo». La elaboración, en Kafka, es menos admirable que la invención. Hombres, no hay más que uno en su obra: el *homo domesticus* —tan judío y tan alemán—, ganoso de un lugar, siquiera humildísimo, en un Orden cualquiera; en el universo, en un ministerio, en un asilo de lunáticos, en la cárcel. El argumento y el ambiente son lo esencial; no las evoluciones de la fábula ni la penetración psicológica. De ahí la primacía de sus cuentos sobre sus novelas; de ahí el derecho de afirmar que esta compilación de relatos nos da íntegramente la medida de tan singular escritor.

Franz Kafka: *La metamorfosis*. Traducción y prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Editorial Losada, La Pajarita de Papel, 1938.

NORAH LANGE

LA CALLE DE LA TARDE

Las noches y los días de Norah Lange son remansados y lucientes en una quinta que no demarcaré con mentirosa precisión topográfica y de la que me basta señalar que está en la hondura de la tarde, junto a esas calles grandes con las cuales es piadoso el último sol y en que el apagado ladrillo de las altas aceras es un trasunto del poniente cuya luz es como una fiesta pobre para los terrenos finales. En esos aledaños conocí a Norah, preclara por el doble resplandor de sus crenchas y de su altiva juventud, leve sobre la tierra. Leve y altiva y fervorosa como bandera que se cumple en el viento, era también su alma. En ese tibio ayer, que tres años prolijos no han empañado, amanecía el ultraísmo en tierras de América y su voluntad de renuevo que fue traviesa y novelera en Sevilla, resonó fiel y apasionada en nosotros. Aquélla fue la época de *Prisma*, la hoja mural que dio a las ciegas paredes y a las hornacinas baldías una videncia transitoria y cuya claridad sobre las casas era ventana abierta frente a la resignada costumbre, y de *Proa*, cuyas tres hojas se dejaban abrir como ese triple espejo que hace movediza y variada la inmóvil gracia del rostro que refleja. Para nuestro sentir los versos contemporáneos eran inútiles como incantaciones gastadas y nos urgía la ambición de una lírica nueva. Hartos estábamos de la insolencia de palabras y de la musical imprecisión que los poetas del 900 amaron y solicitamos un arte impar y eficaz en que la hermosura fuese innegable como la alacridad que el mes de octubre insta en la carne y en la tierra. Ejercimos la imagen, la sentencia, el epíteto, rápidamente compendiosos. Y en esa iniciación advino a nuestra fraternidad Norah Lange y escuchamos sus versos, conmovedores como latidos, y vimos que su voz era semejante a un arco que lograba siempre la pieza y que la pieza era una estrella. ¡Cuánta limpia eficacia en esos versos de chica de quince años! En ellos resplandecen dos distinciones: cronológica y propia de nuestro tiempo la una y misteriosamente individual la segunda. La primera es la noble prodigalidad de metáforas que ilustra las estancias y cuyo encuentro de afinidades imprevisibles justifica la evocación de las grandes fiestas de imágenes que hay en la prosa de Cansinos Assens y la de los escaldas medievales —¿no es Norah, acaso, de raigambre noruega?— que apodaban a los navíos potros del mar y a la sangre, agua de la espada. La segunda es la parvedad de cada poesía, parvedad justa y esencial cuya estirpe más fácil está en las coplas que han brotado a la vera de la guitarra antigua y resurgen hoy junto al pozo, también oscuro y fresco y dolorido, de la guitarra patria.

El tema es el amor: la expectativa ahondada del sentir que hace de nuestras almas cosas desgarradas y ansiosas, como los dardos en el aire, ávidos de su herida. Ese anhelo inicial informa en ella las visiones del mundo y le hace traducir el horizonte en grito alargado y la noche en plegaria y la sucesión de días claros en un rosario lento. Tropos que he sopesado en mi soledad, por caminatas y sosiego, y que me

parecen verídicos.

Con enhiesta esperanza, con generosidad de lejanías, con arcilla frágil de ocasos, ha modelado Norah este libro. Quiero que mis palabras encareciéndola sean como las hogueras de cedro que alegraban en una fiesta bíblica las atentas colinas y que presagiaban a los hombres la luna nueva.

Norah Lange: *La calle de la tarde*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Ediciones J. Samet, 1925.

LEWIS CARROLL

OBRAS COMPLETAS

En el capítulo segundo de su *Symbolic Logic* (1892), C. L. Dodgson, cuyo nombre perdurable es Lewis Carroll, escribió que el universo consta de cosas que pueden ordenarse por clases y que una de éstas es la clase de cosas imposibles. Dio como ejemplo la clase de las cosas que pesan más de una tonelada y que un niño es capaz de levantar. Si no existieran, si no fueran parte de nuestra felicidad, diríamos que los libros de Alicia corresponden a esta categoría. En efecto, ¿cómo concebir una obra que no es menos deleitable y hospitalaria que *Las mil y una noches* y que es asimismo una trama de paradojas de orden lógico y metafísico? Alicia sueña con el Rey Rojo, que está soñándola, y alguien le advierte que si el Rey se despierta, ella se apagará como una vela, porque no es más que un sueño del Rey que ella está soñando. A propósito de este sueño recíproco que bien puede no tener fin, Martin Gardner recuerda cierta obesa, que pinta a una pintora flaca, que pinta a una pintora obesa que pinta a una pintora flaca, y así hasta lo infinito.

La literatura inglesa y los sueños guardan una antigua amistad; Beda el Venerable refiere que el primer poeta de Inglaterra cuyo nombre alcanzamos, Caedmon, compuso su primer poema en un sueño; un triple sueño de palabras, de arquitectura y de música, dictó a Coleridge el admirable fragmento de «Kubla Khan»; Stevenson declara que soñó la transformación de Jekyll en Hyde y la escena central de *Olalla*. En los ejemplos que he citado el sueño es inventor de poesía; son innumerables los casos del sueño como tema y entre los más ilustres están los libros que nos ha dejado Lewis Carroll. Continuamente los dos sueños de Alicia bordean la pesadilla. Las ilustraciones de Tenniel (que ahora son inherentes a la obra y que no le gustaban a Carroll) acentúan la siempre sugerida amenaza. A primera vista o en el recuerdo, las aventuras parecen arbitrarias y casi irresponsables; luego comprobamos que encierran el secreto rigor del ajedrez y de la baraja, que asimismo son aventuras de la imaginación. Dodgson, según se sabe, fue profesor de matemáticas en la Universidad de Oxford; las paradojas lógico-matemáticas que la obra nos propone no impiden que ésta sea una magia para los niños. En el trasfondo de los sueños acecha una resignada y sonriente melancolía; la soledad de Alicia entre sus monstruos refleja la del célibe que tejió la inolvidable fábula. La soledad del hombre que no se atrevió nunca al amor y que no tuvo otros amigos que algunas niñas que el tiempo fue robándole, ni otro placer que la fotografía, menospreciada entonces. A ello debemos agregar, por supuesto, las especulaciones abstractas y la invención y ejecución de una mitología personal, que ahora venturosamente es de todos. Queda otra zona, que mi incapacidad no entrevé y que los entendidos desdeñan: la de los *pillow problems* que urdió para poblar las noches del insomnio y para alejar, nos confiesa, los malos pensamientos. El pobre Caballero Blanco, artífice de cosas inservibles, es un autorretrato deliberado y

una proyección, quizá involuntaria, de aquel otro señor provinciano, que trató de ser Don Quijote.

El genio algo perverso de William Faulkner ha enseñado a los escritores actuales a jugar con el tiempo. Básteme hacer mención de las ingeniosas piezas dramáticas de Priestley. Ya Carroll había escrito que el Unicornio reveló a Alicia el *modus operandi* correcto para servir el budín de pasas a los convidados: primero se reparte y luego se corta. La Reina Blanca da un grito brusco porque sabe que va a pincharse un dedo, que sangrará antes del pinchazo. Asimismo recuerda con precisión los hechos de la semana que viene. El Mensajero está en la cárcel antes de ser juzgado por el delito que cometerá después de la sentencia del juez. Al tiempo reversible se agrega el tiempo detenido. En casa del Sombrero Loco siempre son las cinco de la tarde; es la hora del té y se agotan y se colman las tazas.

Antes los escritores buscaban en primer término el interés o la emoción del lector; ahora, por influjo de las historias de la literatura, ensayan experimentos que fijen la perduración, o siquiera la inclusión fugaz, de sus nombres. El primer experimento de Carroll, los dos libros de Alicia, fue tan afortunado que nadie lo juzgó experimental y muchos lo juzgaron muy fácil. Del último, *Sylvie and Bruno* (1889-93), sólo cabe honestamente afirmar que fue un experimento. Carroll había observado que la mayoría, o la totalidad, de los libros nace de un argumento previo cuyos diversos pormenores el escritor inserta después; resolvió invertir el procedimiento y anotar circunstancias que los días y los sueños le depararan y ordenarlas después. Diez lentos años consagró a plasmar esas formas heterogéneas que le dieron, escribe, una clara y abrumadora noción de la palabra caos. Apenas quiso intervenir en su obra con una que otra línea que sirviera de nexo necesario. Llenar un número determinado de páginas con un argumento y sus ripios le parecía una esclavitud a la que no tenía que someterse, ya que la fama y el dinero no le importaban.

A la singular teoría que he resumido, agrego otra: presuponer la existencia de hadas, su condición ocasional de seres tangibles ya en la vigilia, ya en el sueño, y el comercio recíproco del orbe cotidiano y del fantástico.

Nadie, ni siquiera el injustamente olvidado Fritz Mauthner, desconfió tanto del lenguaje. El retruécano es, por lo general, un mero alarde bobo de ingenio («el alígero Dante»; «el culto pero no oculto Góngora» de Baltasar Gracián); en Carroll descubren la ambigüedad que acecha en las locuciones comunes. Por ejemplo, el que acecha en el verbo *to see*:

*He thought he saw an argument
That proved he was the Pope:
He looked again, and found it was
A Bar of Mottled Soap.
«A fact so dread», he faintly said,
«Extinguishes all hope!».*

Ahí se juega con el doble sentido. De la voz *to see*; descubrir un razonamiento no es lo mismo que percibir un objeto físico.

Quien escribe para los niños corre peligro de quedar contaminado de puerilidad; el autor se confunde con los oyentes. Tal es el caso de Jean de La Fontaine, de Stevenson y de Kipling. Se olvida que Stevenson escribió *A Child's Garden of Verses*, pero también *The Master of Ballantrae*; se olvida que Kipling nos ha dejado las *Just So Stories* y los relatos más complejos y trágicos de nuestro siglo. En lo que a Carroll se refiere, ya dije que los libros de Alicia pueden ser leídos y releídos, según la locución hoy habitual, en muy diversos planos.

De todos los episodios, el más inolvidable es el adiós del Caballero Blanco. Acaso el Caballero está conmovido, porque no ignora que es un sueño de Alicia, como Alicia fue un sueño del Rey Rojo, y que está a punto de esfumarse. El Caballero es asimismo Lewis Carroll, que se despide de los sueños queridos que poblaron su soledad. Es lícito recordar la melancolía de Miguel de Cervantes, cuando se despidió para siempre de su amigo y de nuestro amigo, Alonso Quijano, «el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaron, dio su espíritu, quiero decir que se murió».

Lewis Carroll: *Obras completas*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Corregidor, 1976.

EL MATRERO

Una curiosa convención ha resuelto que cada uno de los países en que la historia y sus azares han dividido fugazmente la esfera tenga su libro clásico. Inglaterra ha elegido a Shakespeare, el menos inglés de los escritores ingleses; Alemania, tal vez para contrarrestar sus propios defectos, a Goethe, que tenía en poco a su admirable instrumento, el idioma alemán; Italia, irrefutablemente, al alígero Dante, para repetir el melancólico *calembour* de Baltasar Gracián; Portugal, a Camoens; España, apoteosis que hubiera suscitado el docto escándalo de Quevedo y de Lope, al ingenioso lego Cervantes; Noruega, a Ibsen; Suecia, creo, se ha resignado a Strindberg. En Francia, donde las tradiciones son tantas, Voltaire no es menos clásico que Ronsard, ni Hugo que la *Chanson de Roland*; Whitman, en los Estados Unidos, no desplaza a Melville ni a Emerson. En lo que se refiere a nosotros, pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido, a partir de este siglo, el *Facundo* y no el *Martín Fierro*.

Sarmiento ha enumerado famosamente las diversas variedades del gaucho: el baqueano, el rastreador, el payador y el gaucho malo, que Ascasubi ya nombraba el malevo. En el prólogo del *Santos Vega o Los mellizos de la Flor* (París, 1872) Ascasubi nos dice: «Es la historia de un malevo capaz de cometer todos los crímenes, y que dio mucho que hacer a la justicia». El culto de la obra de Hernández, iniciado por *El payador* (1916) de Lugones y abultado luego por Rojas, nos ha inducido a la singular confusión de los conceptos de matrero y de gaucho. Si el matrero hubiera sido un tipo frecuente, nadie seguiría recordando, al cabo de los años, el apodo o el nombre de unos pocos: Moreira, Hormiga Negra, Calandria, el Tigre del Quequén. Hay distraídos que repiten que el *Martín Fierro* es la cifra de nuestra complejísima historia. Aceptemos, durante unos renglones, que todos los gauchos fueron soldados; aceptemos también, con pareja extravagancia o docilidad, que todos ellos, como el protagonista de la epopeya, fueron desertores, prófugos y matreros y finalmente se pasaron a los salvajes. En tal caso, no hubiera habido conquista del desierto; las lanzas de Pincén o de Coliqueo habrían asolado nuestras ciudades y, entre otras cosas, a José Hernández le hubieran faltado tipógrafos. También careceríamos de escultores para monumentos al gaucho.

En Buenos Aires, los conceptos de compadrito y de cuchillero han sufrido análoga confusión. El compadrito era el plebeyo del centro o de las orillas, el changador o el mayoral; era o no cuchillero. Despreciaba al ladrón y al hombre que vivía de las mujeres. Los veteranos de Bartolomé Hidalgo, «los gauchos del Río de la Plata, cantando y combatiendo» que Hilario Ascasubi exaltó y los ocurrentes conversadores que recrean la historia del doctor Fausto no son menos reales que los

rebeldes que ha glorificado Gutiérrez. Don Segundo, el tropero viejo, es hombre de paz.

Es natural y acaso inevitable que la imaginación elija al matrero y no a los gauchos de la partida policial que andaba en su busca. Nos atrae el rebelde, el individuo, siquiera inculto o criminal, que se opone al Estado; Groussac ha señalado esa atracción en diversas latitudes y épocas. Inglaterra se acuerda de Robin Hood y de Hereward the Wake; Islandia, de su Grettir el Fuerte. Cabe rememorar asimismo a aquel Billy the Kid, de Arizona, que al morir de un brusco balazo a los veintidós años debía a la justicia veintidós muertes, sin contar mejicanos, y a Macario Romero, de quien dice una copla un tanto jocosa:

*¡Qué bonito era Macario
en su caballo retinto,
con la pistola en la mano,
peleando con treinta y cinco!*

La historia universal es la memoria de las ulteriores generaciones y ésta, según se sabe, no excluye la invención y el error, que es tal vez una de las formas de la invención. El jinete acosado que se oculta, como por arte mágica, en la mera vaciedad de la pampa o en los enmarañados laberintos del monte o de la cuchilla, es una figura patética y valerosa que de algún modo precisamos. También el gaucho, por lo general sedentario, habrá admirado al prófugo que fatigaba las leguas de la provincia y atravesaba, desafiando la ley, las anchas aguas correntosas del Paraná o del Uruguay.

Menos de individuos, la historia de los tiempos que fueron está hecha de arquetipos; para los argentinos, uno de tales arquetipos es el matrero. Hoyo y Moreira pueden haber capitaneado bandas de forajidos y haber manejado el trabuco, pero nos gusta imaginarlos peleando solos, a poncho y a facón. Una de las virtudes del matrero, sin duda inapreciable, es la de pertenecer al pasado; podemos venerarlo sin riesgo. Matrerear podía ser un episodio en la vida de un hombre. El acero, el alcohol de los sábados y aquel recelo casi femenino de haber sido ofendido que se llama, no sé por qué, machismo, favorecían las reyertas mortales. En el *Fausto* se lee:

*Cuando a usté un hombre lo ofiende,
ya sin mirar para atrás,
pela el flamenco y ¡sás! ¡trás!
dos puñaladas le priende.*

*Y cuando la autoridá
la partida le ha soltao,
usté en su overo rosao
bebiendo los vientos va.*

*Naides de usté se despega
porque se aiga desgraciao,
y es muy bien agasajao
en cualquier rancho a que llega.*

*Si es hombre trabajador,
ande quiera gana el pan:
para eso con usté van
bolas, lazo y maniador.*

*Pasa el tiempo, vuelve al pago,
y cuando más larga ha sido
su ausencia, usté es recibido
con más gusto y más halago^[14]*

Es curioso advertir que la desgracia era del matador, no del muerto.

Este libro antológico no es una apología del matrero ni una acusación de fiscal. Componerlo ha sido un placer; ojalá compartan ese placer quienes vuelvan sus páginas.

Jorge Luis Borges: *El matrero*. Selección y prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Edicom S.A., 1970.

HERMAN MELVILLE

BARTLEBY

En el invierno de 1851, Melville publicó *Moby Dick*, la novela infinita que ha determinado su gloria. Página por página, el relato se agranda hasta usurpar el tamaño del cosmos: al principio el lector puede suponer que su tema es la vida miserable de los arponeros de ballenas; luego, que el tema es la locura del capitán Ahab, ávido de acosar y destruir la Ballena Blanca; luego, que la Ballena y Ahab y la persecución que fatiga los océanos del planeta son símbolos y espejos del Universo. Para insinuar que el libro es simbólico, Melville declara que no lo es, enfáticamente: «Que nadie considere a *Moby Dick* una historia monstruosa o, lo que sería peor, una atroz alegoría intolerable» (*Moby Dick*, XIV). La connotación habitual de la palabra alegoría parece haber ofuscado a los críticos; todos prefieren limitarse a una interpretación moral de la obra. Así, E. M. Forster (*Aspects of the Novel*, VII): «Angostado y concretado en palabras, el tema espiritual de *Moby Dick* es, más o menos, éste: una batalla contra el Mal, prolongada con exceso o de manera errónea».

De acuerdo, pero el símbolo de la Ballena es menos apto para sugerir que el cosmos es malvado que para sugerir su vastedad, su inhumanidad, su bestial o enigmática estupidez. Chesterton, en alguno de sus relatos, compara el universo de los ateos con un laberinto sin centro. Tal es el universo de *Moby Dick*: un cosmos (un caos) no sólo perceptiblemente maligno, como el que intuyeron los gnósticos, sino también irracional, como el de los hexámetros de Lucrecio.

Moby Dick está redactado en un dialecto romántico del inglés, un dialecto vehemente que alterna o conjuga procedimientos de Shakespeare y de Thomas de Quincey, de Browne y de Carlyle; *Bartleby*, en un idioma tranquilo y hasta jocoso cuya deliberada aplicación a una materia atroz parece prefigurar a Franz Kafka. Hay, sin embargo, entre ambas ficciones una afinidad secreta y central. En la primera, la monomanía de Ahab perturba y finalmente aniquila a todos los hombres del barco; en la segunda, el cándido nihilismo de Bartleby contamina a sus compañeros y aun al estólido señor que refiere su historia y que le abona sus imaginarias tareas. Es como si Melville hubiera escrito: «Basta que sea irracional un solo hombre para que otros lo sean y para que lo sea el universo». La historia universal abunda en confirmaciones de ese temor.

Bartleby pertenece al volumen titulado *The Piazza Tales* (1856, Nueva York y Londres). De otra narración de ese libro observa John Freeman que no pudo ser comprendida con plenitud hasta que Joseph Conrad publicó cierta pieza congénere, casi medio siglo después; yo observaría que la obra de Kafka proyecta sobre *Bartleby* una curiosa luz ulterior. *Bartleby* define ya un género que hacia 1919 reinventaría y profundizaría Franz Kafka: el de las fantasías de la conducta y del sentimiento o, como ahora malamente se dice, psicológicas. Por lo demás, las páginas finales de

Bartleby no presienten a Kafka; más bien aluden o repiten a Dickens... En 1849, Melville había publicado *Mardi*, novela inextricable y aun ilegible, pero cuyo argumento esencial anticipa las obsesiones y el mecanismo de *El castillo*, de *El proceso* y de *América*: se trata de una infinita persecución, por un mar infinito.

He declarado las afinidades de Melville con otros escritores. No lo subordinó a estos últimos; obro bajo una de las leyes de toda descripción o definición: referir lo desconocido a lo conocido. La grandeza de Melville es sustantiva, pero su gloria es nueva. Melville murió en 1891; a los veinte años de su muerte la undécima edición de la *Encyclopaedia Britannica* lo considera un mero cronista de la vida marítima; Lang y George Saintsbury, en 1912 y en 1914, plenamente lo ignoran en sus historias de la literatura inglesa. Después, lo vindicaron Lawrence de Arabia y D. H. Lawrence, Waldo Frank y Lewis Mumford. Raymond Weaver, en 1921, publicó la primera monografía americana: *Herman Melville, Mariner and Mystic*; John Freeman, en 1926, la biografía crítica *Herman Melville*.

La vasta población, las altas ciudades, la errónea y clamorosa publicidad, han conspirado para que el gran hombre secreto sea una de las tradiciones de América. Edgar Allan Poe fue uno de ellos; Melville, también.

Herman Melville: *Bartleby*. Traducción y prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Emecé Editores, Cuadernos de la Quimera, 1944.

Posdata de 1971. Valery Larbaud ha contrastado la pobreza de la literatura hispanoamericana con la abundancia de la de los Estados Unidos. Es común atribuir esa disparidad a razones de orden territorial y demográfico. No debemos olvidar, sin embargo, que los grandes escritores americanos procedieron de un área limitada: New England. Eran virtualmente vecinos. Inventaron todo, incluso la primera revolución y el *Far West*.

FRANCISCO DE QUEVEDO

PROSA Y VERSO

Como la otra, la historia de la literatura abunda en enigmas. Ninguno de ellos me ha inquietado, y me inquieta, como la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a Quevedo. En los censos de nombres universales el suyo no figura. Mucho he tratado de inquirir las razones de esa extravagante omisión; alguna vez, en una conferencia olvidada, creí encontrarlas en el hecho de que sus duras páginas no fomentan, ni siquiera toleran, el menor desahogo sentimental. («Ser sensiblero es tener éxito», ha observado George Moore). Para la gloria, decía yo, no es indispensable que un escritor se muestre sentimental, pero es indispensable que su obra, o alguna circunstancia biográfica, estimulen el patetismo. Ni la vida ni el arte de Quevedo, reflexioné, se prestan a esas tiernas hipérbolos cuya repetición es la gloria...

Ignoro si es correcta esa explicación; yo, ahora, la complementarí­a con ésta: virtualmente, Quevedo no es inferior a nadie, pero no ha dado con un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente. Homero tiene a Príamo, que besa las homicidas manos de Aquiles; Sófocles tiene un rey que descifra enigmas y a quien los hados harán descifrar el horror de su propio destino; Lucrecio tiene el infinito abismo estelar y las discordias de los átomos; Dante, los nueve ciclos del Infierno y la Rosa; Shakespeare, sus orbes de violencia y de música; Cervantes, el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote; Swift, su república de caballos virtuosos y de *yahoos* bestiales; Melville, la abominación y el amor de la Ballena Blanca; Franz Kafka, sus crecientes y sórdidos laberintos. No hay escritor de fama universal que no haya amonedado un símbolo; éste, conviene recordar, no siempre es objetivo y externo. Góngora o Mallarmé, verbigracia, perduran como tipos del escritor que laboriosamente elabora una obra secreta; Whitman, como protagonista semidivino de *Leaves of Grass*. De Quevedo, en cambio, sólo perdura una imagen caricatural. «El más noble estilista español se ha transformado en un prototipo chascarrillero», observa Leopoldo Lugones (*El Imperio jesuítico*, 1904, página 59).

Lamb dijo que Edmund Spenser era *the poets' poet*, el poeta de los poetas. De Quevedo habría que resignarse a decir que es el literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras; inversamente, nadie que tenga vocación literaria puede no gustar de Quevedo.

La grandeza de Quevedo es verbal. Juzgarlo un filósofo, un teólogo o (como quiere Aureliano Fernández-Guerra) un hombre de Estado, es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido. Su tratado *Providencia de Dios, padecida de los que la niegan y gozada de los que la confiesan: doctrina estudiada en los gusanos y persecuciones de Job* prefiere la intimidación al razonamiento. Como Cicerón (*De natura deorum*, II, 40-44), prueba un orden divino mediante el orden que se observa en los astros, «dilatada república de luces», y, despachada esa

variación estelar del argumento cosmológico agrega: «Pocos fueron los que absolutamente negaron que había Dios; sacaré a la vergüenza los que tuvieron menos, y son: Diágoras milesio, Protágoras abderites, discípulos de Demócrito y Theodoro (llamado Atheo vulgarmente), y Bión borysthenites, discípulo del inmundo y desatinado Theodoro», lo cual es mero terrorismo. Hay en la historia de la filosofía doctrinas, probablemente falsas, que ejercen un oscuro encanto sobre la imaginación de los hombres: la doctrina platónica y pitagórica del tránsito del alma por muchos cuerpos, la doctrina gnóstica de que el mundo es obra de un dios hostil o rudimentario. Quevedo, sólo estudioso de la verdad, es invulnerable a ese encanto. Escribe que la transmigración de las almas es «bobería bestial» y «locura brutal». Empédocles de Agrigento afirmó: «He sido un niño, una muchacha, una mata, un pájaro y un mudo pez que surge del mar»; Quevedo anota (*Providencia de Dios*): «Descubrióse por juez y legislador desta tropelía Empédocles, hombre tan desatinado, que afirmando que había sido pez, se mudó en tan contraria y opuesta naturaleza, que murió mariposa del Etna; y a vista del mar, de quien había sido pueblo, se precipitó en el fuego». A los gnósticos, Quevedo los moteja de infames, de malditos, de locos y de inventores de disparates (*Zahúrdas de Plutón, in fine*).

Su *Política de Dios y gobierno de Cristo nuestro Señor* debe considerarse, según Aureliano Fernández-Guerra, «como un sistema completo de gobierno, el más acertado, noble y conveniente». Para estimar ese dictamen en lo que vale, bástenos recordar que los cuarenta y siete capítulos de ese libro ignoran otro fundamento que la curiosa hipótesis de que los actos y palabras de Cristo (que fue, según es fama, *Rex Judaeorum*) son símbolos secretos a cuya luz el político tiene que resolver sus problemas. Fiel a esa cábala, Quevedo extrae, del episodio de la samaritana, que los tributos que los reyes exigen deben ser leves; del episodio de los panes y de los peces, que los reyes deben remediar las necesidades; de la repetición de la fórmula *sequebantur*, que «el rey ha de llevar tras sí los ministros, no los ministros al rey»... El asombro vacila entre lo arbitrario del método y la trivialidad de las conclusiones. Quevedo, sin embargo, todo lo salva, o casi, con la dignidad del lenguaje^[15]. El lector distraído puede juzgarse edificado por esa obra. Análoga discordia se advierte en el *Marco Bruto*, donde el pensamiento no es memorable aunque lo son las cláusulas. Logra su perfección en ese tratado el más imponente de los estilos que Quevedo ejerció. El español, en sus páginas lapidarias, parece regresar al arduo latín de Séneca, de Tácito y de Lucano, al atormentado y duro latín de la edad de plata. El ostentoso laconismo, el hipérbaton, el casi algebraico rigor, la oposición de términos, la aridez, la repetición de palabras, dan a ese texto una precisión ilusoria. Muchos períodos merecen, o exigen, el juicio de perfectos. Este, verbigracia, que copio: «Honrraron con unas hojas de laurel una frente; dieron satisfacción con una insignia en el escudo a un linaje; pagaron grandes y soberanas victorias con las aclamaciones de un triunfo; recompensaron vidas casi divinas con una estatua; y para que no descaeciesen de prerrogativas de tesoro los ramos y las yerbas y el mármol y las

voces, no las permitieron a la pretensión, sino al mérito». Otros estilos frecuentó Quevedo con no menos felicidad: el estilo aparentemente oral del *Buscón*, el estilo desafortunado y orgiástico (pero no ilógico) de *La hora de todos*.

«El lenguaje», ha observado Chesterton (*G. F. Watts*, 1904, página 91), «no es un hecho científico, sino artístico; lo inventaron guerreros y cazadores y es muy anterior a la ciencia». Nunca lo entendió así Quevedo, para quien el lenguaje fue, esencialmente, un instrumento lógico. Las trivialidades o eternidades de la poesía — aguas equiparadas a cristales, manos equiparadas a nieve, ojos que lucen como estrellas y estrellas que miran como ojos— le incomodaban por ser fáciles, pero mucho más por ser falsas. Olvidó, al censurarlas, que la metáfora es el contacto momentáneo de dos imágenes, no la metódica asimilación de dos cosas... También abominó de los idiotismos. Con el propósito de «sacarlos a la vergüenza», urdió con ellos la rapsodia que se titula *Cuento de cuentos*; muchas generaciones, embelesadas, han preferido ver en esa reducción al absurdo un museo de primores, divinamente destinado a salvar del olvido las locuciones *zurriburri*, *abarrisco*, *cochite hervite*, *quítame allá esas pajas* y *a trochimoche*.

Quevedo ha sido equiparado, más de una vez, a Luciano de Samosata. Hay una diferencia fundamental: Luciano, al combatir en el siglo II a las divinidades olímpicas, hace obra de polémica religiosa; Quevedo, al repetir ese ataque en el siglo XVII de nuestra era, se limita a observar una tradición literaria.

Examinada, siquiera brevemente, su prosa, paso a discutir su poesía, no menos múltiple.

Considerados como documentos de una pasión, los poemas eróticos de Quevedo son insatisfactorios; considerados como juegos de hipérboles, como deliberados ejercicios de petrarquismo, suelen ser admirables. Quevedo, hombre de apetitos vehementes, no dejó nunca de aspirar al ascetismo estoico; también debió de parecerle insensato depender de mujeres («aquél es avisado, que usa de sus caricias y no se fía de éstas»); bastan esos motivos para explicar la artificialidad voluntaria de aquella Musa IV de su *Parnaso español*, que «canta hazañas del amor y de la hermosura». El acento personal de Quevedo está en otras piezas; en las que le permiten publicar su melancolía, su coraje o su desengaño. Por ejemplo, en este soneto que envió, desde su Torre de Juan Abad, a don José González de Salas (Musa II, 109):

*Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos, libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.*

*Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan o secundan mis asuntos,*

*y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.*

*Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años vengadora,
libra, oh gran don Joseph, docta la Imprenta.*

*En fuga irrevocable huye la hora,
pero aquélla el mejor cálculo cuenta,
que en la lección y estudios nos mejora.*

No faltan rasgos conceptistas en la pieza anterior (escuchar con los ojos, hablar despiertos al sueño de la vida), pero el soneto es eficaz a despecho de ellos, no a causa de ellos. No diré que se trata de una transcripción de la realidad, porque la realidad no es verbal, pero sí que sus palabras importan menos que la escena que evocan o que el acento varonil que parece informarlas. No siempre ocurre así; en el más ilustre soneto de este volumen —*Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión*—, la espléndida eficacia del dístico

*Su Tumba son de Flandes las Campañas
y su Epitaphio la sangrienta Luna*

es anterior a toda interpretación y no depende de ella. Digo lo mismo de la subsiguiente expresión: el llanto militar, cuyo sentido no es enigmático, pero sí baladí: el llanto de los militares. En cuanto a la sangrienta Luna, mejor es ignorar que se trata del símbolo de los turcos, eclipsado por no sé qué piraterías de don Pedro Téllez Girón.

No pocas veces, el punto de partida de Quevedo es un texto clásico. Así, la memorable línea (Musa IV, 31):

Polvo serán, mas Polvo enamorado

es una recreación, o exaltación, de una de Propertio (*Elegías*, I, 19):

Ut meus oblito pulvis amore vacet.

Grande es el ámbito de la obra poética de Quevedo. Comprende pensativos sonetos, que de algún modo prefiguran a Wordsworth; opacas y crujientes severidades^[16]; bruscas magias de teólogo («Con los doce cené: yo fui la cena»); gongorismos intercalados para probar que también él era capaz de jugar a ese juego^[17]; urbanidades y dulzuras de Italia («humilde soledad verde y sonora»);

variaciones de Persio, de Séneca, de Juvenal, de las Escrituras, de Joachim du Bellay; brevedades latinas; chocarrerías^[18]; burlas de curioso artificio^[19]; lóbregas pompas de la aniquilación y del caos.

Las mejores piezas de Quevedo existen más allá de la emoción que las engendró y de las comunes ideas que las informan. No son oscuras; eluden el error de perturbar, o de distraer, con enigmas, a diferencia de otras de Mallarmé, de Yeats y de George. Son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata. Ésta, por ejemplo:

*Harta la Toga del veneno tirio,
o ya en el oro pálido y rigente
cubre con los thesoros del Oriente,
mas no descansa, ¡oh Licas!, tu martirio.*

*Padeces un magnífico delirio,
cuando felicidad tan delincuente
tu horror oscuro en esplendor te miente,
víbora en rosicler, áspid en lirio.*

*Competir su Palacio a Jove quieres,
pues miente el oro Estrellas a su modo,
en el que vives, sin saber que mueres.*

*Y en tantas glorias tú, señor de todo,
para quien sabe examinarte, eres
lo solamente vil, el asco, el lodo.*

Trescientos años ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero éste sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura.

Francisco de Quevedo: *Prosa y verso*. Selección y notas de J. L. B. y Adolfo Bioy Casares. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Emecé Editores, Clásicos Emecé, 1948.

Posdata de 1974. Quevedo inicia la declinación de la literatura española que tuvo tan generoso principio. Luego vendría la caricatura, Gracián.

ATTILIO ROSSI

BUENOS AIRES EN TINTA CHINA

Que estas sensibles y precisas imágenes de nuestra querida ciudad sean obras de un espectador italiano es cosa que no debe asombrarnos. En lo arquitectónico, Buenos Aires tendió a apartarse de lo español como ya se había apartado en lo político; diferir de los padres es tal vez una fatalidad de los hijos. Hay quienes tratan de ignorar o de corregir esa propensión; tenazmente perpetran edificios «coloniales», edificios demasiado visibles —el nuevo puente Alsina, digamos, con su traza caricatural de muralla china— que no se funden con el resto de la ciudad y quedan como monstruos aislados. Con o sin justificación, Buenos Aires atenuó lo español y tendió a lo italiano; italianos fueron los rasgos diferenciales de su arquitectura, la balaustrada, la azotea, las columnas, el arco. Italianos fueron los jarrones de mampostería que había en la entrada de las quintas.

En algún tiempo, el concepto de paisajes urbanos debe haber sido paradójico; no sé quién lo introdujo en las artes plásticas; fuera de algún ejercicio satírico (*A Description of the Morning, A Description of a City Shower*, de Swift), su aparición en la literatura, que yo recuerde, no es anterior a Dickens... Este libro evidencia la felicidad con que Rossi cultiva tal género; de las muchas imágenes que lo forman, las más admirables, entiendo, son las que reflejan el barrio Sur. Ello, por cierto, no es casual. Más que una determinada zona de la ciudad, más que la zona que definen el paseo Colón y las calles Brasil, Victoria, Entre Ríos, el Sur es la substancia original de que está hecha Buenos Aires, la forma universal o idea platónica de Buenos Aires. El patio, la puerta cancel, el zaguán, son (todavía) Buenos Aires; sobreviven, patéticos, en el Centro y en barrios del Oeste y del Norte; nunca los vemos sin pensar en el Sur. No sé si puedo intercalar, aquí, una mínima confesión. Hace treinta años me propuse cantar mi barrio de Palermo; celebré con metros de Whitman las oscuras higueras y los baldíos, las casas bajas y las esquinas rosadas; redacté una biografía de Carriego; conocí a un hombre que había sido caudillo; oí con veneración los trabajos de Suárez el Chileno y de Juan Muraña, cuchilleros incomparables. Un almacén iluminado en la noche, una cara de hombre, una música, me traen alguna vez el sabor de lo que busqué en esos versos; esas restituciones, esas confirmaciones, ahora, sólo me ocurren en el Sur. Yo, que creí cantar a Palermo, había cantado el Sur, porque no hay un palmo de Buenos Aires que pudorosamente, íntimamente, no sea, *sub quadam specie aeternitatis*, el Sur. El Oeste es una heterogénea rapsodia de formas del Sur y formas del Norte; el Norte es símbolo imperfecto de nuestra nostalgia de Europa. (También son barrio Sur las otras ciudades de este lado de América, Montevideo, La Plata, el Rosario, Santiago del Estero, Dolores). La arquitectura es un lenguaje, una ética, un estilo vital; en la del barrio Sur —y no en las casas de tejado, en las de

azotea— nos sentimos confesos los argentinos.

A lo anterior se replicará que el estilo que he juzgado esencial está condenado a morir, ya que las nuevas construcciones lo ignoran y las antiguas no pueden aspirar a perpetuas. No está lejos el día en que no quede un solo patio ajedrezado, una sola puerta cancel. Realmente, no sé qué responder a esa objeción. Sé que Buenos Aires, alguna vez, dará con su otro estilo y que esas formas venideras preexisten (secretas y evasivas para mis ojos, claras para el futuro) en las deleitables páginas de este libro.

Attilio Rossi: *Buenos Aires en tinta china*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Editorial Losada, Biblioteca Contemporánea, 1951.

Posdata de 1974. El pasaje de Swift que mencioné, procede, verosímilmente, de Juvenal.

DOMINGO F. SARMIENTO

RECUERDOS DE PROVINCIA

Tan infiel y tan rudimental es el arte del análisis literario, la disciplina que llamaron retórica los antiguos y que ahora (creo) solemos denominar *estilística*, que en el día de hoy, al cabo de un autoritario ejercicio de veinte siglos, casi nunca es apto para razonar la eficacia de los textos que le proponen. Claro está que las dificultades varían. Hay escritores —Chesterton, Mallarmé, Quevedo, Virgilio— no inaccesibles al análisis; ningún procedimiento, ninguna felicidad hay en ellos que no pueda explicar, siquiera parcialmente, el retórico. Otros —Joyce, Whitman, Shakespeare— incluyen zonas refractarias a todo examen. Otros, aún más misteriosos, no son analíticamente justificables. No hay una de sus frases, examinada, que no sea corregible; cualquier hombre de letras puede señalar sus errores; las observaciones son lógicas, el texto original acaso no lo es; sin embargo ese inculpativo texto es efficacísimo, aunque no sepamos por qué. A esa categoría de escritores que no puede explicar la mera razón, pertenece nuestro Sarmiento. Lo anterior, por supuesto, no significa que el arte idiosincrásico de Sarmiento es menos literario que el de otros, menos puramente verbal; significa, según he insinuado al principio, que es demasiado complejo —o acaso demasiado sencillo— para el análisis. La virtud de la literatura de Sarmiento queda demostrada por su eficacia. El curioso lector puede comparar algún episodio de estos *Recuerdos* o de cualquier otro libro autobiográfico de su pluma, con la correspondiente versión del mismo episodio en las trabajadas páginas de Lugones; línea por línea, la versión de Lugones es superior; en conjunto, es hartamente más conmovedora y patética la de Sarmiento. Cualquiera puede corregir lo escrito por él; nadie puede igualarlo.

Recuerdos de provincia, por lo demás, es un libro riquísimo; en ese caos venturoso es dable encontrar hasta páginas antológicas. Una de ellas, no la más célebre pero sí la más memorable, es la historia de don Fermín Mallea y de su dependiente, página que sería fácil dilatar en un largo relato psicológico, sin añadidura alguna esencial. Tampoco falta la excelente ironía: por ejemplo, cuando se defiende que a Rosas lo llamen Héroe del Desierto «porque ha sabido despoblar a su patria» (página 169).

El decurso del tiempo cambia los libros; *Recuerdos de provincia*, releído y revisado en los términos de 1943, no es ciertamente el libro que yo recorrí hace veinte años. El insípido mundo, en esa fecha, parecía irreversiblemente alejado de toda violencia; Ricardo Güiraldes evocaba con nostalgia (y exageraba épicamente) las durezas de la vida de los troperos; nos alegraba imaginar que en la alta y bélica ciudad de Chicago se ametrallaban los contrabandistas de alcohol; yo perseguía con vana tenacidad, con afán literario, los últimos rastros de los cuchilleros de las orillas. Tan manso, tan irreparablemente pacífico nos parecía el mundo, que jugábamos con

feroces anécdotas y deplorábamos «el tiempo de lobos, tiempo de espadas» (*Edda Mayor*, I, 37) que habían merecido otras generaciones más venturosas. *Recuerdos de provincia*, entonces, era el documento de un pasado irrecuperable y, por lo mismo, grato, ya que nadie soñaba que sus rigores pudieran regresar y alcanzarnos. Recuerdo que en sus páginas y en las páginas congéneres del *Facundo* me parecían inútiles y acaso demasiado evidentes las diatribas contra el primero de los caudillos, Artigas; contra uno de los penúltimos, Rosas. La peligrosa realidad que describe Sarmiento era, entonces, lejana e inconcebible; ahora es contemporánea. (Corroboran mi aserto los telegramas europeos y asiáticos). La sola diferencia es que la barbarie, antes impremeditada, instintiva, ahora es aplicada y consciente, y dispone de medios más coercitivos que la lanza montonera de Quiroga o los filos mellados de la mazorca.

He hablado de crueldad; el examen de este libro demuestra que la crueldad no fue el mayor mal de esa época sombría. El mayor mal fue la estupidez, la dirigida y fomentada barbarie, la pedagogía del odio, el régimen embrutecedor de divisas, vivas y muertas. Como ha dicho Lugones: «Es eso lo que no puede perdonarse a Rosas: la esterilidad de veinte años en un país que a los cien ha progresado como vemos» (*Historia de Sarmiento*, capítulo cuarto).

La primera edición de *Recuerdos de provincia* apareció en Santiago de Chile, en 1850. Sarmiento contaba treinta y nueve años a la sazón. Historiaba su vida, historiaba las vidas de los hombres que habían gravitado en su destino y en el de su país, historiaba sucesos casi inmediatos, de repercusión dolorosa. La forma de los hechos contemporáneos suele ser indistinta; es menester que pase mucho tiempo antes que percibamos su configuración general, su básica y secreta unidad. Sarmiento ejecuta la proeza de ver históricamente la actualidad, de simplificar e intuir el presente como si ya fuera el pasado. Abundan ahora las biografías; centenares de ejemplos de ese género fatigan las imprentas; ¿cuántas rebasan e interpretan los hechos circunstanciales que narran, como lo hace Sarmiento? Sarmiento ve su destino personal en función del destino de América; alguna vez explícitamente lo afirma: «En mi vida tan destituida, tan contrariada i sin embargo tan perseverante en la aspiración de un no sé qué elevado i noble, me parece ver retratarse esta pobre América del Sud, ajitándose en su nada, haciendo esfuerzos supremos por desplegar sus alas i lacerándose a cada tentativa, contra los hierros de la jaula». Su visión ecuménica no empaña su visión de los individuos. Fatalmente, propendemos a ver en el pasado una rígida publicación de meras estatuas. Sarmiento nos descubre los hombres que ahora son bronce o mármol: «aquella juventud argentina que habían visto representada en la guerra por Necochea, Lavalle, Suárez, Pringles i tantos calaveras brillantes, los primeros en las batallas, los primeros para con las damas, i si el caso se presentaba nunca los postreros en los duelos, la orjía i en las disipaciones juveniles»; el Deán Funes «que, al aspirar el perfume de una flor, se sintió morir y lo dijo así a los tiernos objetos de su cariño, sin sorpresa, i como de un acontecimiento que aguardaba»... Ahora no es difícil la visión de nuestras guerras civiles y de las tiranías que las

coronaron (escribo *tiranías*, porque sospecho que los diversos lugartenientes no eran menos poderosos que el Restaurador, ya que uno de ellos lo derribó); para sus desdichados contemporáneos la época no era menos inexplicable que para nosotros el año 1943.

Sarmiento, múltiple enemigo de España, no se deslumbra, sin embargo, con la gloria militar de la Revolución; la juzga prematura, sabe que el dilatado y casi despoblado país no era entonces capaz de un ejercicio razonable de su libertad y nos deja esta observación: «Las colonias españolas tenían su manera de ser i lo pasaban bien, bajo la blanda tutela del rey; pero vosotros habéis inventado reyes con largas espuelas nazarenas, apenas desmontados de los potros que domaban en las estancias». La alusión es límpida; en el mismo capítulo afirma: «Rosas es el discípulo del Dr. Francia i de Artigas en sus atrocidades, i el heredero de la inquisición española en su persecución a los hombres de saber i a los extranjeros».

Paradójicamente, Sarmiento ha sido motejado de bárbaro. Quienes no quieren compartir su aversión por el gaucho, afirman que él también era un gaucho, equiparando de algún modo el ímpetu bravío del uno en las disciplinas rurales con el ímpetu bravío del otro en la conquista de la cultura. La acusación, como se ve, no pasa de una mera analogía, sin otra justificación que la circunstancia de que el estado del país era rudimentario y a todos salpicaba de violencia, quien más, quien menos. Groussac, en una improvisación necrológica, hecha casi exclusivamente de hipérboles, exagera la rudeza de Sarmiento, lo llama «el formidable montonero de la batalla intelectual» y lo compara previsiblemente con un torrente andino. (Gramaticalidades aparte, Groussac es menos universal que Sarmiento: éste difiere de casi todos los argentinos; aquél se presta a confusión con todos los universitarios de Francia). Lo cierto es que Sarmiento puso en el culto del Progreso un fervor primitivo; Rosas (menos impulsivo, menos genial), deliberadamente exageró su afinidad con los rústicos, afectación que sigue embaucando al presente y que transforma a ese enigmático hacendado-burócrata en un montonero arriesgado a lo Pancho Ramírez o a lo Quiroga.

Ningún espectador argentino tiene la clarividencia de Sarmiento. Sobre lo que fue la conquista de esta zona de América: fragmentaria y lentísima ocupación de casi desiertas llanuras. Sabe que la revolución, a trueque de emancipar todo el continente y de lograr victorias argentinas en el Perú y en Chile, abandonó, siquiera transitoriamente, el país a las fuerzas de la ambición personal y de la rutina. Sabe que nuestro patrimonio no debe reducirse a los haberes del indio, del gaucho y del español; que podemos aspirar a la plenitud de la cultura occidental, sin exclusión alguna.

Negador del pobre pasado y del ensangrentado presente, Sarmiento es el paradójico apóstol del porvenir. Cree, como Emerson, que en el centro del hombre está su destino; cree, como Emerson, que la evidencia de que se cumplirá ese destino es la esperanza ilógica. Sustancia de las cosas que se esperan, demostración de cosas

no vistas, definió san Pablo la fe... En un incompatible mundo heteróclito de provincianos, de orientales y de porteños, Sarmiento es el primer argentino, el hombre sin limitaciones locales. Sobre las pobres tierras despedazadas quiere fundar la patria. Le escribe, en 1867, a Juan Carlos Gómez: «Montevideo es una miseria, Buenos Aires una aldea, la República Argentina una estancia. Los Estados del Plata reunidos, son un casco de potencia de primer orden, un pedazo del mundo, un frente de la raza enfrenada en América, la tela para grandes cosas» (Luis Melián Lafinur: *Semblanzas del pasado*, I, 243).

Nadie puede leer este libro sin profesar por el valeroso hombre muerto que lo escribió, un sentimiento que rebasa la veneración y la admiración: la plena e indulgente amistad. *Who touches this book, touches a man*, pudo haber escrito Sarmiento en el término de la obra. Hay quienes juzgan que este libro debe su autoridad a Sarmiento y buena parte de su fama a la del autor; olvidan que Sarmiento, para la generación actual de argentinos, es el hombre creado por este libro.

Domingo F. Sarmiento: *Recuerdos de provincia*. Prólogo y notas de J. L. B. Buenos Aires, Emecé Editores, Colección El Navío, 1944.

Posdata de 1974. Sarmiento sigue formulando la alternativa: civilización o barbarie. Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado el *Facundo*, otra sería nuestra historia y mejor.

DOMINGO F. SARMIENTO

FACUNDO

Único en el siglo XIX y sin heredero en el nuestro, Schopenhauer pensaba que la historia no evoluciona de manera precisa y que los hechos que refiere no son menos casuales que las nubes, en las que nuestra fantasía cree percibir configuraciones de bahías o de leones. (*Sometimes we see a cloud that's dragonish*, leemos en *Antonio y Cleopatra*). La historia es una pesadilla de la que quiero despertarme, confirmaría James Joyce. Más numerosos, por supuesto, son los que perciben o declaran que la historia encierra un dibujo, evidente o secreto. Básteme recordar, un poco al azar de la pluma, los nombres del tunecino Abenjaldún, de Vico, de Spengler y de Toynbee. El *Facundo* nos propone una disyuntiva —civilización o barbarie— que es aplicable, según juzgo, al entero proceso de nuestra historia. Para Sarmiento, la barbarie era la llanura de las tribus aborígenes y del gaucho; la civilización, las ciudades. El gaucho ha sido reemplazado por colonos y obreros; la barbarie no sólo está en el campo sino en la plebe de las grandes ciudades y el demagogo cumple la función del antiguo caudillo, que era también un demagogo. La disyuntiva no ha cambiado. *Sub specie aeternitatis*, el *Facundo* es aún la mejor historia argentina.

Hacia 1845, desde su destierro chileno, Sarmiento pudo verla cara a cara, acaso en una sola intuición. Es lícito conjeturar que el hecho de haber recorrido poco el país, pese a sus denodadas aventuras de militar y de maestro, favoreciera la adivinación genial del historiador. A través del fervor de sus vigiliadas, a través de Fenimore Cooper y el utópico Volney, a través de la hoy olvidada *Cautiva*, a través de su inventiva memoria, a través del profundo amor y del odio justificado, ¿qué vio Sarmiento?

Ya que medimos el espacio por el tiempo que tardamos en recorrerlo, ya que las tropas de carretas tardaban meses en salvar los morosos desiertos, vio un territorio mucho más dilatado que el de ahora. Vio la contemporánea miseria y la venidera grandeza. La conquista había sido superficial, la batalla de San Carlos, que fue acaso la decisiva, se libraría en 1872. Hubo sin duda tribus enteras de indios, ante todo hacia el Sur, que no sospecharon la amenaza del hombre blanco. En las llanuras abonadas por la hacienda salvaje que nutrían, procreaban el caballo y el toro. Ciudades polvorientas, desparramadas casi al azar —Córdoba en un hondón, Buenos Aires en la barrosa margen del río—, remedaban a la distante España de entonces. Eran, como ahora, monótonas: el tablero hispánico y la desmantelada plaza en el medio. Fuimos el virreinato más austral y más olvidado. De tarde en tarde cundían atrasadas noticias: la rebelión de una colonia británica, la ejecución de un rey en París, las guerras napoleónicas, la invasión de España. También, algunos libros casi secretos que encerraban doctrinas heterodoxas y cuyo fruto fue cierta mañana del día 25 de Mayo. Es costumbre olvidar la significación intelectual de las fechas históricas;

los libros a que aludo fueron leídos con fervor por el gran Mariano Moreno, por Echeverría, por Varela, por el puntano Juan Crisóstomo Lafinur y por los hombres del Congreso de Tucumán. En el desierto, esas casi incomunicadas ciudades eran la civilización.

Como en las demás regiones americanas, desde Oregón y Texas hasta el otro confín del continente, poblaba las campañas un linaje peculiar de pastores ecuestres. Aquí, en el sur del Brasil y en las cuchillas del Uruguay, se llamaron gauchos. No eran un tipo étnico: por sus venas podía o no correr sangre india. Los definía su destino, no su ascendencia, que les importaba muy poco y que, por lo general, ignoraban. Entre las veintitantas etimologías de la palabra gaucho, la menos inverosímil es la de huacho, que Sarmiento aprobó. A diferencia de los *cowboys* del Norte, no eran aventureros; a diferencia de sus enemigos, los indios, no fueron nunca nómadas. Su habitación era el estable rancho de barro, no las errantes tolderías. En el *Martín Fierro* se lee:

*Es triste dejar sus pagos
y largarse a tierra ajena
llevándose la alma llena
de tormentos y dolores,
mas nos llevan los rigores
como el pampero a la arena.*

Las correrías de Fierro no son las de un aventurero; son su desdicha.

La literatura gauchesca —ese curioso don de generaciones de escritores urbanos— ha exagerado, me parece, la importancia del gaucho. Contrariamente a los devaneos de la sociología, la nuestra es una historia de individuos y no de masas. Hilario Ascasubi, que Sarmiento apodararía «el bardo plebeyo, templado en el fuego de las batallas», celebró a *Los gauchos del Río de la Plata, cantando y combatiendo hasta postrar al tirano Juan Manuel de Rosas y a sus satélites*, pero podemos preguntar si los gauchos de Güemes, que dieron su vida a la Independencia, habrán sido muy diferentes de los que comandó Facundo Quiroga, que la ultrajaron. Fueron gente rudimentaria. Les faltó el sentimiento de la patria, cosa que no debe extrañarnos. Cuando los invasores británicos desembarcaron cerca de Quilmes, los gauchos del lugar se reunieron para ver con sencilla curiosidad a esos hombres altos, de brillante uniforme, que hablaban un idioma desconocido. Buenos Aires, la población civil de Buenos Aires (no las autoridades, que huyeron) se encargaría de rechazarlos bajo la dirección de Liniers. El episodio del desembarco es notorio y Hudson lo comenta.

Sarmiento comprendió que para la composición de su obra no le bastaba un rústico anónimo y buscó una figura de más relieve, que pudiera personificar la barbarie. La halló en Facundo, lector sombrío de la Biblia, que había enarbolado el

negro pendón de los bucaneros, con la calavera, las tibias y la sentencia *Religión o muerte*. Rosas no le servía. No era exactamente un caudillo, no había manejado nunca una lanza y ofrecía el notorio inconveniente de no haber muerto. Sarmiento precisaba un fin trágico. Nadie más apto para el buen ejercicio de su pluma que el predestinado Quiroga, que murió acribillado y apuñalado en una galera. El destino fue misericordioso con el riojano; le dio una muerte inolvidable y dispuso que la contara Sarmiento.

A muchos les interesan las circunstancias en que un libro fue concebido. Hará treinta y cinco años, Alberto Palcos halagó metódicamente esa curiosidad, que sin duda es legítima. Transcribo su catálogo:

1. Desprestigiar a Rosas y al caudillismo y, por ende, al representante de aquél en Chile, motivo ocasional de la obra.
2. Justificar la causa de los emigrados argentinos o, para emplear el vocablo del propio Sarmiento, santificarla.
3. Suministrar a los últimos una doctrina que les sirviese de interpretación y de incentivo en la lucha y una gran bandera de combate: la de la Civilización contra la Barbarie.
4. Patentizar sus formidables aptitudes literarias en una época en que éstas se acercaban a su apogeo, y
5. Incorporar su nombre a la lista de las primeras figuras políticas proscriptas, en previsión del cambio fundamental a sobrevenir apenas desapareciese la tiranía.

Viejo lector de Stuart Mill, acepté siempre su doctrina de la pluralidad de las causas; el índice de Palcos no peca, a mi entender, de excesivo, pero sí de incompleto y superficial. Según lo declara el compilador, se atiene a los propósitos de Sarmiento, y nadie ignora que tratándose de obras del ingenio —el *Facundo* ciertamente lo es— lo de menos son los propósitos. El ejemplo clásico es el *Quijote*; Cervantes quiso parodiar los libros de caballería, y ahora los recordamos porque acicatearon su burla. El mayor escritor comprometido de nuestra época, Rudyard Kipling, comprendió al fin de su carrera que a un autor puede estarle permitida la invención de una fábula, pero no la íntima comprensión de su moraleja. Recordó el curioso caso de Swift, que se propuso redactar un alegato contra el género humano y dejó un libro para niños. Regresemos, pues, a la secular doctrina de que el poeta es un amanuense del Espíritu o de la Musa. La mitología moderna, menos hermosa, opta por recurrir a la subconciencia o aun a lo subconsciente.

Como todas las génesis, la creación poética es misteriosa. Reducirla a una serie de operaciones del intelecto, según la conjetura efectista de Edgar Allan Poe, no es verosímil; menos todavía, como ya dije, inferirla de circunstancias ocasionales. El propósito número uno de Palcos, «desprestigiar a Rosas y al caudillismo y, por ende, al representante de aquél en Chile», no pudo por sí solo haber engendrado la imagen

vívida de Rosas como esfinge, *mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario*, ni la invocación liminar *¡Sombra terrible de Facundo!*

A unos treinta años del Congreso de Tucumán, la historia no había asumido todavía la forma de un museo histórico. Los próceres eran hombres de carne y hueso, no mármoles o bronce o cuadros o esquinas o partidos. Mediante un singular sincretismo los hemos hermanado con sus enemigos. La estatua ecuestre de Dorrego se eleva cerca de la plaza Lavalle; en cierta ciudad provinciana me ha sido dado ver el cruce de las avenidas Berón de Astrada y Urquiza, que, si la tradición no miente, hizo degollar al primero. Mi padre (que era librepensador) solía observar que el catecismo había sido reemplazado en las aulas por la historia argentina. El hecho es evidente. Medimos el curso temporal por aniversarios, por centenarios y hasta por sesquicentenarios, vocablo derivado de los jocosos *sesquipedalia verba* de Horacio (palabras de un pie y medio de largo). Celebramos las fechas de nacimiento y las fechas de muerte.

Fuera de Güemes, que guerreó con los ejércitos españoles y valerosamente dio su vida a la patria, y del general Bustos, que manchó su carrera militar con la sublevación de Arequito, los caudillos fueron hostiles a la causa de América. En ella vieron, o quisieron ver, un pretexto de Buenos Aires para dominar las provincias. (Artigas prohibió a los orientales que se alistaran en el Ejército de los Andes). Urgido por la tesis de su libro, Sarmiento los identificó con el gaucho. Eran, en realidad, terratenientes que mandaban sus hombres a la pelea. El padre de Quiroga era un oficial español.

El *Facundo* erigido por Sarmiento es el personaje más memorable de nuestras letras. El estilo romántico del gran libro se ajusta de manera espontánea, y al parecer ineludible, a los tremendos hechos que refiere y al tremendo protagonista. Las ulteriores modificaciones o rectificaciones de Urien, de Cárcano y de otros nos interesan tan escasamente como el *Macbeth* de Holinshed o el *Hamlet* (Amiothi) de Saxo Gramático.

Muchas imperecederas imágenes ha legado Sarmiento a la memoria de los argentinos: la de Facundo, las de tantos contemporáneos, la de su madre y la suya propia, que no ha muerto y que aún es combatida. Paul Groussac, que no lo quería, lo llamó «el formidable montonero de la batalla intelectual» y ponderó «sus cargas de caballería contra la ignorancia criolla».

No diré que el *Facundo* es el primer libro argentino; las afirmaciones categóricas no son caminos de convicción sino de polémica. Diré que si lo hubiéramos canonizado como nuestro libro ejemplar, otra sería nuestra historia y mejor.

Domingo F. Sarmiento: *Facundo*. Prólogo y notas de J. L. B. Buenos Aires, Librería «El Ateneo» Editorial, Libros Fundamentales Comentados, 1974.

MARCEL SCHWOB

LA CRUZADA DE LOS NIÑOS

Si un viajero oriental —digamos, uno de los persas de Montesquieu— nos pidiera una prueba del genio literario de Francia, no sería inevitable recurrir a las obras de Montesquieu, o a los setenta y tantos volúmenes de Voltaire. Nos bastaría repetir alguna palabra feliz (*arc-en-ciel*, que construye un arco en el cielo), o el tremendo título de la historia de la primera cruzada: *Gesta Dei per Francos*, que significa *Hazañas de Dios ejecutadas por medio de los franceses*. *Gesta Dei per Francos*; no menos asombrosas que estas palabras fueron esas despiadadas hazañas. En vano los perplejos historiadores han intentado explicaciones de tipo racional, de tipo social, de tipo económico, de tipo étnico; el hecho es que durante dos siglos la pasión de rescatar el santo sepulcro dominó a las naciones del Occidente, no sin maravilla, tal vez, de su propia razón. A fines del siglo XI, la voz de un ermitaño de Amiens — hombre de mezquina estatura, de aire insignificante (*persona contemptibilis*) y de ojos singularmente vivos— impulsa la primera cruzada; las cimitarras y las máquinas de Jalil, a fines del XIII, sellan en San Juan de Acre la octava. Europa no emprende otra; la misteriosa y larga pasión, que provocó tanta innecesaria crueldad y que Voltaire condenaría, ha tocado a su fin; Europa se distrae de recuperar el sepulcro de Cristo. Las cruzadas no fracasaron, dice Ernest Barker, simplemente cesaron. Del frenesí que congregó tan vastos ejércitos y planeó tantas invasiones, sólo quedaron unas pocas imágenes, que se reflejarían siglos después en los tristes y límpidos espejos de la *Gerusalemme*: altos jinetes revestidos de hierro, noches cargadas de leones, tierras de hechicería y de soledad. Más dolorosa es otra imagen de incontables niños perdidos.

A principios del siglo XII, partieron de Alemania y de Francia dos expediciones de niños. Creían poder atravesar a pie enjuto los mares. ¿No los autorizaban y protegían las palabras del Evangelio «Dejad que los niños vengan a mí, y no los impidáis» (Lucas, 18,16); no había declarado el Señor que basta la fe para mover una montaña (Mateo, 17,20)? Esperanzados, ignorantes, felices, se encaminaron a los puertos del Sur. El previsto milagro no aconteció. Dios permitió que la columna francesa fuera secuestrada por traficantes de esclavos y vendida en Egipto; la alemana se perdió y desapareció, devorada por una bárbara geografía y (se conjetura) por pestilencias. *Quo devenirent ignoratur*. Dicen que un eco ha perdurado en la tradición del Gaitero de Hamelin.

En ciertos libros del Indostán se lee que el universo no es otra cosa que un sueño de la inmóvil divinidad que está indivisa en cada hombre; a fines del siglo XIX, Marcel Schwob —creador, actor y espectador de este sueño— trata de volver a soñar lo que había soñado hace muchos siglos en soledades africanas y asiáticas: la historia de los niños que anhelaron rescatar el sepulcro. No ensayó, estoy seguro, la ansiosa

arqueología de Flaubert; prefirió saturarse de viejas páginas de Jacques de Vitry o de Ernoul y entregarse después a los ejercicios de imaginar y de elegir. Soñó así ser el papa, ser el goliardo, ser los tres niños, ser el clérigo. Aplicó a la tarea el método analítico de Robert Browning, cuyo largo poema narrativo *The Ring and the Book* (1868) nos revela a través de doce monólogos la intrincada historia de un crimen, desde el punto de vista del asesino, de la víctima, de los testigos, del abogado defensor, del fiscal, del juez, del mismo Robert Browning... Lalou (*Littérature française contemporaine*, 282) ha ponderado la «sobria precisión» con que Schwob refirió la «ingenua leyenda»; yo agregaría que esa precisión no la hace menos legendaria y menos patética. ¿No observó acaso Gibbon que lo patético suele surgir de las circunstancias menudas?

Marcel Schwob: *La cruzada de los niños*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Ediciones La Perdiz, 1949.

WILLIAM SHAKESPEARE

MACBETH

Hamlet, el dandy epigramático y enlutado de la corte de Dinamarca, que, lento en las antecámaras de su venganza, prodiga concurrendos monólogos o juega tristemente con la calavera mortal, ha interesado más a la crítica, ya que estaban en él, de modo profético, tantos insignes caracteres del siglo XIX: Byron y Edgar Allan Poe y Baudelaire y aquellos personajes de Dostoievski, que exacerbadamente se complacen en el moroso análisis de sus actos. (Esas y muchas otras cosas, naturalmente: por ejemplo, la duda —que es uno de los nombres de la inteligencia—, y que en el caso del danés no se limita a la veracidad del espectro sino a su realidad y a lo que nos espera después de la disolución de la carne). El rey Macbeth siempre me ha parecido más verdadero, más entregado a su despiadado destino que a las exigencias escénicas. Creo en Hamlet, pero no en las circunstancias de Hamlet; creo en Macbeth y creo también en su historia.

Art happens (El arte ocurre), declaró Whistler, pero la conciencia de que no acabaremos nunca de descifrar el misterio estético no se opone al examen de los hechos que lo hicieron posible. Éstos, ya se sabe, son infinitos; en buena lógica, para que cualquier cosa ocurra, ha sido necesaria la conjunción de todos los efectos y causas que la han precedido y urdido. Consideremos unas pocas, las más visibles.

Suele olvidarse que Macbeth, ahora un sueño del arte, fue alguna vez un hombre en el tiempo. Pese a las brujas y al espectro de Banquo y a la selva que avanza contra el castillo, la tragedia es de orden histórico. En aquel artículo de la *Crónica anglosajona* que enumera lo acontecido en el año 1054 —unos doce años antes de la derrota de los noruegos en el puente de Stamford y de la conquista normanda— leemos que Siward, conde de Nortumbria, invadió por tierra y por mar el reino de Escocia y puso en fuga a Macbeth, su rey. Éste, por lo demás, tenía algún derecho al poder y no fue un tirano. Ganó renombre de piadoso en ambos sentidos de la palabra; fue generoso con los pobres y ferviente cristiano. Mató a Duncan en buena ley, en una batalla. Se opuso victoriosamente a los vikings. Su reinado fue largo y justo. La memoria humana, que es inventiva, le tejería una leyenda.

Pasan por centenares los años y nos permiten entrever otro personaje esencial, el cronista Holinshed. Poco sabemos de él, ni siquiera la fecha y la localidad de su nacimiento. Dicen que fue «ministro de la palabra de Dios». Llegó a Londres hacia 1560 y colaboró con perseverancia en la redacción de cierta vasta y ambiciosa historia universal, que se redujo al fin a esas *Crónicas* de Inglaterra, Escocia e Irlanda, que llevan hoy su nombre. Sus páginas incluyen la leyenda que inspiraría a Shakespeare y más de una vez las mismas palabras. Murió hacia 1580. Se conjetura que la edición póstuma de 1586 fue la que manejó el poeta.

Y ahora a William Shakespeare. En aquella época decisiva de la Armada

Invencible, de la liberación de los Países Bajos, de la decadencia de España y de la conversión de Inglaterra, isla desgarrada y lateral, en uno de los grandes reinos del orbe, el destino de Shakespeare (1564-1616) corre el albur de parecernos de una mediocridad misteriosa. Fue sonetista, actor, empresario, hombre de negocios y de litigios. Cinco años antes de su muerte se retiró a su pueblo natal, Stratford-upon-Avon, y no escribió una línea, salvo un testamento en el cual no se menciona un solo libro, y un epitafio tan ramplón que más vale tomarlo como una broma. No reunió en un volumen su obra dramática; la primera edición que poseemos, el infolio 1623, se debe a la iniciativa de unos actores. Jonson ha declarado que poseía poco latín y menos griego. Tales hechos han inspirado la conjetura de que sólo fue un testafarro. Miss Delia Bacon, que halló asilo final en un manicomio y cuyo libro mereció un prólogo de Hawthorne, que no lo había leído, atribuyó la paternidad de sus dramas a Francis Bacon, profeta y mártir de la ciencia experimental y hombre de una imaginación del todo distinta; Mark Twain ha vindicado esa hipótesis. Luther Hofman propone la candidatura, hartamente inverosímil, del poeta Christopher Marlowe, «amado de las musas», que no habría muerto apuñalado, en una taberna de Depford, en 1593. La primera de estas atribuciones data del siglo XIX; la segunda del nuestro. En el curso de más de doscientos años a nadie se le había ocurrido pensar que Shakespeare no fuera el autor de su obra.

Los jóvenes iracundos de 1830, que habían hecho de Thomas Chatterton, que se dio muerte en una bohardilla a los diecisiete años, el arquetipo del poeta, nunca se resignaron del todo al modesto currículum de Shakespeare. Lo hubieran preferido desventurado; Hugo, con elocuencia espléndida, hizo lo posible y lo imposible para demostrar que sus contemporáneos lo ignoraron o lo menospreciaron. La melancólica verdad es que Shakespeare, pese a algún altibajo inicial, fue siempre un buen burgués, respetado y próspero. (También fue Shylock, Goneril, Iago, Laertes, Coriolano y las parcas).

Anotados los hechos que anteceden, recordemos determinadas circunstancias de orden histórico que pueden mitigar nuestro asombro. Shakespeare no dio sus obras a la imprenta (con alguna que otra excepción) porque las escribió para la escena, no para la lectura. De Quincey observa que las representaciones teatrales no suministran menos publicidad que las letras de molde. A principios del siglo XVII escribir para el teatro era un menester literario tan subalterno como lo es ahora el de escribir para la televisión o el cinematógrafo. Cuando Ben Jonson publicó sus tragedias, comedias y mascaradas bajo el título de «Obras», la gente se rió de él. Me atrevo a aventurar otra conjetura: Shakespeare, para escribir, precisaba el estímulo de las tablas, la urgencia del estreno y de los actores. De ahí que una vez vendido su teatro, el Globo, dejó caer la pluma. Las piezas, por lo demás, eran propiedad de las compañías, no de los autores o adaptadores.

Menos escrupulosa y crédula que la nuestra, la época de Shakespeare veía en la historia un arte, el arte de la fábula deleitable y del apólogo moral, no una ciencia de

estériles precisiones. No creía que la historia fuera capaz de recuperar el pasado, pero sí de acuñarlo en gratas leyendas. Shakespeare, lector frecuente de Montaigne, de Plutarco y de Holinshed, halló en las páginas de este último el argumento de Macbeth.

Según se sabe, los tres primeros personajes que vemos son las tres brujas en el páramo, entre los truenos, los relámpagos y la lluvia. Shakespeare las llama las *weird sisters*; en la mitología de los sajones, la Wyrð es la divinidad que preside la suerte de los hombres y de los dioses, de modo que *weird sisters* no significa las hermanas extrañas sino las hermanas fatales, las nornas del escandinavo, las parcas. Más que el protagonista son ellas las que rigen la acción. Saludan a Macbeth con el título de señor de Cawdor y con el otro, que le parece inaccesible, de rey; el inmediato cumplimiento de la primera de las dos profecías confiere a la segunda un carácter inevitable y lo conduce, urgido por Lady Macbeth, al asesinato de Duncan. Banquo, su compañero, no les da mayor importancia. «La tierra tiene burbujas como las tiene el agua», dice para explicar esas apariciones fantásticas.

A diferencia de nuestros ingenuos realistas, Shakespeare no ignoraba que el arte es siempre una ficción. La tragedia ocurre a la vez en dos lugares y en dos tiempos: en la lejana Escocia del siglo XI y en un tablado de los arrabales de Londres, a principios del XVI. Una de las barbadas brujas menciona al capitán del *Tyger*; al cabo de una larga travesía desde el puerto de Alepo, el barco había regresado a Inglaterra y alguno de sus marineros pudo haber asistido al estreno.

El inglés es un idioma germánico; a partir del siglo XIV, es también latino. Shakespeare deliberadamente alterna los dos registros, que nunca son del todo sinónimos. Así:

*The multitudinous seas incarnadine,
Making the green, one red.*

En el primer verso resuenan las resplandecientes voces latinas; en el último, las breves y directas sajonas.

Shakespeare parece haber sentido que la ambición, el apetito de mandar, no es menos propio de la mujer que del hombre; Macbeth es un sumiso y despiadado puñal de las parcas y de la reina. Así lo entendió Schlegel, pero no Bradley.

Mucho he leído, y olvidado, sobre *Macbeth*; los estudios de Coleridge y de Bradley (*Shakespearean Tragedy*, 1904) siguen pareciéndome insuperados. Bradley declara que la obra nos causa, infatigable y vívida, una impresión continua de rapidez, no de brevedad. Anota que la oscuridad la domina, casi la negrura: la tiniebla rayada de brusco fuego, la obsesión de la sangre. Todo ocurre de noche, salvo la escena irónica y patética del rey Duncan, que al mirar los torreones del castillo del que nunca saldrá, observa que en los sitios que las golondrinas prefieren, el aire es delicado. Lady Macbeth, que ha premeditado su muerte, ve cuervos y oye su

graznido. La tempestad y el crimen se han conjurado, la tierra se estremece, los caballos de Duncan se devoran con frenesí.

Lo vivido siempre corre el albur de incurrir en lo pintoresco; Macbeth está muy lejos de ese peligro. La obra es la más intensa que la literatura puede ofrecernos y esa intensidad no decae. Desde las palabras enigmáticas de las brujas (*Fair is foul and foul is fair*) que, de manera bestial o demoníaca, trascienden la razón de los hombres, hasta la escena en que Macbeth muere acorralado y peleando, el drama nos arrebató como una pasión o una música. No importa que creamos en la demonología, como el rey Jacobo I, o que le neguemos nuestra fe, no importa que la aparición de Banquo sea para nosotros un desvarío de su atormentado asesino o el espectro de un muerto; la tragedia se impone a quienes la ven, la recorren o la recuerdan, con la atroz convicción de una pesadilla. Coleridge escribió que la fe poética es una complaciente o voluntaria suspensión de la incredulidad; *Macbeth*, como toda genuina obra de arte, ilustra y justifica ese parecer. En el decurso de este prólogo he dicho que la acción ocurre a la vez en los siglos medievales de Escocia y en aquella Inglaterra de los corsarios y de las letras que ya disputaba a los españoles el imperio del mar; la verdad es que el drama que soñó Shakespeare, y que ahora soñamos, está fuera del tiempo de la historia o, mejor dicho, crea su propio tiempo. Con toda impunidad el rey puede hablar del armado rinoceronte, del que no habrá tenido nunca noticia. A diferencia de *Hamlet*, que es la tragedia de un pensativo en un mundo violento, el sonido y la furia de *Macbeth* parecen eludir el análisis.

Todo es elemental en *Macbeth*, salvo el lenguaje, que es barroco y de una exacerbada complejidad. Semejante lenguaje está justificado por la pasión, no por la pasión técnica de Quevedo, de Mallarmé, de Lugones o del mayor de todos ellos, James Joyce, sino por la pasión de las almas. Las entretejidas metáforas y las exaltaciones y desesperaciones del héroe sugerirían a Shaw su famosa definición de *Macbeth*: la tragedia del hombre de letras moderno como asesino y cliente de brujas.

El carnicero muerto y su demoníaca reina (repito las palabras de Malcolm, que corresponden a su odio, no a la intrincada realidad de dos seres humanos) no se han arrepentido de los crímenes que los enrojecen de sangre, pero éstos los persiguen extrañamente, los enloquecen y los pierden.

Shakespeare es el menos inglés de los poetas de Inglaterra. Comparado con Robert Frost (de New England), con Wordsworth, con Samuel Johnson, con Chaucer y con los desconocidos que escribieron, o cantaron, las elegías, es casi un extranjero. Inglaterra es la patria del *understatement*, de la reticencia bien educada; la hipérbole, el exceso y el esplendor son típicos de Shakespeare. Tampoco el indulgente Cervantes parece un español de los tribunales de fuego y de la vanagloria sonora.

No puedo, ni quiero, olvidar aquí las ejemplares páginas que nos ha legado Groussac sobre el tema de Shakespeare.

WILLIAM SHAND

FERMENT

En 1877, Pater escribió que todas las artes aspiran a la condición de la música, el único arte que no es otra cosa que forma o, como dijo Schopenhauer, el único arte que podría existir aunque no hubiera mundo, porque es objetivación directa de la voluntad. La teoría de Pater justifica la práctica de su tiempo; los poemas de Tennyson, de Swinburne, de William Morris, tan diversos y tan irreconciliables, quieren ser música y deleitablemente lo son. Moore, en este siglo, juzgó que las ideas son la maldición de la literatura moderna y compiló una antología de poesía pura, de poesía «creada por el poeta con exclusión de su personalidad».

Análogamente, Yeats buscó símbolos que despertaran la memoria genérica que hay detrás de las memorias individuales, y prodigó las imprecisiones románticas; hacia los cuarenta años, corrigió toda su obra anterior y forjó versos en los que abundan la entonación oral y la circunstancia concreta.

La evolución de Yeats es la evolución de la poesía británica: el pasaje de lo remoto, lo ilustre, y lo melodioso a lo inmediato, lo común y lo áspero, sin menoscabo de la esencia. Naturalmente, su desafío a la tradición es tradicional; bástenos recordar aquí a Donne, que exclamó contra las dulzuras itálicas:

I sing not, siren-like, to tempt, for I am harsh

y a Arthur Hugh Clough y a Browning. En Browning, precisamente, he pensado ante ciertas páginas de este libro. Una es la titulada *Confessions of a Worldling*: 1947 A. D., pero Browning siempre quería justificar a las personas de sus monólogos, aunque éstas fueran Calibán o Napoleón III, y Shand no quiere interpretar a su *Worldling*, sino sacarlo a la vergüenza.

Los héroes de Browning son individuos (son, por lo menos, Browning tratando de ser otras personas), los de Shand son genéricos. Ello es una comprobación, no un reproche; ciertamente, la admonición de una de las madres en *The Blind Lover*:

*Desperately you must learn
How to go on living though
Your son's grave is undefined*

no es menos memorable por referirse a una situación, no a un carácter. (No recuerdo un empleo más eficaz de la voz *undefined*).

Desde los isabelinos, ¿quién ha escrito como él con todo el idioma?, preguntó retóricamente George Moore, desconcertado y deslumbrado por Kipling. De William Shand cabría declarar asimismo que escribe con todo el idioma, siempre que no

veamos en la frase una incómoda proeza estadística sino la facultad de combinar de un modo afortunado palabras de ambientes distintos.

En una de esas bruscas iluminaciones que justifican la lectura de páginas no pocas veces intrincadas y estériles, Eliot ha escrito que lo esencial para el poeta es ver más allá de la fealdad y de la belleza; es ver el tedio y el horror y la gloria (*The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 106).

Esta admirable variación de la admirable sentencia final del Padrenuestro inglés define bien una de las capacidades de Shand; otra es la de crear símbolos para el glorioso, tedioso y horrible mundo de nuestro tiempo.

Todo libro propone una selección. No sé qué piezas preferirá el porvenir de las congregadas en éste. Acaso *Ferment*, cuyo serio y triste estribillo

Forgive me if to-day you are forgotten

es menos un artificio métrico que una necesidad de la pasión que mueve el poema; acaso *The Doll*, que con brevedad cinematográfica fija en su apretado espacio un destino; acaso *Midnight*, que nos deja esta pobre queja indefensa:

I am the bird founded by their hate

acaso *I am suddenly alone*, en la que no hay un hombre en la tierra que no se sentirá confesado; acaso *Song*, por estos dos versos, que merecerían ser antiguos y anónimos e inventados por todos y no por alguien:

*I am so old when she is far,
So young when she is near*

acaso *Franz*, por esta línea sorprendente que encierra el misterio alemán:

He smuggled music hidden in the bone

acaso las distintas visiones que integran (¡otra vez la sombra de Browning!) *The Man in the Café*.

Ejercer, en esta época de la historia, la misteriosa y antigua profesión de poeta, es una gran responsabilidad; William Shand no lo ignora y pesa con temor y con felicidad sus palabras.

William Shand: *Ferment. Poems*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1950.

OLAF STAPLEDON

HACEDOR DE ESTRELLAS

Hacia 1930, ya bien cumplidos los cuarenta años, William Olaf Stapledon abordó por primera vez el ejercicio de la literatura. A esta iniciación tardía se debe el hecho de que no aprendió ciertas destrezas técnicas y de que no había contraído ciertas malas costumbres. El examen de su estilo, en el que se advierte un exceso de palabras abstractas, sugiere que antes de escribir había leído mucha filosofía y pocas novelas o poemas. En lo que se refiere a su carácter y a su destino, más vale transcribir sus propias palabras: «Soy un chapucero congénito, protegido (¿o estropeado?) por el sistema capitalista. Sólo ahora, al cabo de medio siglo de esfuerzo, he empezado a aprender a desempeñarme. Mi niñez duró unos veinticinco años; la moldearon el canal de Suez, el pueblito de Abbotsholme y una Universidad de Oxford. Ensayé diversas carreras y periódicamente hube de huir ante el inminente desastre. Maestro de escuela, aprendí de memoria capítulos enteros de la Escritura, la víspera de la lección de historia sagrada. En una oficina de Liverpool eché a perder listas de cargas; en Port Said, candorosamente permití que los capitanes llevaran más carbón que el estipulado. Me propuse educar al pueblo; peones de minas y obreros ferroviarios me enseñaron más cosas que las que aprendieron de mí. La guerra de 1914 me encontró muy pacífico. En el frente francés manejé una ambulancia de la Cruz Roja. Después: un casamiento romántico, hijos, el hábito y la pasión del hogar. Me desperté como adolescente casado a los treinta y cinco años. Penosamente pasé del estado larval a una madurez informe, atrasada. Me dominaron dos experiencias: la filosofía y el trágico desorden de la colmena humana... Ahora, ya con un pie sobre el umbral de la adultez mental, advierto con una sonrisa que el otro pisa la sepultura».

La metáfora baladí de la última línea es un ejemplo de la indiferencia literaria de Stapledon, ya que no de su casi ilimitada imaginación. Wells alterna sus monstruos —sus marcianos tentaculares, su hombre invisible, sus proletarios subterráneos y ciegos— con gente cotidiana; Stapledon construye y describe mundos imaginarios con la precisión y con buena parte de la aridez de un naturalista. Sus fantasmagorías biológicas no se dejan contaminar por percances humanos.

En un estudio sobre *Eureka* de Poe, Valéry ha observado que la cosmogonía es el más antiguo de los géneros literarios; pese a las anticipaciones de Bacon, cuya *La nueva Atlántida* se publicó a principios del siglo XVII, cabe afirmar que el más moderno es la fábula o fantasía de carácter científico. Es sabido que Poe abordó aisladamente los dos géneros y acaso inventó el último; Olaf Stapledon los combina en este libro singular. Para esta exploración imaginaria del tiempo y del espacio, no recurre a vagos mecanismos inconvincentes, sino a la fusión de una mente humana con otras, a una suerte de éxtasis lúcido, o (si se quiere) a una variación de cierta famosa doctrina de los cabalistas, que suponían que en el cuerpo de un hombre

pueden habitar muchas almas, como en el cuerpo de la mujer que está por ser madre. La mayoría de los colegas de Stapledon parecen arbitrarios o irresponsables; éste, en cambio, deja una impresión de sinceridad, pese a lo singular y a veces monstruoso de sus relatos. No acumula invenciones para la distracción o el estupor de quienes lo leerán; sigue y registra con honesto rigor las complejas y sombrías vicisitudes de un sueño coherente.

Ya que la cronología y la geografía parecen ofrecer al espíritu una misteriosa satisfacción, agregaremos que este soñador de universos nació en Liverpool el 10 de mayo de 1886 y que su muerte ocurrió en Londres el 6 de setiembre de 1950. Para los hábitos mentales de nuestro siglo, *Hacedor de estrellas* es, además de una prodigiosa novela, un sistema probable o verosímil de la pluralidad de los mundos y de su dramática historia.

Olaf Stapledon: *Hacedor de estrellas*. Nota preliminar de J. L. B. Buenos Aires, Ediciones Minotauro, 1965.

EMANUEL SWEDENBORG

MYSTICAL WORKS

De otro famoso escandinavo, Carlos XII de Suecia, Voltaire pudo escribir que fue el hombre más extraordinario que hubo en la tierra. El modo superlativo es una imprudencia, ya que propende menos a la persuasión que a la mera y vana polémica, pero yo aplicaría la definición de Voltaire, no al rey Carlos XII, que fue un conquistador militar como tantos otros, sino al más misterioso de sus súbditos, Emanuel Swedenborg.

En su admirable conferencia de 1845, Emerson eligió a nuestro Swedenborg como prototipo del místico. Esta palabra, aunque justísima, corre el albur de sugerir un hombre lateral, un hombre que instintivamente se aparta de las circunstancias y urgencias que llamamos, nunca sabré por qué, la realidad. Nadie menos parecido a esa imagen que Emanuel Swedenborg, que recorrió este mundo y los otros, lúcido y laborioso. Nadie aceptó la vida con mayor plenitud, nadie la investigó con igual pasión, con idéntico amor intelectual y con tal impaciencia de conocerla. Nadie más distinto de un monje que ese escandinavo sanguíneo, que fue mucho más lejos que Erico el Rojo.

Como el Buddha, Swedenborg reprueba el ascetismo, que empobrece y puede anular a los hombres. En un confín del Cielo vio a un eremita que se había propuesto ganarlo y que durante su vida mortal había buscado la soledad y el desierto. Alcanzada la meta, el bienaventurado descubre que no puede seguir la conversación de los ángeles ni penetrar las complejidades del Paraíso. Finalmente le permiten proyectar a su alrededor una alucinatoria imagen del yermo. Ahí está ahora, como estuvo en la tierra, mortificándose y rezando, pero sin la esperanza del Cielo.

Gaspar Svedberg, su padre, fue un eminente obispo luterano y en él se dio una rara conjunción de fervor y de tolerancia. Emanuel nació en Estocolmo, a principios del año 1688. Desde niño pensaba en Dios y buscaba el diálogo de los clérigos que frecuentaban la casa de su padre. No deja de ser significativo que a la salvación por la fe, piedra angular de la reforma que predicó Lutero, antepusiera la salvación por las obras, que es prueba fehaciente de aquélla. Ese hombre impar y solitario fue muchos hombres. No desdeñó la artesanía; en Londres, cuando joven, se ejercitó en las artes manuales del encuadernador, del ebanista, del óptico, del relojero y del fabricante de instrumentos científicos. También grabó los mapas requeridos para globos terráqueos. Todo esto, sin descuidar la disciplina de las diversas ciencias naturales, del álgebra y de la nueva astronomía de Newton, con el cual hubiera querido conversar, y que no conoció. Su aplicación fue siempre inventiva. Se anticipó a la teoría nebular de Laplace y de Kant y proyectó una nave que pudiera andar por el aire y otra, con fines militares, que pudiera andar bajo el mar. Le debemos un método personal para fijar las longitudes y un tratado sobre el diámetro de la Luna. Hacia 1716, inició en

Uppsala la publicación de un periódico de carácter científico, que hermosamente tituló *Daedalus Hyperboreus* y que duraría dos años. En 1717, su aversión a lo puramente especulativo le hizo rehusar la cátedra de astronomía que el rey le había ofrecido. En el decurso de las temerarias y casi míticas guerras de Carlos XII —esas guerras que hicieron de Voltaire, autor de la *Henriade*, un poeta épico— actuó como ingeniero militar. Ideó y ejecutó un artificio para trasladar barcos por tierra, durante un trecho que abarcaba más de catorce millas. En 1734 aparecieron en Sajonia los tres volúmenes de su *Opera Philosophica et Mineralia*. Dejó buenos hexámetros latinos y la literatura inglesa —Spenser, Shakespeare, Cowley, Milton y Dryden— le interesó por su poder imaginativo. Aunque no se hubiera consagrado a la mística, su nombre sería ilustre en la ciencia. Le interesó, como a Descartes, el problema del preciso lugar en que se comunica el alma con el cuerpo. La anatomía, la física, el álgebra y la química le inspiraron muchas y laboriosas obras, que redactó, como era de usanza, en latín. En Holanda atrajeron su atención la fe y el bienestar de los habitantes; los atribuyó al hecho de que el país fuera una república, ya que en los reinos, la gente, acostumbrada a la adulación de su rey, suele adular a Dios, rasgo servil que no puede ser de Su agrado. Anotemos, de paso, que durante los viajes que realizó, visitaba las escuelas, las universidades, los barrios pobres y las fábricas y que era aficionado a la música y, particularmente, a la ópera. Fue asesor del Real Negociado de Minas y tuvo asiento en la Cámara de los Nobles. Al estudio de la teología dogmática prefirió siempre el de la Sagrada Escritura. No le bastaron las versiones latinas; investigó los textos originales en hebreo y en griego. En un diario íntimo se acusa de desaforada soberbia; hojeando los volúmenes alineados en una librería, pensó que sin mayor esfuerzo podría superarlos y luego comprendió que el Señor tiene mil modos de tocar el corazón humano y que no hay libro que sea inútil. Ya Plinio el Joven había escrito que no hay libro tan malo que no encierre algo bueno, dictamen que Cervantes recordaría.

El hecho cardinal de su vida humana ocurrió en Londres, en una de las noches de abril de 1745. Swedenborg mismo lo ha denominado el grado discreto o grado de separación. Lo precedieron sueños, plegarias, períodos de incertidumbre y de ayuno, y lo que es harto más singular, de aplicada labor científica y filosófica. Un desconocido, que silenciosamente lo había seguido por las calles de Londres y de cuyo aspecto nada sabemos, apareció de pronto en su cuarto y le dijo que era el Señor. Directamente le encomendó la misión de revelar a los hombres, ahora sumidos en el ateísmo, en el error y en el pecado, la verdadera y perdida fe de Jesús. Le anunció que su espíritu recorrería cielos e infiernos y que podría conversar con los muertos, con los demonios y con los ángeles.

A la sazón, el elegido contaba cincuenta y siete años; durante unos treinta años más llevó esa vida visionaria, que fue registrando en densos tratados, de prosa clara e inequívoca. A diferencia de otros místicos, prescindió de la metáfora, de la exaltación y de la vaga y fogosa hipérbole.

La explicación es obvia. El empleo de cualquier vocablo presupone una experiencia compartida, de la que el vocablo es el símbolo. Si nos hablan del sabor del café, es porque ya lo hemos probado, si nos hablan del color amarillo, es porque ya hemos visto limones, oro, trigo y puestas de sol. Para sugerir la inefable unión del alma del hombre con la divinidad, los sufíes del Islam se vieron obligados a recurrir a alegorías prodigiosas, a imágenes de rosas, de embriaguez o de amor carnal; Swedenborg pudo renunciar a tales artificios retóricos, porque su tema no era el éxtasis del alma arrebatada y enajenada, sino la puntual descripción de regiones ultraterrenas pero precisas. Con el fin de que imaginemos, o empecemos a imaginar, la ínfima hondura del Infierno, Milton nos habla de *No light, but rather darkness visible*; Swedenborg prefiere el rigor y —¿por qué no decirlo?— las eventuales prolijidades del explorador o del geógrafo que registra reinos desconocidos.

Al dictar estas líneas, siento que me detiene la incredulidad del lector como un alto muro de bronce. Dos conjeturas la hacen fuerte: la deliberada impostura de quien ha escrito esas cosas extrañas o el influjo de una demencia brusca o gradual. La primera es inadmisibile. Si Emanuel Swedenborg se hubiera propuesto engañar, no se habría resignado a la publicación anónima de buena parte de su obra, como lo hizo en los doce volúmenes de su *Arcana Coelestia*, que renuncian a la autoridad que confiere un nombre ya ilustre. Nos consta que en el diálogo no procuraba hacer prosélitos. A la manera de Emerson (*Arguments convince nobody*) o de Walt Whitman, creía que los argumentos no persuaden a nadie y que basta enunciar una verdad para que los interlocutores la acepten. Siempre rehuía la polémica. En su obra entera no se descubrirá un solo silogismo; no hay sino tersas y tranquilas afirmaciones. Me refiero, claro está, a sus tratados místicos.

La hipótesis de la locura no es menos vana. Si el redactor del *Daedalus Hyperboreus* y del *Prodomus Principiorum Rerum Naturalium* se hubiera enloquecido, no deberíamos a su pluma tenaz la ulterior redacción de miles de metódicas páginas, que representan una labor de casi treinta años y que nada tienen que ver con el frenesí.

Consideremos ahora las coherentes y múltiples visiones, que ciertamente encierran mucho de milagroso. William White ha observado agudamente que otorgamos con docilidad nuestra fe a las visiones de los antiguos y propendemos a rechazar las de los modernos o nos burlamos de ellas. Creemos en Ezequiel porque lo enaltece lo remoto en el tiempo y en el espacio, creemos en san Juan de la Cruz porque es parte integral de la literatura española, pero no en William Blake, discípulo rebelde de Swedenborg, ni en su aún cercano maestro. ¿En qué precisa fecha cesaron las visiones verdaderas y fueron reemplazadas por las apócrifas? Lo mismo dijo Gibbon de los milagros. Dos años consagró Swedenborg a estudiar el hebreo, para el examen directo de la Escritura. Yo tengo para mí —conste que se trata del parecer, sin duda heterodoxo, de un mero hombre de letras y no de un investigador o de un teólogo— que Swedenborg, como Spinoza o Francis Bacon, fue un pensador por

cuenta propia y que cometió un incómodo error cuando resolvió ajustar sus ideas al marco de los dos Testamentos. Lo propio les había ocurrido a los cabalistas hebreos, que esencialmente eran neoplatónicos, cuando invocaron la autoridad de los versículos bíblicos, de las palabras y aun de las letras, para justificar su sistema.

No es mi propósito exponer la doctrina de la Nueva Jerusalén —tal es el nombre de la Iglesia de Swedenborg—, pero quiero demorarme en dos puntos. El primero es su concepto originalísimo del Cielo y del Infierno. Lo explica largamente en el más conocido y hermoso de sus tratados, *De Coelo et Inferno*, publicado en Amsterdam en 1758. Blake lo repite y Bernard Shaw lo ha resumido vividamente en el tercer acto de *Man and Superman* (1903), que narra el sueño de John Tanner. Shaw, que yo sepa, no habló nunca de Swedenborg; cabe suponer que escribió bajo el estímulo de Blake, a quien menciona con frecuencia y respeto, o, lo que no es inverosímil, que arribó a las mismas ideas por cuenta propia.

En una epístola famosa, dirigida a Can Grande della Scala, Dante Alighieri advierte que su *Comedia*, como la Sagrada Escritura, puede leerse de cuatro modos distintos y que el literal no es más que uno de ellos. Dominado por los versos precisos, el lector, sin embargo, conserva la indeleble impresión de que los nueve círculos del Infierno, las nueve terrazas del Purgatorio y los nueve cielos del Paraíso corresponden a tres establecimientos: uno de carácter penal, otro penitencial, y otro —si el neologismo es tolerable— premial. Pasajes como *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* fortalecen esa convicción topográfica, realzada por el arte. Nada más diverso de los destinos ultraterrenos de Swedenborg. El Cielo y el Infierno de su doctrina no son lugares, aunque las almas de los muertos que los habitan, y de alguna manera los crean, los ven como situados en el espacio. Son condiciones de las almas, determinadas por su vida anterior. A nadie le está vedado el Paraíso, a nadie le está impuesto el Infierno. Las puertas, por decirlo así, están abiertas. Quienes mueren no saben que están muertos; durante un tiempo indefinido proyectan una imagen ilusoria de su ámbito habitual y de las personas que los rodeaban^[20]. Al cabo de ese tiempo se les acerca gente desconocida. Si el muerto es un malvado le agradan el aspecto y el trato de los demonios y no tarda en unirse a ellos; si es un justo, elige a los ángeles. Para el bienaventurado, el orbe diabólico es una región de pantanos, de cuevas, de chozas incendiadas, de ruinas, de lupanares y de tabernas. Los réprobos no tienen cara o tienen caras mutiladas y atroces, pero se creen hermosos. El ejercicio del poder y el odio recíproco son su felicidad. Viven entregados a la política, en el sentido más sudamericano de la palabra; es decir, viven para conspirar, mentir e imponerse. Swedenborg cuenta que un rayo de luz celestial cayó en el fondo de los infiernos; los réprobos lo percibieron como un hedor, una llaga ulcerante y una tiniebla.

El Infierno es la otra cara del Cielo. Su reverso preciso es necesario para el equilibrio de la Creación. El Señor lo rige, como a los cielos. El equilibrio de las dos esferas es requerido para el libre albedrío, que sin tregua debe elegir entre el bien, que mana del Cielo, y el mal, que mana del Infierno. Cada día, cada instante de cada día,

el hombre labra su perdición eterna o su salvación. Seremos lo que somos. Los terrores o alarmas de la agonía, que suelen darse cuando el moribundo está acobardado y confuso, no tienen mayor importancia.

Creamos o no en la inmortalidad personal, es innegable que la doctrina revelada por Swedenborg es más moral y más razonable que la de un misterioso don que se obtiene, casi al azar, a última hora. Nos lleva, por lo pronto, al ejercicio de una vida virtuosa.

Innumerables cielos constituyen el Cielo que vio Swedenborg; innumerables ángeles constituyen cada uno de ellos y cada uno de esos ángeles es, individualmente, un Cielo. Los rige el ardiente amor de Dios y del prójimo. La forma general del Cielo (y la de los cielos) es la de un hombre o, lo que viene a ser lo mismo, la de un ángel, ya que los ángeles no son una especie distinta. Los ángeles, como los demonios, son muertos que han pasado a la esfera angélica o demoníaca. Rasgo curioso que sugiere la cuarta dimensión, que Henry More ya había prefigurado: los ángeles, en cualquier sitio que estén, siempre miran de frente al Señor. En el orbe espiritual, el sol es la visible imagen de Dios. El espacio y el tiempo sólo existen de manera ilusoria; si una persona piensa en otra, ya la tiene a su lado. Los ángeles conversan como los hombres por medio de palabras articuladas, que se pronuncian y que se oyen, pero el lenguaje que usan es natural y no exige un aprendizaje. Es común a todas las esferas angélicas. El arte de la escritura no es desconocido en el Cielo; Swedenborg recibió más de una vez comunicaciones divinas que parecían manuscritas o impresas, pero que no logró descifrar del todo, porque el Señor prefiere la instrucción oral y directa. Más allá del bautismo, más allá de la religión, profesada por sus padres, todos los niños van al Cielo, donde los instruyen los ángeles. Ni la riqueza, ni la dicha, ni el lujo, ni la vida mundana son barreras para entrar en el Cielo; ser pobre no es una virtud, como tampoco lo es ser desventurado. Lo esencial es la buena voluntad y el amor de Dios, no las circunstancias externas. Ya hemos visto el caso del ermitaño que, a fuerza de mortificación y de soledad, se incapacitó para el Cielo y tuvo que renunciar a su goce. En el *Tratado del amor conyugal*, que apareció en 1768, Swedenborg dice que en la tierra el matrimonio nunca es perfecto, porque en el hombre prima el entendimiento y en la mujer la voluntad. En el estado celestial, el hombre y la mujer que se han querido formarán un solo ángel.

En el *Apocalipsis*, que es uno de los libros canónicos del Nuevo Testamento, san Juan el Teólogo habla de una Jerusalén celestial; Swedenborg extiende esa idea a otras grandes ciudades. Así en *Vera Christiana Religio* (1771), escribe que hay dos Londres ultraterrenas. Al morir, los hombres no pierden sus caracteres. Los ingleses conservan su íntima luz intelectual y su respeto a la autoridad; los holandeses siguen ejerciendo el comercio; los alemanes suelen andar cargados de libros y cuando les preguntan algo, consultan el volumen correspondiente antes de contestar. Los musulmanes nos ofrecen el caso más curioso de todos. Ya que en sus almas los conceptos de Mahoma y de religión están inextricablemente trabados, Dios los dota

de un ángel que finge ser Mahoma y que les enseña la fe. Ese ángel no siempre es el mismo. El verdadero Mahoma surgió una vez ante la comunidad de los fieles y pudo articular las palabras «Yo soy vuestro Mahoma». Inmediatamente se ennegreció y volvió a hundirse en los infiernos.

En el orbe espiritual no hay hipócritas; cada cual es lo que es. Un espíritu maligno le encargó a Swedenborg que escribiera que el deleite de los demonios está en el ejercicio del adulterio, del robo, de la estafa y de la mentira y que los deleitaba asimismo el hedor de los excrementos y de los muertos. Abrevio el episodio; el curioso lector puede consultar la página final del tratado *Sapientia Angelica de Divina Providentia* (1764).

A diferencia de lo que otros visionarios refieren, el Cielo de Swedenborg es más preciso que la tierra. Las formas, los objetos, las estructuras y los colores son más complejos y más vívidos.

Para los Evangelios, la salvación es un proceso ético. Ser justo es lo fundamental; también se exalta la humildad, la miseria y la desventura. Al requisito de ser justo, Swedenborg añade otro, antes no mencionado por ningún teólogo: el de ser inteligente. Volvamos a recordar al asceta, obligado a reconocer que era indigno de la conversación teológica de los ángeles. (Los incalculables cielos de Swedenborg están llenos de amor y de teología). Cuando Blake escribe «El tonto no entrará en la Gloria, por santo que sea» o «Despojaos de santidad y cubríos de inteligencia», no hace otra cosa que amonedar en lacónicos epigramas el discursivo pensamiento de Swedenborg. Blake asimismo afirmará que no bastan la inteligencia y la rectitud y que la salvación del hombre exige un tercer requisito: ser un artista. Jesús Cristo lo fue, ya que enseñaba por medio de parábolas y de metáforas, no por razonamientos abstractos.

No sin vacilación trataré ahora de bosquejar, siquiera de manera parcial y rudimentaria, la doctrina de las correspondencias, que constituye para muchos el centro del tema que estudiamos. En la Edad Media se pensó que el Señor había escrito dos libros: el que denominamos la Biblia y el que denominamos el universo. Interpretarlos era nuestro deber. Swedenborg, lo sospecho, empezó por la exégesis del primero. Conjeturó que cada palabra de la Escritura tiene un sentido espiritual y llegó a elaborar un vasto sistema de significaciones ocultas. Las piedras, por ejemplo, representan las verdades naturales; las piedras preciosas, las verdades espirituales; los astros, el conocimiento divino; el caballo, la recta comprensión de la Escritura, pero también su tergiversación por obra de sofismas; la Abominación de la Desolación, la Trinidad; el abismo, Dios o el Infierno, etcétera. (Quienes anhelan proseguir este estudio, pueden examinar el *Dictionary of Correspondences*, publicado en 1962, que analiza más de cinco mil voces de los textos sagrados). De la lectura simbólica de la Biblia, Swedenborg habría pasado a la lectura simbólica del universo y de nosotros. El sol del Cielo es un reflejo del sol espiritual, que a su vez es una imagen de Dios; no hay un solo ser en la tierra que no perdure sino por el influjo constante de la

divinidad. Las cosas más ínfimas, escribirá De Quincey, que fue lector de la obra de Swedenborg, son espejos secretos de las mayores. La historia universal, escribirá Carlyle, es un texto que debemos continuamente leer y escribir y en el que también nos escriben. Esa perturbadora sospecha de que somos cifras y símbolos de una criptografía divina, cuyo sentido verdadero ignoramos, abunda en los volúmenes de Léon Bloy y los cabalistas la conocieron.

La doctrina de las correspondencias me ha llevado a la mención de la cábala. Que yo sepa o recuerde, nadie ha investigado hasta ahora su íntima afinidad. En el primer capítulo de la Escritura se lee que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza. Esta afirmación implica que Dios tiene la figura de un hombre. Los cabalistas que en la Edad Media compilaron el *Libro del esplendor* declaran que las diez emanaciones o *sefiroth*, cuya fuente es la inefable divinidad, pueden ser concebidas bajo la especie de un Árbol o de un Hombre, el Hombre Primordial, el Adam Kadmon. Si en Dios están todas las cosas, todas las cosas estarán en el hombre, que es su reflejo terrenal. De tal manera, Swedenborg y la cábala llegan al concepto del microcosmo, o sea del hombre como espejo o compendio del universo. Según Swedenborg, el Infierno y el Cielo están en el hombre, que asimismo incluye planetas, montañas, mares, continentes, minerales, árboles, hierbas, flores, abrojos, animales, reptiles, pájaros, peces, herramientas, ciudades y edificios.

En 1758, Swedenborg anunció que, en el año anterior, había sido testigo del Juicio Universal, que tuvo lugar en el mundo de los espíritus y que correspondió a la fecha precisa en que se había apagado la fe en todas las iglesias. Esa declinación comenzó cuando se fundó la Iglesia de Roma. La reforma iniciada por Lutero y prefigurada por Wyclif era imperfecta y no pocas veces herética. Otro Juicio Final ocurre también en el instante de la muerte de cada hombre y es consecuencia de toda su vida anterior.

El día 29 de marzo de 1772, Emanuel Swedenborg murió en Londres, la ciudad que tanto quería, la ciudad en que Dios le había encomendado, una noche, la misión que lo haría único entre los hombres. Quedan algunos testimonios de sus últimos días, de su anticuado traje negro de terciopelo y de una espada con una empuñadura de forma extraña. Su régimen de vida era austero; el café, la leche y el pan eran su alimento. A cualquier hora de la noche o del día, los sirvientes lo oían caminar por su habitación, hablando con sus ángeles.

Hacia mil novecientos sesenta y tantos escribí este soneto:

EMANUEL SWEDENBORG

*Más alto que los otros, caminaba
Aquel hombre lejano entre los hombres;
Apenas si llamaba por sus nombres
Secretos a los ángeles. Miraba
Lo que no ven los ojos terrenales:*

*La ardiente geometría, el cristalino
Laberinto de Dios y el remolino
Sórdido de los goces infernales.
Sabía que la Gloria y el Averno
En tu alma están y sus mitologías;
Sabía, como el griego, que los días
Del tiempo son espejos del Eterno.
En árido latín fue registrando
Últimas cosas sin por qué ni cuándo.*

Emanuel Swedenborg: *Mystical Works*. Prólogo de J. L. B. Nueva York, New Jerusalem Church, s. f.

PAUL VALÉRY

EL CEMENTERIO MARINO

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio, como el que propone una traducción. La escritura inmediata se vela de fomentado olvido y de vanidad, de temor de confesar procesos ideales que adivinamos peligrosamente comunes, de prurito de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra. La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética. El modelo propuesto a su imitación es un texto visible, no un laberinto inapreciable de proyectos difuntos o la acatada tentación momentánea de una facilidad. Bertrand Russell considera un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, vistas las repercusiones incalculables de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre, queda en sus traducciones. ¿Qué son las muchas de la *Ilíada*, de Chapman a Magnien, sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis? No hay esencial necesidad de cambiar de idioma; ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura. Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H —ya que no puede haber sino borradores—. El concepto de texto *definitivo*, no corresponde sino a la religión o al cansancio.

La superstición de la normal inferioridad de las traducciones —amonedada en el consabido adagio italiano— procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no se afirme incondicional y seguro si lo practicamos un número suficiente de veces. Hume, es sabido, quiso identificar el concepto de causalidad con el de sucesión invariable^[21]. Así un mediano film es consoladoramente mejor la segunda vez que lo vemos, por la severa inevitabilidad que reviste. Con los libros famosos, la primera vez es ya la segunda, puesto que los emprendemos sabiéndolos. La precavida frase común de releer a los clásicos, resulta de inocente veracidad. Ya no sé si el informe: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor», es bueno para una divinidad imparcial; sé únicamente que toda modificación es sacrílega y que no puedo concebir otra iniciación del Quijote. Cervantes, creo, prescindió de esa leve superstición, y tal vez no hubiera identificado ese párrafo. Nosotros, en cambio, no podemos sino repudiar cualquier divergencia. Sin embargo, invito al mero lector sudamericano —*mon semblable, mon frère*— a saturarse de la estrofa quinta en el texto español, hasta sentir que el verso original de Néstor Ibarra:

La pérdida en rumor de la ribera

es inaccesible, y que su imitación por Valéry:

Le changement des rives en rumeur

no acierta a devolver íntegramente todo el sabor latino. Sostener con demasiada fe lo contrario, es renegar de la ideología de Valéry por el hombre temporal que la formuló.

De las tres versiones hispánicas del *Cimetière*, sólo la presente ha cumplido con los rigores métricos del original. Sin otra repetida libertad que la del hipérbaton —no rehusada tampoco por Valéry— sabe equivaler con felicidad a su arquetipo ilustre. Quiero repetir la estrofa penúltima, de resolución ejemplar:

*Sí! Delirante mar, piel de pantera,
peplo que una miríade agujera
de imágenes del sol, hidra infinita
que de su carne azul se embriaga y pierde,
y que la cola espléndida se muerde
en un tumulto que al silencio imita!*

Imágenes es la equivalencia etimológica de *idoles*; *espléndida* de *étincelante*.

Paso a considerar el poema. Aclamarlo parece una función de la inutilidad; mentirle faltas, de la ingratitud o el desorden. Sin embargo, quiero exponerme a denunciar lo que no puedo sino considerar el defecto de ese vasto diamante. Aludo a la intromisión novelesca. Los vanos pormenores circunstanciales que cierran la composición —el puntual viento escénico, las hojas que la aceptación de lo temporal confunde y agita, el apóstrofe destinado al oleaje, los focos picoteadores, el libro— aspiran a fundar una credibilidad que no es necesaria. Soliloquios de orden dramático —los de Browning, el *St. Simeon Stylites* de Tennyson— requieren pormenores análogos, no así el contemplativo *Cimetière*, cuya atribución a un determinado interlocutor, en un determinado espacio, bajo un determinado firmamento, es convencional. Otros afirman el carácter simbólico de esos rasgos: artificio no menos vulnerable que el de la externa tempestad que prolonga, en el tercer acto de *Lear*, la insania sermonera del rey.

En su especulación de la muerte, Valéry parece condescender una vez a la reacción que podemos definir española; no por ser privativa de ese país —todas las literaturas la conocieron—, sino por componer el único tema de la poesía hispánica.

*Les cris aigus des filles chatouillées,
Les yeux, les dents, les paupières mouillées,
Le sein charmant qui joue avec le feu,
Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,*

*Les derniers dons, les doigts qui les défendent,
Tout va sous terre et rentre dans le jeu!*

Sin embargo, la identificación es injusta: Valéry deplora la pérdida de hechos cariñosos y eróticos; el español, de meros anfiteatros de Itálica, Infantes de Aragón, enseñanzas grecianas, ejércitos de Alcazarquivir, murallas de Roma, túmulos de la Reina nuestra Señora Doña Margarita y otros encantos plenamente oficiales. Después, la estrofa 17 sobre el tema esencial —la mortalidad— con una quieta interrogación de aire antiguo:

Chanterez-vous quand serez vaporeuse?

no menos tenue, memorable y piadosa, que la de Publio Adriano:

Animula vagula blandula...

Esa cavilación es la de todo individuo. Una especulativa ignorancia es nuestro bien común, y si las imaginaciones y trípodes de la S. P. R. merecieran la improbable atención de los hombres muertos, las letras deplorarían la caducidad de esa tiniebla tan interesante y tan plástica, que constituye nuestro único honor. De ahí que las certidumbres jurídicas de la fe, con sus reparticiones brutales de condenación y de gloria, no sean menos contrarias a la poesía que un ateísmo ecuánime. La poesía cristiana se alimenta de nuestra maravillada incredulidad, de nuestro deseo de creer que alguien no descrea de ella. Sus militantes —Claudel, Hilaire Belloc, Chesterton— participan de nuestro asombro; dramatizaron las imaginarias reacciones de ese curioso hombre posible, un católico, hasta que los suplantó su espectro vocal. Son católicos como Hegel fue lo Absoluto. Proyectan sus ficciones sobre la muerte, sabiéndola secreta, y ella les dispensa enigma y abismo. Dante, que ignoraba nuestra ignorancia, tuvo que atenerse a lo novelesco, a las variedades extraordinarias del destino. Sólo una estricta certidumbre fue suya; la esperanza y la negación le faltaron siempre. Desconoció la propicia inseguridad: la de san Pablo, la de sir Thomas Browne, la de Whitman, la de Baudelaire, la de Unamuno, la de Paul Valéry.

Paul Valéry: *El cementerio marino*. Prefacio de J. L. B. Buenos Aires, Les Éditions Schillinger, 1932.

MARÍA ESTHER VÁZQUEZ

LOS NOMBRES DE LA MUERTE

Imaginar que en la etimología se cifran ocultas y preciosas verdades es notoriamente un error, ya que las palabras son símbolos casuales e inconstantes, pero no deja de ser significativo que hablemos de contar un cuento y de contar hasta mil. Todos los idiomas que conozco usan el mismo verbo, o verbos de la misma raíz, para los actos de narrar y de enumerar; esta identidad nos recuerda que ambos procesos ocurren en el tiempo y que sus partes son sucesivas. La literatura de nuestro siglo suele olvidar ese hecho axiomático. Se da el nombre de cuento a cualquier presentación de estados mentales o de impresiones físicas; deliberadamente se mezclan, para mayor perplejidad del lector, los datos del presente y de la memoria. Asimismo, se olvida que la palabra escrita procede de la palabra oral y busca análogos encantos. La más evidente virtud de los cuentos que integran este volumen es que verdaderamente lo son, en la acepción genuina de la palabra.

Edgar Allan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser una exageración, pero es la exageración o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de la fábula. Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin. Las piezas de este libro no son ni quieren ser policiales, pero se advierte en ellas el rigor, el juego de sorpresa y de expectativa, que ha proyectado el género policial sobre la novela y el cuento.

El tema de la identidad personal o, mejor dicho, las posibilidades literarias del tema de la identidad personal, ha inspirado los más bellos relatos de este volumen. En dos de ellos (que no mencionaré con más precisión para no estropear el placer del lector) el yo narrativo corresponde a un personaje histórico; en otro, creemos estar ante un sujeto meramente trivial, pero comprobamos después que esa trivialidad no excluye la violencia y la culpa, como tantas veces ocurre en el comercio real de los hombres. En los tres ejemplos que he señalado el éxito es pleno; ello es la obra de un doble y delicado trabajo de insinuación parcial y de ocultación, hecho de tal manera que nadie podrá sospechar la identidad secreta del que habla, sino cuando esté muy cerca del fin. Entonces llega la revelación, no menos asombrosa que necesaria, y hacia la cual ha propendido, como la estética de Poe lo requiere, todo el relato. El hecho psicológico de que el lector suele identificarse con el protagonista, máxime cuando en el texto se emplea la primera persona, da a la revelación un carácter un poco mágico; es como si bruscamente nos revelaran, y como si por un instante creyéramos, que somos tal o cual personaje famoso. En algunas de las narraciones el argumento parecía requerir un lenguaje arcaico; este arcaísmo, que hubiera

contaminado la historia de pedantería y frialdad, ha sido venturosamente evitado.

Hace años que María Esther Vázquez me honra, me alegra y de algún modo me rejuvenece con su clara amistad; durante esos años me ha sido dado comprobar su vasta y viva curiosidad literaria, que abarca las más diversas regiones de la geografía y las más dispares épocas de la historia, sin incurrir en la supersticiosa veneración de todo lo antiguo o de todo lo contemporáneo. A sus intrínsecas virtudes, este libro agrega la de prefigurar un libro de versos, cuyo manuscrito he tenido el privilegio de leer y releer y que incluye ciertos sonetos que, para repetir la frase de Milton, las generaciones futuras no se resignarán a olvidar. Nadie ignora que la literatura empieza por la poesía: el verso es anterior a la prosa y es natural que ésta propenda, acaso sin saberlo y sin proponérselo, a volver a su fuente. No hay uno solo de los cuentos que integran *Los nombres de la muerte* que no tenga algo, o mucho, de poético; no han sido escritos para ilustrar tal o cual tesis literaria o para promover un debate, sino por una necesidad del espíritu y para delectación del lector. Ambos fines fueron logrados con plenitud.

Catorce son los cuentos del libro *Los nombres de la muerte*; cada uno de ellos corresponde a un protagonista que en nada se parece a los otros y sin embargo es real, dentro del tiempo que crea la lectura.

La literatura actual se complace en las facilidades del caos y de la improvisación azarosa; de este libro diestro y sensible podemos afirmar que es clásico, sin desmedro de la pasión, de la imaginación y de esa apariencia de eternidad que deben tener todas las criaturas del arte.

María Esther Vázquez ha sentido hondamente el central enigma de la muerte y cada uno de sus cuentos ilustra alguna de las formas inagotables de esa cotidiana acechanza.

María Esther Vázquez: *Los nombres de la muerte*. Prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Emecé Editores, 1964.

WALT WHITMAN

HOJAS DE HIERBA

Quienes pasan del deslumbramiento y del vértigo de *Hojas de hierba* a la laboriosa lectura de cualquiera de las piadosas biografías del escritor, se sienten siempre defraudados. En las grisáceas y mediocres páginas que he mencionado, buscan al vagabundo semidivino que les revelaron los versos y les asombra no encontrarlo. Tal, por lo menos, ha sido mi experiencia personal y la de todos mis amigos. Uno de los propósitos de este prólogo es explicar, o intentar, una explicación de esa desconcertante discordia.

Dos libros memorables aparecieron en New York el año 1855, ambos de índole experimental, ambos muy distintos. El primero, inmediatamente famoso y ahora relegado a las antologías escolares o a la curiosidad de los eruditos y de los niños, fue el *Hiawatha* de Longfellow. Éste quiso donar a los pieles rojas que habían habitado New England una epopeya profética y mitológica en lengua inglesa. En pos de un metro que no recordara los habituales y que pudiera parecer aborigen, recurrió al *Kalevala* finlandés, que había forjado —o reconstruido— Elias Lönnrot. El otro libro, entonces ignorado y ahora inmortal, fue *Hojas de hierba*.

He escrito que los dos eran distintos. Innegablemente lo son. *Hiawatha* es la obra meditada de un buen poeta que ha explorado las bibliotecas y que no carece de imaginación y de oído; *Hojas de hierba*, la inaudita revelación de un hombre de genio. Las diferencias son tan notorias que resulta increíble que ambos volúmenes fueran contemporáneos. Un hecho, sin embargo, los une: los dos son epopeyas americanas.

América era entonces el símbolo famoso de un ideal, ahora un tanto gastado por el abuso de las urnas electorales y por los elocuentes excesos de la retórica, aunque millones de hombres le hayan dado, y sigan dándole, su sangre. El orbe entero tenía puestos los ojos en América y en su «atlética democracia». Entre los testimonios innumerables, básteme ahora recordar al lector uno de los epigramas de Goethe (*Amerika, du hast es besser...*). Bajo el influjo de Emerson, que de algún modo siempre fue su maestro, Whitman se impuso la escritura de una epopeya de ese acontecimiento histórico nuevo: la democracia americana. No olvidemos que la primera de las revoluciones de nuestro tiempo, la que inspiró la revolución francesa y las nuestras, fue la de América y que la democracia fue su doctrina.

¡Cómo cantar de un modo condigno esa nueva fe de los hombres! Había una respuesta evidente; la que hubiera elegido, tentado por las facilidades de la retórica o por la mera inercia, casi cualquier otro escritor. Urdir laboriosamente una oda o tal vez una alegoría no desprovista de interjecciones vocativas y de letras mayúsculas. Whitman, felizmente, la rechazó.

Pensó que la democracia era un hecho nuevo y que su exaltación requería un

procedimiento no menos nuevo.

He hablado de epopeya. En cada uno de los modelos ilustres que el joven Whitman conocía y que llamó feudales, hay un personaje central —Aquiles, Ulises, Eneas, Rolando, el Cid, Sigfrido, Cristo— cuya estatura resulta superior a la de los otros, que están supeditados a él. Esta primacía, se dijo Whitman, corresponde a un mundo abolido o que aspiramos a abolir, el de la aristocracia. Mi epopeya no puede ser así; tiene que ser plural, tiene que declarar o presuponer la incomparable y absoluta igualdad de todos los hombres. Semejante necesidad parece conducir fatalmente a un mero fárrago de la acumulación y del caos; Whitman, que era un hombre de genio, sorteó prodigiosamente ese riesgo. Ejecutó con felicidad el experimento más audaz y más vasto que la historia de la literatura registra.

Hablar de experimentos literarios es hablar de ejercicios que han fracasado de una manera más o menos brillante, como las *Soledades* de Góngora o la obra de Joyce. El experimento de Whitman salió tan bien que propendemos a olvidar que fue un experimento.

En algún verso de su libro, Whitman recuerda telas medievales con muchos personajes, algunos aureolados y preeminentes, y declara que se propone pintar una tela infinita, poblada de infinitos personajes, cada cual con su aureola. ¿Cómo ejecutar semejante hazaña? Whitman, increíblemente, lo hizo.

Necesitaba, como Byron, un héroe, pero el suyo, símbolo de la múltiple democracia, tenía forzosamente que ser incontable y ubicuo, como el disperso Dios de Spinoza. Elaboró una extraña criatura que no hemos acabado de entender y le dio el nombre de Walt Whitman. Esa criatura es de naturaleza biforme; es el modesto periodista Walter Whitman, oriundo de Long Island, que algún amigo apresurado saludaría en las aceras de Manhattan, y es, asimismo, el otro que el primero quería ser y no fue, un hombre de aventura y de amor, indolente, animoso, despreocupado, recorredor de América. Así, en alguna página de la obra, Whitman nace en Long Island; en otras, en el Sur. Así, en una de las piezas más auténticas del *Canto a mí mismo*, refiere un episodio heroico de la guerra de México y dice haberlo oído contar en Texas, donde no estuvo nunca. Así, declara haber sido testigo de la ejecución del abolicionista John Brown. Los ejemplos podrían multiplicarse abrumadoramente; casi no hay página en que no se confundan el Whitman de su mera biografía y el Whitman que anhelaba ser y que ahora es, en la imaginación y en el afecto de las generaciones humanas.

Whitman ya era plural; el autor resolvió que fuera infinito. Hizo del héroe de *Hojas de hierba* una trinidad; le sumó un tercer personaje, el lector, el cambiante y sucesivo lector. Éste ha tendido siempre a identificarse con el protagonista de la obra; leer a *Macbeth* es de algún modo ser Macbeth; un libro de Hugo se titula *Victor Hugo narrado por un testigo de su vida*; Walt Whitman, que sepamos, fue el primero en aprovechar hasta el fin, hasta el interminable y complejo fin, esa identificación momentánea. Al principio recurrió al diálogo; el lector conversa con el poeta y le

pregunta qué oye y qué ve o le confía la tristeza que siente por no haberlo conocido y querido. Whitman responde a sus preguntas:

*Veo al gaucho que cruza la llanura, veo al incomparable jinete
de caballos con el lazo en la mano,
veo sobre las pampas
la persecución de la hacienda brava.*

Y también:

*Éstos son en verdad los pensamientos de todos los hombres en todas las épocas y
países: no son originales míos.
Si no son tan tuyos como míos, son nada o casi nada,
si no son el enigma y la solución del enigma, son nada,
si no son tan cercanos como lejanos, son nada.
Ésta es la hierba que crece donde hay tierra y hay agua,
éste es el aire común que baña el planeta.*

Innumerables son los que han imitado, con éxito diverso, la entonación de Whitman: Sandburg, Lee Masters, Maiakovski, Neruda... Nadie, salvo el autor del inextricable y ciertamente ilegible *Finnegans Wake*, ha vuelto a acometer la creación de un personaje múltiple. Whitman, insisto, es el modesto hombre que fue desde 1819 hasta 1892 y el que hubiera querido ser y no acabó de ser y también cada uno de nosotros y quienes poblarán el planeta.

Mi conjetura de un triple Whitman, héroe de su epopeya, no se propone insensatamente anular, o de algún modo disminuir, lo prodigioso de sus páginas. Antes bien, se propone su exaltación. Tramar un personaje doble y triple y a la larga infinito, pudo haber sido la ambición de un hombre de letras meramente ingenioso; llevar a feliz término ese propósito es la proeza no igualada de Whitman. En una polémica de café sobre la genealogía del arte, sobre los diversos influjos de la educación, de la raza y del medio ambiente, el pintor Whistler se limitó a decir: *Art happens* (El arte sucede), lo cual equivale a admitir que el hecho estético es, por esencia, inexplicable. Así lo comprendieron los hebreos, que hablaban del Espíritu; así los griegos, que invocaban la musa.

En cuanto a mi traducción... Paul Valéry ha dejado escrito que nadie como el ejecutor de una obra conoce a fondo sus deficiencias; pese a la superstición comercial de que el traductor más reciente siempre ha dejado muy atrás a sus ineptos predecesores, no me atreveré a declarar que mi traducción aventaje a las otras. No las he descuidado, por lo demás; he consultado con provecho la de Francisco Alexander (Quito, 1956), que sigue pareciéndome la mejor, aunque suele incurrir en excesos de literalidad, que podemos atribuir a la reverencia o tal vez a un abuso del diccionario

inglés-español.

El idioma de Whitman es un idioma contemporáneo; centenares de años pasarán antes que sea una lengua muerta. Entonces podremos traducirlo y recrearlo con plena libertad, como Jáuregui lo hizo con *La Farsalia*, o Chapman, Pope y Lawrence con la *Odisea*. Mientras tanto, no entreveo otra posibilidad que la de una versión como la mía, que oscila entre la interpretación personal y el rigor resignado.

Un hecho me conforta. Recuerdo haber asistido hace muchos años a una representación de *Macbeth*; la traducción era no menos deleznable que los actores y que el pintarrajeado escenario, pero salí a la calle deshecho de pasión trágica. Shakespeare se había abierto camino; Whitman también lo hará.

Walt Whitman: *Hojas de hierba*. Selección, traducción y prólogo de J. L. B. Buenos Aires, Editorial Juárez, 1969.

Borges, oral
(1979)

PRÓLOGO

Cuando la Universidad de Belgrano me propuso dar cinco clases, elegí temas con los cuales me había consustanciado el tiempo. El primero, El libro, ese instrumento sin el cual no puedo imaginar mi vida, y que no es menos íntimo para mí que las manos o que los ojos. El segundo, La inmortalidad, esa amenaza o esperanza que han soñado tantas generaciones y que postula buena parte de la poesía. El tercero, Swedenborg, el visionario que escribió que los muertos eligen el infierno o el cielo, por libre decisión de su voluntad. El cuarto, El cuento policial, ese juguete riguroso que nos ha legado Edgar Allan Poe. El quinto, El tiempo, que sigue siendo para mí el problema esencial de la metafísica.

Gracias al auditorio, que me dio su indulgente hospitalidad, mis clases lograron un éxito que yo no había esperado y que ciertamente no merecía.

Como la lectura, la clase es una obra en colaboración y quienes escuchan no son menos importantes que el que habla.

En este libro está mi parte personal de aquellas sesiones. Espero que el lector las enriquezca, como las enriquecieron los oyentes.

J. L. B.

Buenos Aires, 3 de marzo de 1979

EL LIBRO

De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación.

En *César y Cleopatra* de Shaw, cuando se habla de la Biblioteca de Alejandría se dice que es la memoria de la humanidad. Eso es el libro y es algo más también, la imaginación. Porque, ¿qué es nuestro pasado sino una serie de sueños? ¿Qué diferencia puede haber entre recordar sueños y recordar el pasado? Ésa es la función que realiza el libro.

Yo he pensado, alguna vez, escribir una historia del libro. No desde el punto de vista físico. No me interesan los libros físicamente (sobre todo los libros de los bibliófilos, que suelen ser desmesurados), sino las diversas valoraciones que el libro ha recibido. He sido anticipado por Spengler, en su *La decadencia de Occidente*, donde hay páginas preciosas sobre el libro. Con alguna observación personal, pienso atenerme a lo que dice Spengler.

Los antiguos no profesaban nuestro culto del libro —cosa que me sorprende; veían en el libro un sucedáneo de la palabra oral—. Aquella frase que se cita siempre: *Verba volant scripta manent*, no significa que la palabra oral sea efímera, sino que la palabra escrita es algo duradero y muerto. En cambio, la palabra oral tiene algo de alado, de liviano; alado y sagrado, como dijo Platón. Todos los grandes maestros de la humanidad han sido, curiosamente, maestros orales.

Tomaremos el primer caso: Pitágoras. Sabemos que Pitágoras no escribió deliberadamente. No escribió porque no quiso atarse a una palabra escrita. Sintió, sin duda, aquello de que *la letra mata y el espíritu vivifica*, que vendría después en la Biblia. Él debió sentir eso, no quiso atarse a una palabra escrita; por eso Aristóteles no habla nunca de Pitágoras, sino de los pitagóricos. Nos dice, por ejemplo, que los pitagóricos profesaban la creencia, el dogma, del eterno retorno, que muy tardíamente descubriría Nietzsche. Es decir, la idea del tiempo cíclico, que fue refutada por san Agustín en *La ciudad de Dios*. San Agustín dice con una hermosa metáfora que la cruz de Cristo nos salva del laberinto circular de los estoicos. La idea de un tiempo cíclico fue rozada también por Hume, por Blanqui... y por tantos otros.

Pitágoras no escribió voluntariamente, quería que su pensamiento viviese más allá de su muerte corporal, en la mente de sus discípulos. Aquí vino aquello de (yo no sé griego, trataré de decirlo en latín) *Magister dixit* (el maestro lo ha dicho). Esto no significa que estuvieran atados porque el maestro lo había dicho; por el contrario,

afirma la libertad de seguir pensando el pensamiento inicial del maestro.

No sabemos si inició la doctrina del tiempo cíclico, pero sí sabemos que sus discípulos la profesaban. Pitágoras muere corporalmente y ellos, por una suerte de transmigración —esto le hubiera gustado a Pitágoras—, siguen pensando y repensando su pensamiento, y cuando se les reprocha el decir algo nuevo, se refugian en aquella fórmula: el maestro lo ha dicho (*Magister dixit*).

Pero tenemos otros ejemplos. Tenemos el alto ejemplo de Platón, cuando dice que los libros son como efigies (puede haber estado pensando en esculturas o en cuadros), que uno cree que están vivas, pero si se les pregunta algo no contestan. Entonces, para corregir esa mudez de los libros, inventa el diálogo platónico. Es decir, Platón se multiplica en muchos personajes: Sócrates, Gorgias y los demás. También podemos pensar que Platón quería consolarse de la muerte de Sócrates pensando que Sócrates seguía viviendo. Frente a todo problema él se decía: ¿Qué hubiera dicho Sócrates de esto? Así, de algún modo, fue la inmortalidad de Sócrates, quien no dejó nada escrito, y también fue un maestro oral.

De Cristo sabemos que escribió una sola vez algunas palabras que la arena se encargó de borrar. No escribió otra cosa que sepamos. El Buddha fue también un maestro oral; quedan sus prédicas. Luego tenemos una frase de san Anselmo: «Poner un libro en manos de un ignorante es tan peligroso como poner una espada en manos de un niño». Se pensaba así de los libros. En todo Oriente existe aún el concepto de que un libro no debe revelar las cosas; un libro debe, simplemente, ayudarnos a descubrirlas. A pesar de mi ignorancia del hebreo, he estudiado algo de la Cábala y he leído las versiones inglesas y alemanas del *Zohar* (El libro del esplendor), *El Séfer Yetzirá* (El libro de las relaciones). Sé que esos libros no están escritos para ser entendidos, están hechos para ser interpretados, son acicates para que el lector siga el pensamiento. La Antigüedad clásica no tuvo nuestro respeto del libro, aunque sabemos que Alejandro de Macedonia tenía bajo su almohada la *Ilíada* y la espada, esas dos armas. Había gran respeto por Homero, pero no se lo consideraba un escritor sagrado en el sentido que hoy le damos a la palabra. No se pensaba que la *Ilíada* y la *Odisea* fueran textos sagrados, eran libros respetados pero también podían ser atacados.

Platón pudo desterrar a los poetas de su *República* sin caer en la sospecha de herejía. De estos testimonios de los antiguos contra el libro podemos agregar uno muy curioso de Séneca. En sus admirables *Epístolas a Lucilio* hay una dirigida contra un individuo muy vanidoso, de quien dice que tenía una biblioteca de cien volúmenes; y quién —se pregunta Séneca— puede tener tiempo para leer cien volúmenes. Ahora, en cambio, se aprecian las bibliotecas numerosas.

En la Antigüedad hay algo que nos cuesta entender, que no se parece a nuestro culto del libro. Se ve siempre en el libro a un sucedáneo de la palabra oral, pero luego llega del Oriente un concepto nuevo, del todo extraño a la Antigüedad clásica: el del libro sagrado. Vamos a tomar dos ejemplos, empezando por el más tardío: los

musulmanes. Estos piensan que el Corán es anterior a la creación, anterior a la lengua árabe; es uno de los atributos de Dios, no una obra de Dios; es como su misericordia o su justicia. En el Corán se habla en forma asaz misteriosa de *la madre del libro*. *La madre del libro* es un ejemplar del Corán escrito en el cielo. Vendría a ser el arquetipo platónico del Corán, y ese mismo libro —lo dice el Corán—, ese libro está escrito en el cielo, que es atributo de Dios y anterior a la creación. Esto lo proclaman los sulema o doctores musulmanes.

Luego tenemos otros ejemplos más cercanos a nosotros: la Biblia o, más concretamente, la Torá o el Pentateuco. Se considera que esos libros fueron dictados por el Espíritu Santo. Esto es un hecho curioso: la atribución de libros de diversos autores y edades a un solo espíritu; pero en la Biblia misma se dice que el Espíritu sopla donde quiere. Los hebreos tuvieron la idea de juntar diversas obras literarias de diversas épocas y de formar con ellas un solo libro, cuyo título es Torá («Biblia» es griego). Todos estos libros se atribuyen a un solo autor: el Espíritu.

A Bernard Shaw le preguntaron una vez si creía que el Espíritu Santo había escrito la Biblia. Y contestó: «Todo libro que vale la pena de ser releído ha sido escrito por el Espíritu». Es decir, un libro tiene que ir más allá de la intención de su autor. La intención del autor es una pobre cosa humana, falible, pero en el libro tiene que haber más. El *Quijote*, por ejemplo, es más que una sátira de los libros de caballería. Es un texto absoluto en el cual no interviene, absolutamente para nada, el azar.

Pensemos en las consecuencias de esta idea. Por ejemplo, si yo digo:

*Corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado, de fresca sombra lleno*

es evidente que los tres versos constan de once sílabas. Ha sido querido por el autor, es voluntario.

Pero, qué es eso comparado con una obra escrita por el Espíritu, qué es eso comparado con el concepto de la Divinidad que condesciende a la literatura y dicta un libro. En ese libro nada puede ser casual, todo tiene que estar justificado, tienen que estar justificadas las letras. Se entiende, por ejemplo, que el principio de la Biblia: *Bereshit bara Elohim* comienza con una B porque eso corresponde a bendecir. Se trata de un libro en el que nada es casual, absolutamente nada. Eso nos lleva a la Cábala, nos lleva al estudio de las letras, a un libro sagrado dictado por la Divinidad que viene a ser lo contrario de lo que los antiguos pensaban. Éstos pensaban en la musa de modo bastante vago.

«Canta, musa, la cólera de Aquiles», dice Homero al principio de la *Ilíada*. Ahí, la musa corresponde a la inspiración. En cambio, si se piensa en el Espíritu, se piensa en algo más concreto y más fuerte: Dios, que condesciende a la literatura. Dios, que

escribe un libro; en ese libro nada es casual: ni el número de las letras ni la cantidad de sílabas de cada versículo, ni el hecho de que podamos hacer juegos de palabras con las letras, de que podamos tomar el valor numérico de las letras. Todo ha sido ya considerado.

El segundo gran concepto del libro —repito— es que pueda ser una obra divina. Quizá esté más cerca de lo que nosotros sentimos ahora que de la idea del libro que tenían los antiguos: es decir, un mero sucedáneo de la palabra oral. Luego decae la creencia en un libro sagrado y es reemplazado por otras creencias. Por aquella, por ejemplo, de que cada país está representado por un libro. Recordemos que los musulmanes denominan a los israelitas *la gente del libro*; recordemos aquella frase de Heinrich Heine sobre aquella nación cuya patria era un libro: la Biblia, *los judíos*. Tenemos entonces un nuevo concepto, el de que cada país tiene que ser representado por un libro; en todo caso, por un autor que puede serlo de muchos libros.

Es curioso —no creo que esto haya sido observado hasta ahora— que los países hayan elegido individuos que no se parecen demasiado a ellos. Uno piensa, por ejemplo, que Inglaterra hubiera elegido al Dr. Johnson como representante; pero no, Inglaterra ha elegido a Shakespeare, y Shakespeare es —digámoslo así— el menos inglés de los escritores ingleses. Lo típico de Inglaterra es el *understatement*, es el decir un poco menos de las cosas. En cambio, Shakespeare tendía a la hipérbole en la metáfora, y no nos sorprendería nada que Shakespeare hubiera sido italiano o judío, por ejemplo.

Otro caso es el de Alemania; un país admirable, tan fácilmente fanático, elige precisamente a un hombre tolerante, que no es fanático, y a quien no le importa demasiado el concepto de patria; elige a Goethe. Alemania está representada por Goethe.

En Francia no se ha elegido un autor, pero se tiende a Hugo. Desde luego, siento una gran admiración por Hugo, pero Hugo no es típicamente francés, Hugo es extranjero en Francia; Hugo, con esas grandes decoraciones, con esas vastas metáforas, no es típico de Francia.

Otro caso aún más curioso es el de España. España podría haber sido representada por Lope, por Calderón, por Quevedo. Pues no, España está representada por Miguel de Cervantes. Cervantes es un hombre contemporáneo de la Inquisición, pero es tolerante, es un hombre que no tiene ni las virtudes ni los vicios españoles.

Es como si cada país pensara que tiene que ser representado por alguien distinto, por alguien que puede ser, un poco, una suerte de remedio, una suerte de triaca, una suerte de contraveneno de sus defectos. Nosotros hubiéramos podido elegir el *Facundo* de Sarmiento, que es nuestro libro, pero no; nosotros, con nuestra historia militar, nuestra historia de espada, hemos elegido como libro la crónica de un desertor, hemos elegido el *Martín Fierro*, que si bien merece ser elegido como libro, ¿cómo pensar que nuestra historia está representada por un desertor de la conquista del desierto? Sin embargo, es así; como si cada país sintiera esa necesidad.

Sobre el libro han escrito de un modo tan brillante tantos escritores. Yo quiero referirme a unos pocos. Primero me referiré a Montaigne, que dedica uno de sus ensayos al libro. En ese ensayo hay una frase memorable: «No hago nada sin alegría». Montaigne apunta a que el concepto de lectura obligatoria es un concepto falso. Dice que si él encuentra un pasaje difícil en un libro, lo deja; porque ve en la lectura una forma de felicidad.

Recuerdo que hace muchos años se realizó una encuesta sobre qué es la pintura. Le preguntaron a mi hermana Norah y contestó que la pintura es el arte de dar alegría con formas y colores. Yo diría que la literatura es también una forma de la alegría. Si leemos algo con dificultad, el autor ha fracasado. Por eso considero que un escritor como Joyce ha fracasado esencialmente, porque su obra requiere un esfuerzo.

Un libro no debe requerir un esfuerzo, la felicidad no debe requerir un esfuerzo. Pienso que Montaigne tiene razón. Luego enumera los autores que le gustan. Cita a Virgilio, dice preferir las *Geórgicas* a la *Eneida*; yo prefiero la *Eneida*, pero eso no tiene nada que ver. Montaigne habla de los libros con pasión, pero dice que aunque los libros son una felicidad, son, sin embargo, un placer lánguido.

Emerson lo contradice —es el otro gran trabajo sobre los libros que existe—. En esa conferencia, Emerson dice que una biblioteca es una especie de gabinete mágico. En ese gabinete están encantados los mejores espíritus de la humanidad, pero esperan nuestra palabra para salir de su mudez. Tenemos que abrir el libro, entonces ellos despiertan. Dice que podemos contar con la compañía de los mejores hombres que la humanidad ha producido, pero que no los buscamos y preferimos leer comentarios, críticas y no vamos a lo que ellos dicen.

Yo he sido profesor de literatura inglesa, durante veinte años, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Siempre les he dicho a mis estudiantes que tengan poca bibliografía, que no lean críticas, que lean directamente los libros; entenderán poco, quizá, pero siempre gozarán y estarán oyendo la voz de alguien. Yo diría que lo más importante de un autor es su entonación, lo más importante de un libro es la voz del autor, esa voz que llega a nosotros.

Yo he dedicado una parte de mi vida a las letras, y creo que una forma de felicidad es la lectura; otra forma de felicidad menor es la creación poética, o lo que llamamos creación, que es una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído.

Emerson coincide con Montaigne en el hecho de que debemos leer únicamente lo que nos agrada, que un libro tiene que ser una forma de felicidad. Les debemos tanto a las letras. Yo he tratado más de releer que de leer, creo que releer es más importante que leer, salvo que para releer se necesita haber leído. Yo tengo ese culto del libro. Puedo decirlo de un modo que puede parecer patético y no quiero que sea patético; quiero que sea como una confidencia que les realizo a cada uno de ustedes; no a todos, pero sí a cada uno, porque todos es una abstracción y cada uno es verdadero.

Yo sigo jugando a no ser ciego, yo sigo comprando libros; yo sigo llenando mi casa de libros. Los otros días me regalaron una edición del año 1966 de la

Enciclopedia Brokhaus. Yo sentí la presencia de ese libro en mi casa, la sentí como una suerte de felicidad. Ahí estaban los veintitantos volúmenes con una letra gótica que no puedo leer, con los mapas y grabados que no puedo ver; y sin embargo, el libro estaba ahí. Yo sentía como una gravitación amistosa del libro. Pienso que el libro es una de las posibilidades de felicidad que tenemos los hombres.

Se habla de la desaparición del libro; yo creo que es imposible. Se dirá qué diferencia puede haber entre un libro y un periódico o un disco. La diferencia es que un periódico se lee para el olvido, un disco se oye asimismo para el olvido, es algo mecánico y por lo tanto frívolo. Un libro se lee para la memoria.

El concepto de un libro sagrado, del Corán o de la Biblia, o de los Vedas —donde también se expresa que los Vedas crean el mundo—, puede haber pasado, pero el libro tiene todavía cierta santidad que debemos tratar de no perder. Tomar un libro y abrirlo guarda la posibilidad del hecho estético. ¿Qué son las palabras acostadas en un libro? ¿Qué son esos símbolos muertos? Nada absolutamente. ¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez.

Heráclito dijo (lo he repetido demasiadas veces) que nadie baja dos veces al mismo río. Nadie baja dos veces al mismo río porque las aguas cambian, pero lo más terrible es que nosotros somos no menos fluidos que el río. Cada vez que leemos un libro, el libro ha cambiado, la connotación de las palabras es otra. Además, los libros están cargados de pasado.

He hablado en contra de la crítica y voy a desdecirme (pero qué importa desdecirme). Hamlet no es exactamente el *Hamlet* que Shakespeare concibió a principios del siglo XVII, Hamlet es el *Hamlet* de Coleridge, de Goethe y de Bradley. *Hamlet* ha sido renacido. Lo mismo pasa con el *Quijote*. Igual sucede con Lugones y Martínez Estrada, el *Martín Fierro* no es el mismo. Los lectores han ido enriqueciendo el libro.

Si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros. Por eso conviene mantener el culto del libro. El libro puede estar lleno de erratas, podemos no estar de acuerdo con las opiniones del autor, pero todavía conserva algo sagrado, algo divino, no con respeto supersticioso, pero sí con el deseo de encontrar felicidad, de encontrar sabiduría.

Eso es lo que quería decirles hoy.

24 de mayo de 1978

LA INMORTALIDAD

En un libro admirable como todos los suyos, *Las variedades de la experiencia religiosa*, William James dedica sólo una página al problema de la inmortalidad personal. Declara que para él es un problema menor.

Ciertamente, éste no es un problema básico de la filosofía, como lo es el tiempo, el conocimiento, el mundo externo. James aclara que el problema de la inmortalidad personal se confunde con el problema religioso. «Para casi todo el mundo, para el común de la gente —dice James—, Dios es el productor de la inmortalidad, entendida personalmente».

Sin darse cuenta de la broma, lo repite textualmente don Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*: «Dios es el productor de inmortalidad», pero él repite muchas veces que quiere seguir siendo don Miguel de Unamuno. Aquí ya no entiendo a Miguel de Unamuno; yo no quiero seguir siendo Jorge Luis Borges, yo quiero ser otra persona. Espero que mi muerte sea total, espero morir en cuerpo y alma.

Yo no sé si es ambiciosa o modesta, o del todo justificada, mi pretensión de hablar de la inmortalidad personal, del alma que conserva una memoria de lo que fue en la tierra y que ya en el otro mundo se acuerda de la última. Recuerdo que mi hermana Norah estuvo los otros días en casa y dijo: «Voy a pintar un cuadro titulado “Nostalgias de la tierra”, teniendo como contenido lo que un bienaventurado siente en el cielo pensando en la tierra. Voy a realizarlo con elementos del Buenos Aires de cuando yo era chica». Yo tengo un poema, que mi hermana no conoce, con tema análogo. Pienso en Jesús, que se acuerda de la lluvia en Galilea, del aroma de la carpintería y de algo que nunca vio en el cielo y de lo cual siente nostalgia: la bóveda estrellada.

Ese tema de la nostalgia de la tierra en el cielo está presente en un poema de Dante Gabriel Rossetti. Se trata de una muchacha que está en el cielo y se siente desdichada porque su amante no está con ella; tiene la esperanza de que él llegará, pero él nunca llegará porque ha pecado y ella continuará esperándolo siempre.

William James dice que para él se trata de un problema menor; que los grandes problemas de la filosofía son los del tiempo, la realidad del mundo externo, el conocimiento. La inmortalidad ocupa un lugar menor, un lugar que corresponde menos a la filosofía que a la poesía y, desde luego, a la teología o a ciertas teologías, no a todas.

Existe otra solución, la de la transmigración de las almas, ciertamente poética y más interesante que la otra, la de seguir siendo quienes somos y recordando lo que fuimos; lo cual es un tema pobre, digo yo.

Recuerdo diez o doce imágenes de mi infancia y trato de olvidarlas. Cuando pienso en mi adolescencia no me resigno a la que tuve; hubiera preferido ser otro. Al mismo tiempo, todo eso puede ser trasmutado por el arte, ser tema de poesía.

El texto más patético de toda la filosofía —sin proponérselo— es el *Fedón* platónico. Ese diálogo se refiere a la última tarde de Sócrates, cuando sus amigos saben que ha llegado la nave de Delos y Sócrates beberá la cicuta ese día. Sócrates los recibe en la cárcel, sabiendo que va a ser ejecutado. Los recibe a todos menos a uno. Aquí encontramos la frase más conmovedora que Platón escribió en su vida, señalada por Max Brod. Ese pasaje dice así: «Platón, creo, estaba enfermo». Hace notar Brod que es la única vez que Platón se nombra en todos sus vastos diálogos. Si Platón escribe el diálogo, sin duda estuvo presente —o no estuvo, da lo mismo— y se nombra en tercera persona; en suma, se nos muestra algo inseguro de haber asistido a aquel gran momento.

Se ha conjeturado que Platón colocó esa frase para estar más libre, como si quisiera decirnos: «Yo no sé qué dijo Sócrates en la última tarde de su vida, pero me hubiera gustado que hubiera dicho estas cosas». O: «Yo puedo imaginármelo diciendo estas cosas».

Creo que Platón sintió la insuperable belleza literaria de decir: «Platón, creo, estaba enfermo».

Luego viene un ruego admirable, quizá lo más admirable del diálogo. Los amigos entran, Sócrates está sentado en la cama y ya le han sacado los grillos; refregándose las rodillas y sintiendo el placer de no sentir el peso de las cadenas, dice: «Qué raro. Las cadenas me pesaban, era una forma de dolor. Ahora siento alivio porque me las han sacado. El placer y el dolor van juntos, son dos gemelos».

Qué admirable es el hecho de que en ese momento, en el último día de su vida, no diga que está por morir, sino que reflexione que el placer y el dolor son inseparables. Ése es uno de los ruegos más conmovedores que se encuentran en la obra de Platón. Nos muestra a un hombre valiente, a un hombre que está por morir y no habla de su muerte inmediata.

Después se dice que tiene que tomar el veneno ese día y luego viene la discusión viciada para nosotros por el hecho de que se habla de dos seres: de dos sustancias, del alma y del cuerpo. Sócrates dice que la sustancia psíquica (el alma) puede vivir mejor sin el cuerpo; que el cuerpo es un estorbo. Recuerda aquella doctrina —común en la Antigüedad— de que estamos encarcelados en nuestro cuerpo.

Aquí querría recordar una línea del gran poeta inglés Brooke, que dice —con una admirable poesía, pero mala filosofía, quizá—: «Y, ahí, después de muertos, tocaremos, ya que no tenemos manos; y veremos, no ya cegados por nuestros ojos». Eso es una buena poesía, pero no sé hasta dónde es buena filosofía. Gustav Spiller, en su admirable tratado de psicología, dice que si pensamos en otras desventuras del cuerpo, una mutilación, un golpe en la cabeza, no procuran ningún beneficio al alma. No hay por qué suponer que un cataclismo del cuerpo sea benéfico para el alma. Sin

embargo, Sócrates, que cree en esas dos realidades, el alma y el cuerpo, arguye que el alma que está desembarazada del cuerpo podrá dedicarse a pensar.

Esto nos recuerda aquel mito de Demócrito. Se dice que se arrancó los ojos en un jardín para pensar, para que el mundo externo no lo distrajera. Desde luego es falso, pero muy lindo. He ahí una persona que ve el mundo visual —ese mundo de los siete colores que yo he perdido— como un estorbo para el pensamiento puro y se arranca los ojos para seguir pensando tranquilamente.

Para nosotros, ahora, esos conceptos del alma y del cuerpo son sospechosos. Podremos recordar brevemente la historia de la filosofía. Locke dijo que lo único existente son percepciones y sensaciones, y recuerdos y percepciones sobre esas sensaciones; que la materia existe y los cinco sentidos nos dan noticias de la materia. Y luego, Berkeley sostiene que la materia es una serie de percepciones y esas percepciones son inconcebibles sin una conciencia que las perciba. ¿Qué es el rojo? El rojo depende de nuestros ojos, nuestros ojos son un sistema de percepciones también. Después llega Hume, quien refuta ambas hipótesis, destruye el alma y el cuerpo. ¿Qué es el alma, sino algo que percibe, y qué es la materia, sino algo percibido? Si en el mundo se suprimieran los sustantivos, quedaría reducido a los verbos. Como dice Hume, no deberíamos decir *yo pienso*, porque *yo* es un sujeto; se debería decir *se piensa*, de igual forma que decimos *llueve*. En ambos verbos tenemos una acción sin sujeto. Cuando Descartes dijo *pienso, luego soy*, tendría que haber dicho: *algo piensa, o se piensa*, porque *yo* supone una entidad y no tenemos derecho a suponerla. Habría que decir: *se piensa, luego algo existe*.

En cuanto a la inmortalidad personal veamos qué argumentos hay a favor de ella. Citaremos dos. Fechner dice que nuestra conciencia, el hombre, está provisto de una serie de anhelos, apetencias, esperanzas, temores, que no corresponden a la duración de su vida. Cuando Dante dice: *N'el mezzo del cammin de nostra vita*, nos recuerda que las Escrituras nos aconsejaban setenta años de vida. Así, cuando había cumplido los treinta y cinco años, tuvo esa visión. Nosotros, en el curso de nuestros setenta años de vida (desgraciadamente, yo ya he sobrepasado ese límite; ya tengo setenta y ocho) sentimos cosas que no tienen sentido en esta vida. Fechner piensa en el embrión, en el cuerpo antes de salir del vientre de la madre. En ese cuerpo hay piernas que no sirven para nada, brazos, manos, nada de eso tiene sentido; eso sólo puede tener sentido en una vida ulterior. Debemos pensar que lo mismo ocurre con nosotros, que estamos llenos de esperanzas, de temores, de conjeturas, y no precisamos nada de eso para una vida puramente mortal. Precisamos lo que los animales tienen, y ellos pueden prescindir de todo eso, que puede ser usado después en otra vida más plena. Es un argumento en favor de la inmortalidad.

Citaremos al sumo maestro santo Tomás de Aquino, quien nos deja esta sentencia: *Intellectus naturaliter desiderat esse semper* (La mente espontáneamente desea ser eterna, ser para siempre). A lo cual podríamos responder que desea otras cosas también, desea muchas veces cesar. Tenemos los casos de los suicidas, o

nuestro caso cotidiano de personas que necesitamos dormir, lo cual también es una forma de muerte. Podemos citar textos poéticos basados en la idea de la muerte como sensación. Por ejemplo, esta copla popular española: «Ven, muerte tan escondida / que no te sienta venir / porque el placer de morir / no me torne a dar la vida»; o este anónimo sevillano: «Si la confianza vista tú perfeta / alguna cosa / ¡oh muerte! ven callada como sueles venir en la saeta / no en la tonante máquina preñada de fulgor / que no es mi casa / de desdoblados metales fabricada». Luego hay una estrofa del poeta francés Leconte de Lisle: «Libérenlo del tiempo, del número y del espacio y devuélvanle el reposo que le habían quitado».

Tenemos muchos anhelos, entre ellos el de la vida, el de ser para siempre, pero también el de cesar, además del temor y su reverso: la esperanza. Todas esas cosas pueden cumplirse sin inmortalidad personal, no precisamos de ella. Yo, personalmente, no la deseo y la temo; para mí sería espantoso saber que voy a continuar, sería espantoso pensar que voy a seguir siendo Borges. Estoy harto de mí mismo, de mi nombre y de mi fama y quiero liberarme de todo eso.

Hay una suerte de componenda que encuentro en Tácito y que fue retomada por Goethe. Tácito, en su *Vida de Agripa*, dice: «No con el cuerpo mueren las grandes almas». Tácito creía que la inmortalidad personal era un don reservado a algunos: que no pertenecía al vulgo, pero que ciertas almas merecían ser inmortales; que después del Leteo del que habla Sócrates, merecían recordar quiénes habían sido. Este pensamiento lo retoma Goethe y escribe, cuando murió su amigo Wieland: «Es horrible suponer que Wieland haya muerto inexorablemente». Él no puede pensar que Wieland no siga en algún otro lugar; cree en la inmortalidad personal de Wieland, no en la de todos. Es la misma idea de Tácito: *Non cum corpore periunt magnae animae*. Tenemos la idea de que la inmortalidad es el privilegio de algunos pocos, de los grandes. Pero cada uno se juzga grande, cada uno tiende a pensar que su inmortalidad es necesaria. Yo no creo en eso. Tenemos después otras inmortalidades que, creo, son las importantes. Vendrían a ser, en primer término, la conjetura de la transmigración. Esa conjetura está en Pitágoras, en Platón. Platón veía la transmigración como una posibilidad. La transmigración sirve para explicar aventuras y desventuras. Si somos venturosos o desventurosos en esta vida se debe a una vida anterior; estamos recibiendo castigos o recompensas. Hay algo que puede ser difícil: si nuestra vida individual, como creen el hinduismo y el budismo, depende de nuestra vida anterior, esa vida anterior a su vez depende de otra vida anterior, y así seguimos hasta el infinito hacia el pasado.

Se ha dicho que si el tiempo es infinito, el número infinito de vidas hacia el pasado es una contradicción. Si el número es infinito, ¿cómo una cosa infinita puede llegar hasta ahora? Pensamos que si un tiempo es infinito, creo yo, ese tiempo infinito tiene que abarcar todos los presentes y, en todos los presentes, ¿por qué no este presente, en Belgrano, en la Universidad de Belgrano, ustedes conmigo, juntos? ¿Por qué no ese tiempo también? Si el tiempo es infinito, en cualquier instante estamos en

el centro del tiempo.

Pascal pensaba que si el universo es infinito, el universo es una esfera cuya circunferencia está en todas partes y el centro en ninguna. ¿Por qué no decir que este momento tiene tras de sí un pasado infinito, un ayer infinito, y por qué no pensar que este pasado pasa también por este presente? En cualquier momento estamos en el *centro* de una línea infinita, en cualquier lugar del *centro* infinito estamos en el *centro* del espacio, ya que el espacio y el tiempo son infinitos.

Los budistas creen que hemos vivido un número infinito de vidas, infinito en el sentido de número ilimitado, en el sentido estricto de la palabra, un número sin principio ni fin, algo así como un número transfinito de las matemáticas modernas de Kantor. Estamos ahora en un centro —todos los momentos son *centros*— de ese tiempo infinito. Ahora estamos conversando nosotros, ustedes piensan lo que yo digo, están aprobándolo o rechazándolo.

La transmigración nos daría la posibilidad de un alma que transmigra de cuerpo en cuerpo, en cuerpos humanos y en vegetales. Tenemos aquel poema de Pedro de Agrigento donde cuenta que reconoció un escudo que había sido suyo durante la guerra de Troya. Tenemos el poema *The Progress of the Soul* (El progreso del alma) de John Donne, ligeramente posterior a Shakespeare. Donne comienza diciendo: «Canto al progreso del alma infinita», y esa alma va pasando de un cuerpo a otro. Plantea que va a escribir un libro, el cual más allá de la Escritura Sagrada será superior a todos los libros. Su proyecto era ambicioso, y aunque no se concretó, incluye versos muy lindos. Empieza por un alma que tiene su habitación en la manzana, en la fruta, mejor dicho en la fruta de Adán, la del pecado. Luego está en el vientre de Eva y engendra a Caín y luego va pasando de cuerpo en cuerpo en cada estrofa (uno de ellos será el de Isabel de Inglaterra) y deja el poema inconcluso, ya que Donne cree que el alma pasa inmortalmente de un cuerpo a otro. En uno de sus prólogos, Donne invoca los orígenes ilustres y nombra las doctrinas de Pitágoras y Platón, acerca de la transmigración de las almas. Nombra dos fuentes, la de Pitágoras y la de la transmigración de las almas, a la que recurre Sócrates como último argumento.

Es interesante señalar que Sócrates, en aquella tarde, mientras discutía con sus amigos, no se quería despedir patéticamente. Echó a su mujer y a sus hijos, quería echar a un amigo que estaba llorando, quería conversar serenamente; simplemente, seguir conversando, seguir pensando. El hecho de la muerte personal no lo afectaba. Su oficio, su hábito era otro: discutir, discutir en forma distinta.

¿Por qué iba a beber la cicuta? No había ninguna razón.

Dice cosas curiosas: «Orfeo debió transformarse en un ruiseñor; Agamenón, pastor de los hombres, en un águila; Ulises, extrañamente, en el más humilde e ignorado de los hombres». Sócrates está conversando, la muerte lo interrumpe. La muerte azul le va subiendo por los pies. Ya ha tomado la cicuta. Le dice a un amigo suyo que recuerde el voto que le ha hecho a Esculapio, ofrecerle un gallo. Tiene el

sentido de señalar que Esculapio, dios de la medicina, lo ha curado del mal esencial, la vida. «Le debo un gallo a Esculapio, me ha curado de la vida, voy a morir». Es decir, descrea de lo que ha dicho antes: él piensa que va a morir personalmente.

Tenemos otro texto clásico, *De rerum natura* de Lucrecio, donde se niega la inmortalidad personal. El más memorable de los argumentos dados por Lucrecio es éste: Una persona se queja de que va a morir. Piensa que todo el porvenir le será negado. Como dijo Victor Hugo: «Iré solo en el medio de la fiesta / nada faltará en el mundo radiante y feliz». En su gran poema, tan pretencioso como el de Donne —*De rerum natura* o *De rerum dedala natura* (De la naturaleza intrincada de las cosas)—, Lucrecio usa el siguiente argumento: «Ustedes se duelen porque les va a faltar todo el porvenir; piensen, sin embargo, que anteriormente a ustedes hay un tiempo infinito. Que cuando naciste —le dice al lector— ya había pasado el momento en que Cartago y Troya guerreaban por el imperio del mundo. Sin embargo, ya no te importa, ¿entonces, cómo puede importarte lo que vendrá? Has perdido el infinito pasado, ¿qué te importa perder el infinito futuro?». Eso dice el poema de Lucrecio; lástima que yo no sepa bastante latín como para recordar sus hermosos versos, que he leído en estos días con la ayuda de un diccionario.

Schopenhauer contestaría —y creo que Schopenhauer es la autoridad máxima— que la doctrina de la transmigración no es otra cosa que la forma popular de una doctrina distinta, que sería después la doctrina de Shaw y de Bergson, la doctrina de una voluntad de vivir. Hay algo que quiere vivir, algo que se abre camino a través de la materia o a pesar de la materia, ese algo es lo que Schopenhauer llama *wille* (la voluntad), que concibe al mundo como la voluntad de resurrección.

Luego vendrá Shaw que habla de *the life force* (la fuerza vital) y finalmente Bergson, que hablará del *élan vital*, el ímpetu vital que ese manifiesta en todas las cosas, el que crea el universo, el que está en cada uno de nosotros. Está como muerto en los metales, como dormido en los vegetales, como un sueño en los animales; pero en nosotros es consciente de sí mismo. Aquí tendríamos la explicación de lo que cité de santo Tomás: *Intellectus naturaliter desiderat esse semper*, la inteligencia desea naturalmente ser eterna. Pero ¿de qué modo lo desea? No lo desea de un modo personal, no lo desea en el sentido de Unamuno; lo desea de un modo general.

Nuestro yo es lo menos importante para nosotros. ¿Qué significa sentirnos yo? ¿En qué puede diferir el que yo me sienta Borges de que ustedes se sientan A, B o C? En nada, absolutamente. Ese yo es lo que compartimos, es lo que está presente, de una forma o de otra, en todas las criaturas. Entonces podríamos decir que la inmortalidad es necesaria, no la personal pero sí esa otra inmortalidad. Por ejemplo, cada vez que alguien quiere a un enemigo, aparece la inmortalidad de Cristo. En ese momento él es Cristo. Cada vez que repetimos un verso de Dante o de Shakespeare, somos, de algún modo, aquel instante en que Shakespeare o Dante crearon ese verso. En fin, la inmortalidad está en la memoria de los otros y en la obra que dejamos. ¿Qué puede importar que esa obra sea olvidada?

Yo he dedicado estos últimos veinte años a la poesía anglosajona, sé muchos poemas anglosajones de memoria. Lo único que no sé es el nombre de los poetas. ¿Pero qué importa eso? ¿Qué importa si yo, al repetir poemas del siglo IX, estoy sintiendo algo que alguien sintió en ese siglo? Él está viviendo en mí en ese momento, yo no soy ese muerto. Cada uno de nosotros es, de algún modo, todos los hombres que han muerto antes. No sólo los de nuestra sangre.

Desde luego, heredamos cosas de nuestra sangre. Yo sé —mi madre me lo dijo— que cada vez que repito versos ingleses, los repito con la voz de mi padre. (Mi padre murió en 1938, cuando se dio muerte Lugones). Cuando yo repito versos de Schiller, mi padre está viviendo en mí. Las otras personas que me han oído a mí, vivirán en mi voz, que es un reflejo de su voz que fue, quizás, un reflejo de la voz de sus mayores. ¿Qué podemos saber nosotros? Es decir, podemos creer en la inmortalidad.

Cada uno de nosotros colabora, de un modo u otro, en este mundo. Cada uno de nosotros quiere que este mundo sea mejor, y si el mundo realmente mejora, eterna esperanza; si la patria se salva (¿por qué no habría de salvarse la patria?) nosotros seremos inmortales en esa salvación, no importa que se sepan nuestros nombres o no. Eso es mínimo. Lo importante es la inmortalidad. Esa inmortalidad se logra en las obras, en la memoria que uno deja en los otros. Esa memoria puede ser nimia, puede ser una frase cualquiera. Por ejemplo: «Fulano de tal, más vale perderlo que encontrarlo». Y no se quién inventó esa frase, pero cada vez que la repito yo soy ese hombre. ¿Qué importa que ese modesto compadrito haya muerto, si vive en mí y en cada uno que repita esa frase?

Lo mismo puede decirse de la música y del lenguaje. El lenguaje es una creación, viene a ser una especie de inmortalidad. Yo estoy usando la lengua castellana. ¿Cuántos muertos castellanos están viviendo en mí? No importa mi opinión, ni mi juicio; no importan los nombres del pasado si continuamente estamos ayudando al porvenir del mundo, a la inmortalidad, a nuestra inmortalidad. Esa inmortalidad no tiene porqué ser personal, puede prescindir del accidente de nombres y apellidos, puede prescindir de nuestra memoria. ¿Para qué suponer que vamos a seguir en otra vida con nuestra memoria, como si yo siguiera pensando toda mi vida en mi infancia, en Palermo, en Adrogué o en Montevideo? ¿Por qué estar siempre volviendo a eso? Es un recurso literario; yo puedo olvidar todo eso y seguiré siendo, y todo eso vivirá en mí aunque yo no lo nombre. Quizá lo más importante es lo que no recordamos de un modo preciso, quizá lo más importante lo recordamos de un modo inconsciente.

Para concluir, diré que creo en la inmortalidad: no en la inmortalidad personal, pero sí en la cósmica. Seguiremos siendo inmortales; más allá de nuestra muerte corporal queda nuestra memoria, y más allá de nuestra memoria quedan nuestros actos, nuestros hechos, nuestras actitudes, toda esa maravillosa parte de la historia universal, aunque no lo sepamos y es mejor que no lo sepamos.

5 de junio de 1978

EMANUEL SWEDENBORG

Voltaire dijo que el hombre más extraordinario que registra la historia fue Carlos XII. Yo diría: quizás el hombre más extraordinario —si es que admitimos esos superlativos— fue el más misterioso de los súbditos de Carlos XII, Emanuel Swedenborg. Quiero decir algunas palabras sobre él, y luego voy a hablar de su doctrina, que es lo más importante para nosotros.

Emanuel Swedenborg nació en Estocolmo en el año 1688, y murió en Londres en 1772. Una larga vida, más larga si pensamos en las breves vidas de entonces. Casi pudo haber cumplido cien años. Su vida se divide en tres períodos. Esos períodos son de intensa actividad. Cada uno de esos períodos dura —se ha computado— veintiocho años. Tenemos al principio a un hombre dedicado al estudio. El padre de este Swedenborg era un obispo luterano, y Swedenborg fue educado en el luteranismo, cuya base angular, según se sabe, es la salvación por la gracia, de la cual descrea Swedenborg. En su sistema, en la nueva religión que él predicó, se habla de la salvación por las obras, aunque esas obras no son, por cierto, misas ni ceremonias: son obras verdaderas, obras en las cuales entra todo el hombre, es decir su espíritu y, lo que es más curioso aún, también su inteligencia.

Pues bien, este Swedenborg empieza como sacerdote y luego se interesa por las ciencias. Le interesan, sobre todo, de un modo práctico. Luego se ha descubierto que él se adelantó a muchas invenciones ulteriores. Por ejemplo, la hipótesis nebular de Kant y de Laplace. Luego, como Leonardo da Vinci, Swedenborg diseñó un vehículo para andar por el aire. El sabía que era inútil, pero veía el punto de partida posible para lo que nosotros llamamos actualmente aviones. También diseñó vehículos para andar bajo el agua, como había previsto Francis Bacon. Luego le interesó —hecho también singular— la mineralogía. Fue asesor de negocios de minas en Estocolmo. Le interesó también la anatomía. Y, como a Descartes, le interesó el lugar preciso donde el espíritu se comunica con el cuerpo.

Emerson dice: «Lamento decir que nos ha dejado cincuenta volúmenes». Cincuenta volúmenes de los cuales veinticinco, por lo menos, están dedicados a la ciencia, a la matemática, a la astronomía. Rehusó ocupar la cátedra de Astronomía en la Universidad de Upsala porque se negaba a todo lo que fuera teórico. Era un hombre práctico. Fue ingeniero militar de Carlos XII, que lo honró. Se trataron mucho los dos: el héroe y el futuro visionario. Swedenborg ideó una máquina para trasladar navíos por tierra, en una de esas guerras casi míticas de Carlos XII sobre las cuales ha escrito tan hermosamente Voltaire. Transportaron los barcos de guerra a lo largo de veinte millas.

Más tarde se trasladó a Londres, donde estudió las artes del carpintero, del

ebanista, del tipógrafo, del fabricante de instrumentos. También dibujó mapas para los globos terráneos. Es decir que fue un hombre eminentemente práctico. Y recuerdo una frase de Emerson; dice que «ningún hombre llevó una vida más real que Swedenborg». Es necesario que sepamos esto, que unamos toda esa obra científica y práctica de él. Fue un político, además; fue senador del reino. A los cincuenta y cinco años ya había publicado unos veinticinco volúmenes sobre mineralogía, anatomía y geometría.

Ocurrió entonces el hecho capital de su vida. El hecho capital de su vida fue una revelación. Recibió esa revelación en Londres, precedida por sueños, que están registrados en su diario. No se han publicado, pero sabemos que fueron sueños eróticos.

Y después vino la visitación, que algunos han considerado un acceso de locura. Pero eso está negado por la lucidez de su obra, por el hecho de que en ningún momento nos sentimos ante un loco.

Escribe siempre con gran claridad, cuando expone su doctrina. En Londres, un desconocido que lo había seguido por la calle entró a su casa y le dijo que era Jesús, que la Iglesia estaba decayendo —como la Iglesia judía cuando surgió Jesucristo—, y que él tenía el deber de renovar la Iglesia creando una tercera Iglesia, la de Jerusalén.

Todo esto parece absurdo, increíble, pero tenemos la obra de Swedenborg. Y esa obra es muy vasta, escrita en un estilo muy tranquilo. Él no razona en ningún momento. Podemos recordar aquella frase de Emerson, que dice: «Los argumentos no convencen a nadie». Swedenborg expone todo con autoridad, con tranquila autoridad.

Pues bien, Jesús le dijo que le encomendaba la misión de renovar la Iglesia y que le sería permitido visitar el otro mundo, el mundo de los espíritus, con sus innumerables cielos e infiernos. Que tenía el deber de estudiar la Escritura Sagrada. Antes de escribir nada, le dedicó dos años al estudio de la lengua hebrea, porque quería leer los textos originales. Volvió a estudiar los textos, y creyó encontrar en ellos el fundamento de su doctrina un poco a la manera de los cabalistas, que encuentran razones a lo que buscan en el texto sagrado.

Veamos, ante todo, su visión del otro mundo, su visión de la inmortalidad personal, en la cual creyó, y veremos que todo ello está basado en el libre albedrío. En la *Divina comedia* de Dante —esa obra tan hermosa literariamente— el libre albedrío cesa en el momento de la muerte. Los muertos son condenados por un tribunal y merecen el cielo o el infierno. En cambio, en la obra de Swedenborg nada de eso ocurre. Nos dice que cuando un hombre muere no se da cuenta de que ha muerto, ya que todo lo que lo rodea es igual. Se encuentra en su casa, lo visitan sus amigos, recorre las calles de su ciudad, no piensa que ha muerto; pero luego empieza a notar algo. Empieza a notar algo que al principio lo alegra y que lo alarma después: todo, en el otro mundo, es más vívido que en éste.

Nosotros siempre pensamos en el otro mundo de un modo nebuloso, pero Swedenborg nos dice que ocurre todo lo contrario, que las sensaciones son mucho

más vívidas en el otro mundo. Por ejemplo, hay más colores. Y si pensamos que en el cielo de Swedenborg, los ángeles, de cualquier modo que estén, están siempre de cara al Señor, podemos pensar también en una suerte de cuarta dimensión. En todo caso, Swedenborg nos repite que el otro mundo es mucho más vívido que éste. Hay más colores, hay más formas. Todo es más concreto, todo es más tangible que en este mundo. Tanto es así —dice él— que este mundo, comparado con el mundo que yo he visto en mis innumerables andanzas por los cielos y los infiernos, es como una sombra. Es como si nosotros viviéramos en la sombra.

Aquí recuerdo una sentencia de san Agustín. En la *Civitas Dei*, san Agustín dice que sin duda el goce sensual era más fuerte en el Paraíso que aquí, porque no puede suponerse que la caída haya mejorado nada. Y Swedenborg dice lo mismo. Él habla de los goces carnales en los cielos y los infiernos del otro mundo y dice que son mucho más vívidos que los de aquí.

¿Qué sucede cuando un hombre muere? Al principio no se da cuenta de que ha muerto. Prosigue con sus ocupaciones habituales, lo visitan sus amigos, conversa con ellos. Y luego, poco a poco, los hombres ven con alarma que todo es más vívido, que hay más colores. El hombre piensa: *Yo he vivido todo el tiempo en la sombra, y ahora vivo en la luz*. Y eso puede alegrarlo un momento.

Y luego se le acercan desconocidos y conversan con él. Y esos desconocidos son ángeles y demonios. Swedenborg dice que los ángeles no han sido creados por Dios, que los demonios no han sido creados por Dios. Los ángeles son hombres que han ascendido a ser angelicales; los demonios son hombres que han descendido a ser demoníacos. De modo que toda la población de los cielos y de los infiernos está hecha de hombres, y esos hombres son ahora ángeles y son ahora demonios.

Pues bien, al muerto se le acercan los ángeles. Dios no condena a nadie al infierno. Dios quiere que todos los hombres se salven.

Pero al mismo tiempo Dios ha concedido al hombre el libre albedrío, el terrible privilegio de condenarse al infierno, o de merecer el cielo. Es decir que la doctrina del libre albedrío —que la doctrina ortodoxa suspende después de la muerte—, Swedenborg la mantiene hasta después de la muerte. Entonces, hay una región intermedia, que es la región de los espíritus. En esa región están los hombres, están las almas de quienes han muerto, y conversan con ángeles y con demonios.

Entonces llega ese momento que puede durar una semana, puede durar un mes, puede durar muchos años; no sabemos cuánto tiempo puede durar. En ese momento el hombre resuelve ser un demonio, o llegar a ser un demonio o un ángel. En uno de los casos merece el infierno. Esa región es una región de valles y luego de grietas. Esas grietas pueden ser inferiores, que comunican con los infiernos; o grietas superiores, que comunican con los cielos. Y el hombre busca, conversa y sigue la compañía de quienes le gustan. Si tiene temperamento demoníaco, prefiere la compañía de los demonios. Si tiene temperamento angelical, la compañía de los ángeles. Si ustedes quieren una exposición de todo esto, por cierto mucho más

elocuente que la mía, la encontrarán en el tercer acto de *Man and Superman* de Bernard Shaw.

Es curioso que Shaw no mencione nunca a Swedenborg. Yo creo que él llegó a hacerlo a través de Blake, o a través de su propia doctrina. Porque en el sistema de John Tanner está mencionada la doctrina de Swedenborg, pero sin nombrarlo. Presumo que no fue un acto de deshonestidad de Shaw, sino que llegó a creerlo sinceramente. Presumo que Shaw llegó a las mismas conclusiones a través de William Blake, que ensaya la doctrina de la salvación que predice Swedenborg.

Bien. El hombre conversa con ángeles, el hombre conversa con demonios, y le atraen más unos que otros; eso, según su temperamento. Quienes se condenan al infierno —ya que Dios no condena a nadie— se sienten atraídos por los demonios. Ahora, ¿qué son los infiernos? Los infiernos, según Swedenborg, tienen varios aspectos. El aspecto que tendrían para nosotros o para los ángeles. Son zonas pantanosas, zonas en las que hay ciudades que parecen destruidas por los incendios; pero ahí los réprobos se sienten felices. Se sienten felices a su modo, es decir, están llenos de odio y no hay un monarca de ese reino; continuamente están conspirando unos contra otros. Es un mundo de baja política, de conspiración. Eso es el infierno.

Luego tenemos el cielo, que es lo contrario, lo que corresponde simétricamente al infierno. Según Swedenborg —y ésta es la parte más difícil de su doctrina— habría un equilibrio entre las fuerzas infernales y las fuerzas angelicales, necesario para que el mundo subsista. En ese equilibrio siempre es Dios el que manda. Dios deja que los espíritus infernales estén en el infierno porque sólo en el infierno están felices.

Y Swedenborg nos refiere el caso de un espíritu demoníaco que asciende al cielo, aspira la fragancia del cielo, oye las conversaciones del cielo, y todo le parece horrible. La fragancia le parece fétida, la luz le parece negra. Entonces vuelve al infierno porque sólo en el infierno es feliz. El cielo es el mundo de los ángeles. Y Swedenborg agrega que todo el infierno tiene la forma de un demonio, y el cielo la forma general de un ángel. El cielo está hecho de sociedades de ángeles y ahí está Dios. Y Dios está representado por el sol.

De modo que el sol corresponde a Dios y los peores infiernos son los infiernos occidentales y los del norte. En cambio, al este y al sur los infiernos son más mansos. Nadie está condenado a ellos. Cada uno busca la sociedad que quiere, busca los compañeros que quiere, y los busca según el apetito que ha dominado su vida.

Los que llegan al cielo tienen una noción equivocada. Piensan que en el cielo rezarán continuamente; y les permiten rezar, pero al cabo de pocos días o semanas se cansan: se dan cuenta de que eso no es el cielo. Luego adulan a Dios; lo alaban. A Dios no le gusta ser adulado. Y también esa gente se cansa de adular a Dios. Luego piensan que pueden ser felices conversando con sus seres queridos, y al cabo de un tiempo comprenden que los seres queridos y los héroes ilustres pueden ser tan tediosos en la otra vida como en ésta. Se cansan de eso y entonces entran en la verdadera obra del cielo. Y aquí recuerdo un verso de Tennyson, dice que el alma no

desea asientos dorados; simplemente, desea que le den el don de seguir y de no cesar.

Es decir, el cielo de Swedenborg es un cielo de amor y, sobre todo, un cielo de trabajo, un cielo altruista. Cada uno de los ángeles trabaja para los otros; todos trabajan para los demás. No es un cielo pasivo. No es una recompensa, tampoco. Si uno tiene temperamento angelical uno tiene ese cielo y está cómodo en él. Pero hay otra diferencia que es muy importante en el cielo de Swedenborg: su cielo es eminentemente intelectual.

Swedenborg narra la historia, patética, de un hombre que durante su vida se ha propuesto ganar el cielo; entonces, ha renunciado a todos los goces sensuales. Se ha retirado a la Tebaida. Ahí se ha abstraído de todo. Ha rezado, ha pedido el cielo. Es decir, ha ido empobreciéndose. Y cuando muere, ¿qué ocurre? Cuando muere llega al cielo, y en el cielo no saben qué hacer con él. Trata de seguir las conversaciones de los ángeles, pero no las entiende. Trata de aprender las artes. Trata de oír todo. Trata de aprender todo y no puede, porque él se ha empobrecido. Es, simplemente, un hombre justo y mentalmente pobre. Y entonces le conceden como un don el poder proyectar una imagen: el desierto. En el desierto rezaba como rezaba en la tierra, pero sin despegarse del cielo, porque él sabe que se ha hecho indigno del cielo mediante su penitencia, porque él ha empobrecido su vida, porque él se ha negado a los goces y a los placeres de la vida, lo cual también está mal.

Ésta es una innovación de Swedenborg. Porque siempre se ha pensado que la salvación es de carácter ético. Se entiende que si un hombre es justo, se salva. «El reino de los cielos es de los pobres de espíritu», etcétera. Eso lo comunica Jesús. Pero Swedenborg va más allá. Dice que eso no basta, que un hombre tiene que salvarse también intelectualmente. Él se imagina el cielo, sobre todo, como una serie de conversaciones teológicas entre los ángeles. Y si un hombre no puede seguir esas conversaciones es indigno del cielo. Así, debe vivir solo. Y luego vendrá William Blake, que agrega una tercera salvación. Dice que podemos, que tenemos que salvarnos también por medio del arte. Blake explica que Cristo también fue un artista, ya que no predicaba por medio de palabras sino de parábolas. Y las parábolas son, desde luego, expresiones estéticas. Es decir, que la salvación sería por la inteligencia, por la ética y por el ejercicio del arte.

Y aquí recordamos algunas de las frases en que Blake ha moderado, de algún modo, las largas sentencias de Swedenborg; cuando dice, por ejemplo: «El tonto no entrará en el cielo por santo que sea». O: «Hay que descartar la santidad; hay que investirse de inteligencia».

De modo que tenemos esos tres mundos. Tenemos el mundo del espíritu y luego, al cabo de un tiempo, un hombre ha merecido el cielo, un hombre ha merecido el infierno. El infierno está regido realmente por Dios, que necesita ese equilibrio. Satanás es el nombre de una región, simplemente. El demonio es simplemente un personaje cambiante, ya que todo el mundo del infierno, es un mundo de conspiraciones, de personas que se odian, que se juntan para atacar a otro.

Luego Swedenborg conversa con diversa gente en el paraíso, con diversa gente en los infiernos. Le es permitido todo eso para fundar la nueva iglesia. ¿Y qué hace Swedenborg? No predica; publica libros, anónimamente, escritos en un sobrio y árido latín. Y difunde esos libros. Así pasan los últimos treinta años de la vida de Swedenborg. Vive en Londres. Lleva una vida muy sencilla. Se alimenta de leche, pan, legumbres. A veces, llega un amigo de Suecia y entonces se toma unos días de licencia.

Cuando fue a Inglaterra, quiso conocer a Newton, porque le interesaba mucho la nueva astronomía, la ley de la gravedad. Pero nunca llegó a conocerlo. Se interesó mucho por la poesía inglesa. Menciona en sus escritos a Shakespeare, a Milton y a otros. Los elogia por su imaginación; es decir, este hombre tenía sentido estético. Sabemos que cuando recorría los países —porque viajó por Suecia, Inglaterra, Alemania, Austria, Italia— visitaba las fábricas, los barrios pobres. Le gustaba mucho la música. Era un caballero de aquella época. Llegó a ser un hombre rico. Sus sirvientes vivían en el piso bajo de su casa, en Londres (la casa ha sido demolida hace poco), y lo veían conversando con los ángeles o discutiendo con los demonios. En el diálogo nunca quiso imponer sus ideas. Desde luego, no permitía que se burlaran de sus visiones; pero tampoco quería imponerlas: más bien trataba de desviar la conversación de esos temas.

Hay una diferencia esencial entre Swedenborg y los otros místicos. En el caso de san Juan de la Cruz, tenemos descripciones muy vívidas del éxtasis. Tenemos el éxtasis referido en términos de experiencias eróticas o con metáforas de vino. Por ejemplo, un hombre que se encuentra con Dios, y Dios es igual a sí mismo. Hay un sistema de metáforas. En cambio, en la obra de Swedenborg no hay nada de eso. Es la obra de un viajero que ha recorrido tierras desconocidas y que las describe tranquila y minuciosamente.

Por eso su lectura no es exactamente divertida. Es asombrosa y gradualmente divertida. Yo he leído los cuatro volúmenes de Swedenborg que han sido traducidos al inglés y publicados por la *Everyman's Library*. Me han dicho que hay una traducción española, una selección, publicada por la Editora Nacional. He visto unas estenografías de él, sobre toda aquella espléndida conferencia que dio Emerson. Emerson dio una serie de conferencias sobre hombres representativos. Puso: «Napoleón o el hombre de mundo; Montaigne o el escéptico; Shakespeare o el poeta; Goethe o el hombre de letras; Swedenborg o el místico». Ésa fue la primera introducción que yo leí a la obra de Swedenborg. Esa conferencia de Emerson, que es memorable, finalmente no está del todo de acuerdo con Swedenborg. Había algo que le repugnaba: tal vez que Swedenborg fuera tan minucioso, tan dogmático. Porque Swedenborg insiste varias veces sobre los hechos. Repite la misma idea. No busca analogías. Es un viajero que ha recorrido un país muy extraño. Que ha recorrido los innumerables infiernos y cielos y que los refiere. Ahora vamos a ver otro tema de Swedenborg: la doctrina de las correspondencias. Yo tengo para mí que él ideó esas

correspondencias para encontrar sus doctrinas en la Biblia. Él dice que cada palabra en la Biblia tiene por lo menos dos sentidos. Dante creía que había cuatro sentidos para cada pasaje.

Todo debe ser leído e interpretado. Por ejemplo, si se habla de la luz, la luz para él es una metáfora, símbolo evidente de la verdad. El caballo significa la inteligencia, por el hecho de que el caballo nos traslada de un lugar a otro. Él tiene todo un sistema de correspondencias. En esto se parece mucho a los cabalistas.

Después de eso, llegó a la idea de que todo en el mundo está basado en correspondencias. La creación es una escritura secreta, una criptografía que debemos interpretar. Que todas las cosas son realmente palabras, salvo las cosas que no podemos entender y que tomamos literalmente.

Recuerdo aquella terrible sentencia de Carlyle, que leyó no sin provecho a Swedenborg, y que dice: «La historia universal es una escritura que tenemos que leer y que escribir continuamente». Y es verdad: nosotros estamos presenciando continuamente la historia universal y somos actores de ella. Y nosotros también somos letras, también nosotros somos símbolos: «Un texto divino en el cual nos escriben». Yo tengo en casa un diccionario de correspondencias. Uno puede buscar cualquier palabra de la Biblia y ver cuál es el sentido espiritual que Swedenborg le dio.

Él, desde luego, creyó sobre todo en la salvación por las obras. En la salvación por las obras no sólo del espíritu sino también de la mente. En la salvación por la inteligencia. El cielo, para él es, ante todo, un cielo de largas consideraciones teológicas. Los ángeles, sobre todo, conversan. Pero también el cielo está lleno de amor. Se admite el casamiento en el cielo. Se admite todo lo que hay de sensual en este mundo. Él no quiere negar ni empobrecer nada.

Actualmente, hay una Iglesia swedenborgiana. Creo que en algún lugar de Estados Unidos hay una catedral de cristal. Y tiene algunos millares de discípulos en Estados Unidos, en Inglaterra (sobre todo en Manchester), en Suecia y en Alemania. Sé que el padre de William y Henry James era swedenborgiano. Yo he encontrado swedenborgianos en Estados Unidos, donde hay una sociedad que sigue publicando sus libros y traduciéndolos al inglés.

Es curioso que la obra de Swedenborg, aunque se haya traducido a muchos idiomas —incluso al hindi y al japonés— no haya ejercido más influencia. No se ha llegado a esa renovación que él quería. Pensaba fundar una nueva Iglesia, que sería al cristianismo lo que la Iglesia protestante fue a la Iglesia de Roma.

Descreía parcialmente de las dos. Sin embargo, no ejerció esa vasta influencia que debería haber ejercido. Yo creo que todo eso es parte del destino escandinavo, en el cual parece que todas las cosas sucedieran como en un sueño y en una esfera de cristal. Por ejemplo, los vikings descubren América varios siglos antes de Colón y no pasa nada. El arte de la novela se inventa en Islandia con la saga y esa invención no cunde. Tenemos figuras que deberían ser mundiales —la de Carlos XII, por ejemplo

—, pero pensamos en otros conquistadores que han realizado empresas militares quizá inferiores a la de Carlos XII. El pensamiento de Swedenborg hubiera debido renovar la Iglesia en todas partes del mundo, pero pertenece a ese destino escandinavo que es como un sueño.

Yo sé que en la Biblioteca Nacional hay un ejemplar de *Del cielo y del infierno*. Pero en algunas librerías teosóficas no se encuentran obras de Swedenborg. Sin embargo, es un místico mucho más complejo que los otros; éstos sólo nos han dicho que han experimentado el éxtasis, y han tratado de transmitir el éxtasis de un modo hasta literario. Swedenborg es el primer explorador del otro mundo, el explorador que debemos tomar en serio.

En el caso de Dante, que también nos ofrece una descripción del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso, entendemos que se trata de una ficción literaria. No podemos creer realmente que todo lo que relata se refiere a una vivencia personal. Además, ahí está el verso que lo ata: él no pudo haber experimentado el verso.

En el caso de Swedenborg tenemos una larga obra. Tenemos libros como *La verdadera religión cristiana* y *La providencia divina*, y sobre todo ese libro que yo recomiendo a todos ustedes sobre el cielo y el infierno. Ese libro ha sido vertido al latín, al inglés, al alemán, al francés y creo que también al español. Allí la doctrina está contada con una gran lucidez. Es absurdo pensar que la escribió un loco. Un loco no hubiera podido escribir con esa claridad. Además, la vida de Swedenborg cambió en el sentido de que él dejó todos sus libros científicos. Él pensó que los estudios científicos habían sido una preparación divina para encarar las otras obras.

Se dedicó a visitar los cielos y los infiernos, a conversar con los ángeles y con Jesús, y luego a referirnos todo eso en una prosa serena, en una prosa ante todo lúcida, sin metáforas ni exageraciones. Hay muchas anécdotas personales memorables, como esa que les conté del hombre que quiere merecer el cielo pero sólo puede merecer el desierto porque ha empobrecido su vida. Swedenborg nos invita a todos a salvarnos mediante una vida más rica. A salvarnos mediante la justicia, mediante la virtud y mediante la inteligencia también.

Y luego vendrá Blake, que agrega que el hombre también debe ser un artista para salvarse. Es decir, una triple salvación: tenemos que salvarnos por la bondad, por la justicia, por la inteligencia abstracta, y luego por el ejercicio del arte.

9 de junio de 1978

EL CUENTO POLICIAL

Hay un libro titulado *El florecimiento de Nueva Inglaterra*, de Van Wyck Brooks. Este libro trata de un hecho extraordinario que sólo la astrología puede explicar: el florecimiento de hombres-genios, en una breve parte de los Estados Unidos, durante la primera mitad del siglo XIX. Prefiero, evidentemente, a este *New England* que tiene tanto de *Old England*. Sería fácil hacer una lista infinita de nombres. Podríamos nombrar a Emily Dickinson, Herman Melville, Thoreau, Emerson, William James y, desde luego, a Edgar Allan Poe, que nació en Boston, creo que en el año 1809. Mis fechas son, como se sabe, débiles. Hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe, que inventó el género; pero antes de hablar del género conviene discutir un pequeño problema previo: ¿existen, o no, los géneros literarios?

Es sabido que Croce, en unas páginas de su *Estética* —su formidable *Estética*—, dice: «Afirmar que un libro es una novela, una alegoría o un tratado de estética tiene, más o menos, el mismo valor que decir que tiene las tapas amarillas y que podemos encontrarlo en el tercer anaquel a la izquierda». Es decir, se niegan los géneros y se afirman los individuos. A esto cabría decir que, desde luego, aunque todos los individuos son reales, precisarlos es generalizarlos. Desde luego, esta afirmación mía es una generalización y no debe ser permitida.

Pensar es generalizar y necesitamos esos útiles arquetipos platónicos para poder afirmar algo. Entonces, ¿por qué no afirmar que hay géneros literarios? Yo agregaría una observación personal: los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos. El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre. Entonces existe el fenómeno estético, que puede parecerse al momento en el cual el libro fue engendrado.

Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiales. Ese lector ha sido —ese lector se encuentra en todos los países del mundo y se cuenta por millones— engendrado por Edgar Allan Poe. Vamos a suponer que no existe ese lector, o supongamos algo quizá más interesante; que se trata de una persona muy lejana de nosotros. Puede ser un persa, un malayo, un rústico, un niño, una persona a quien le dicen que el *Quijote* es una novela policial; vamos a suponer que ese hipotético personaje haya leído novelas policiales y empiece a leer el *Quijote*. Entonces, ¿qué lee?

«En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivía un hidalgo...» y ya ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una

susplicacia especial.

Por ejemplo, si lee: «En un lugar de la Mancha...», desde luego supone que aquello no sucedió en la Mancha. Luego: «... de cuyo nombre no quiero acordarme...», ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable. Luego: «... no hace mucho tiempo...», posiblemente lo que suceda no será tan aterrador como el futuro.

La novela policial ha creado un tipo especial de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe; porque si Poe creó el relato policial, creó después el tipo de lector de ficciones policiales. Para entender el relato policial debemos tener en cuenta el contexto general de la vida de Poe. Yo creo que Poe fue un extraordinario poeta romántico y fue más extraordinario en el conjunto de su obra, en nuestra memoria de su obra, que en una de las páginas de su obra. Es más extraordinario en prosa que en verso. En el verso de Poe ¿qué tenemos? Tenemos aquello que justificó lo que Emerson dijo de él: lo llamó *the jingleman*; el hombre del retintín, el hombre del sonsonete. Tenemos a un Tennyson muy menor, aunque quedan líneas memorables. Poe fue un proyector de sombras múltiples. ¿Cuántas cosas surgen de Poe?

Podría decirse que hay dos hombres sin los cuales la literatura actual no sería lo que es; esos dos hombres son americanos y del siglo pasado: Walt Whitman —de él deriva lo que denominamos poesía civil, deriva Neruda, derivan tantas cosas, buenas o malas—; y Edgar Allan Poe, de quien deriva el simbolismo de Baudelaire, que fue discípulo suyo y le rezaba todas las noches. Derivan dos hechos que parecen muy lejanos y que sin embargo no lo son; son hechos afines. Deriva la idea de la literatura como un hecho intelectual y el relato policial. El primero —considerar la literatura como una operación de la mente, no del espíritu— es muy importante. El otro es mínimo, a pesar de haber inspirado a grandes escritores (pensamos en Stevenson, Dickens, Chesterton —el mejor heredero de Poe—). Esta literatura puede parecer subalterna y de hecho está declinando; actualmente ha sido superada o reemplazada por la ficción científica, que también tiene en Poe a uno de sus posibles padres.

Volvemos al comienzo, a la idea de que la poesía es una creación de la mente. Esto se opone a toda la tradición anterior, donde la poesía era una operación del espíritu. Tenemos el hecho extraordinario de la Biblia, una serie de textos de distintos autores, de distintas épocas, de muy distinto tema, pero todos atribuidos a un personaje invisible: el Espíritu Santo. Se supone que el Espíritu Santo, la divinidad o una inteligencia infinita dicta diversas obras a diversos amanuenses en diversos países y en diversas épocas. Estas obras son, por ejemplo, el diálogo metafísico, el Libro de Job, la historia, el Libro de los Reyes, la teogonía, el Génesis y luego las anunciaciones de los profetas. Todas esas obras son distintas y las leemos como si una sola persona las hubiera escrito.

Quizá, si somos panteístas, no hay que tomar demasiado en serio el hecho de que ahora seamos individuos diferentes: somos diferentes órganos de la divinidad continua. Es decir, el Espíritu Santo ha escrito todos los libros y también lee todos los

libros, ya que está, en diverso grado, en cada uno de nosotros.

Ahora bien: Poe fue un hombre que llevó una vida desventurada, según se sabe. Murió a los cuarenta años, estaba entregado al alcohol, entregado a la melancolía y a la neurosis. No tenemos por qué entrar en los detalles de la neurosis; bástenos con saber que Poe fue un hombre muy desdichado y que se movió predestinado a la desventura. Para librarse de ella dio en fulgurar y, acaso, en exagerar sus virtudes intelectuales. Poe se consideraba un gran poeta romántico, un genial poeta romántico, sobre todo cuando no escribía en verso, sobre todo cuando escribía en prosa, por ejemplo, cuando escribió *El relato de Arthur Gordon Pym*. Tenemos el primer nombre sajón: *Arthur*, Edgar; el segundo, escocés: *Gordon*, Allan; y, luego, *Pym*, Poe, que son equivalentes. Él se veía a sí mismo intelectual y Pym se jactaba de ser un hombre capaz de juzgar y pensar todo. Había escrito aquel poema famoso que todos conocemos, que quizá conozcamos demasiado porque no es uno de sus buenos poemas: «El cuervo». Luego dio una conferencia en Boston, en la cual explicó cómo había llegado a ese tema.

Comenzó por considerar las virtudes del estribillo y luego pensó en la fonética del inglés. Pensó que las dos letras más memorables y eficaces del idioma inglés eran la «o» y la «r»; entonces dio inmediatamente con la expresión *never more*, nunca más. Eso era todo lo que él tenía al principio. Luego vino otro problema, tenía que justificar la reconstrucción de esa palabra, ya que es muy raro que un ser humano repita regularmente *never more* al final de cada estrofa. Entonces, pensó que no tenía por qué ser un ser racional, y esto lo llevó a concebir la idea de un pájaro que habla. Pensó en un loro, pero un loro es indigno de la dignidad de la poesía; entonces pensó en un cuervo. O sea, que estaba leyendo en aquel momento la novela de Charles Dickens *Barnaby Rudge*, en la cual hay un cuervo. De modo que él tenía un cuervo que se llama *Never more* y que repite continuamente su nombre. Eso es todo lo que Poe tenía al principio.

Luego pensó: ¿Cuál es el hecho más triste, el más melancólico que puede registrarse? Ese hecho tiene que ser la muerte de una mujer hermosa. ¿Quién puede lamentar mejor ese hecho? Desde luego, el amante de esa mujer. Entonces pensó en el amante que acaba de perder a su novia, que se llama Leonore para rimar con *never more*. ¿Dónde sitúa al amante? Entonces pensó: El cuervo es negro, ¿dónde puede resaltar mejor la negrura? Tiene que resaltar contra algo blanco; entonces la blancura de un busto y ese busto ¿de quién puede ser? Es el busto de Palas Atenea; ¿y dónde puede estar? En una biblioteca. Ahora, dice Poe, la unidad de su poema necesitaba un recinto cerrado.

Entonces situó el busto de Minerva en una biblioteca; ahí está el amante, solo, rodeado de sus libros y lamentando la muerte de su amada *so lovesick more*; luego entra el cuervo. ¿Por qué entra el cuervo? Bueno, la biblioteca es un lugar tranquilo y hay que contrastarlo con algo inquieto: él imagina una tempestad, imagina la noche tempestuosa que hace que el cuervo penetre.

El hombre le pregunta quién es y el cuervo contesta *Never more* y luego el hombre, para atormentarse de una forma masoquista, le hace preguntas para que en todas ellas le conteste: *never more, never more, never more*, nunca más, y sigue haciéndole preguntas. Al final, le dice al cuervo lo que puede entenderse como la primera metáfora que hay en el poema: *Arranqué su pico de mi corazón y su forma de mi puerta*; y el cuervo (que ya simplemente es emblema de la memoria, de la memoria desdichadamente inmortal), el cuervo le contesta: *Never more*. Él sabe que está condenado a pasar el resto de su vida, de su vida fantástica, conversando con el cuervo, con el cuervo que le dirá siempre *nunca más* y le hará preguntas cuya respuesta ya conoce. Es decir, Poe quiere hacernos creer que escribió ese poema en forma intelectual; pero basta mirar un poco de cerca ese argumento para comprobar que es falaz.

Poe pudo haber llegado a la idea del ser irracional usando, no un cuervo, sino un idiota, un borracho; entonces ya tendríamos un poema completamente distinto y menos explicable. Creo que Poe tenía ese orgullo de la inteligencia, él se duplicó en un personaje, eligió un personaje lejano —el que todos conocemos y que, indudablemente, es nuestro amigo aunque él no trata de ser nuestro amigo—: es un caballero, Auguste Dupin, el primer *detective* de la historia de la literatura. Es un caballero francés, un aristócrata francés muy pobre, que vive en un barrio apartado de París, con un amigo.

Aquí tenemos otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual. Ese hecho está ejecutado por un hombre muy inteligente que se llama Dupin, que se llamará después Sherlock Holmes, que se llamará más tarde el Padre Brown, que tendrá otros nombres, otros nombres famosos sin duda. El primero de todos ellos, el modelo, el arquetipo podemos decir, es el caballero Charles Auguste Dupin, que vive con un amigo y él es el amigo que refiere la historia. Esto también forma parte de la tradición, y fue tomado mucho tiempo después de la muerte de Poe por el escritor irlandés Conan Doyle. Conan Doyle toma ese tema, un tema atractivo en sí, de la amistad entre dos personas distintas, que viene a ser, de alguna forma, el tema de la amistad entre don Quijote y Sancho, salvo que nunca llegan a una amistad perfecta. Que luego será el tema de *Kim* también, la amistad entre el muchachito menor y el sacerdote hindú, el tema de *Don Segundo Sombra*: el tema del tropero y el muchacho. El tema que se multiplica en la literatura argentina, el tema de la amistad que se ve en tantos libros de Gutiérrez.

Conan Doyle imagina un personaje bastante tonto, con una inteligencia un poco inferior a la del lector, a quien llama el doctor Watson; el otro es un personaje un poco cómico y un poco venerable, también: Sherlock Holmes. Hace que las proezas intelectuales de Sherlock Holmes sean referidas por su amigo Watson, que no cesa de maravillarse y siempre se maneja por las apariencias, que se deja dominar por Sherlock Holmes y a quien le gusta dejarse dominar.

Todo eso ya está en ese primer relato policial que escribió Poe, sin saber que inauguraba un género, llamado *The Murders in the Rue Morgue* (Los crímenes de la calle Morgue). Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia.

Él pudo haber situado sus crímenes y sus detectives en Nueva York, pero entonces el lector habría estado pensando si las cosas se desarrollan realmente así, si la policía de Nueva York es de ese modo o de aquel otro. Resultaba más cómodo y está más desahogada la imaginación de Poe haciendo que todo aquello ocurriera en París, en un barrio desierto del sector Saint-Germain. Por eso el primer detective de la ficción es un extranjero, el primer detective que la literatura registra es un francés. ¿Por qué un francés? Porque el que escribe la obra es un americano y necesita un personaje lejano. Para hacer más raros a esos personajes, hace que vivan de un modo distinto del que suelen vivir los hombres. Cuando amanece corren las cortinas, prenden las velas y al anochecer salen a caminar por las calles desiertas de París en busca de ese infinito azul, dice Poe, que sólo da una gran ciudad durmiendo; sentir al mismo tiempo lo multitudinario y la soledad, eso tiene que estimular el pensamiento.

Yo me imagino a los dos amigos recorriendo las calles desiertas de París, de noche, y hablando ¿sobre qué? Hablando de filosofía, sobre temas intelectuales. Luego tenemos el crimen, ese crimen es el primer crimen de la literatura fantástica: el asesinato de dos mujeres. Yo diría los crímenes de la rue Morgue, crímenes es más fuerte que asesinato. Se trata de esto: dos mujeres que han sido asesinadas en una habitación que parece inaccesible. Aquí Poe inaugura el misterio de la pieza cerrada con llave. Una de las mujeres fue estrangulada, la otra ha sido degollada con una navaja. Hay mucho dinero, cuarenta mil francos, que están desparramados en el suelo, todo está desparramado, todo sugiere la locura. Es decir, tenemos un principio brutal, inclusive terrible, y luego, al final, llega la solución.

Pero esta solución no es solución para nosotros, porque todos nosotros conocemos el argumento antes de leer el cuento de Poe. Eso, desde luego, le resta mucha fuerza. (Es lo que ocurre con el caso análogo del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*: sabemos que los dos son una misma persona, pero eso sólo pueden saberlo los lectores de Stevenson, otro discípulo de Poe. Si habla del extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, se propone desde el comienzo una dualidad de personas). ¿Quién podría pensar, además, que el asesino iba a resultar siendo un orangután, un mono?

Se llega por medio de un artificio: el testimonio de quienes han entrado a la habitación antes de descubrirse el crimen. Todos ellos han reconocido una voz ronca que es la voz de un francés, han reconocido algunas palabras, una voz en la que no hay sílabas, han reconocido una voz extranjera. El español cree que se trata de un alemán, el alemán de un holandés, el holandés de un italiano, etcétera; esa voz es la voz inhumana del mono, y luego se descubre el crimen; se descubre, pero nosotros ya

sabemos la solución.

Por eso podemos pensar mal de Poe, podemos pensar que sus argumentos son tan tenues que parecen transparentes. Lo son para nosotros, que ya los conocemos, pero no para los primeros lectores de ficciones policiales; no estaban educados como nosotros, no eran una invención de Poe como lo somos nosotros. Nosotros, al leer una novela policial, somos una invención de Edgar Allan Poe. Los que leyeron ese cuento se quedaron maravillados y luego vinieron los otros.

Poe ha dejado cinco ejemplos, uno se llama «Tú eres el hombre»: es el más débil de todos pero ha sido imitado después por Israel Zangwill en *The Big Bow Mystery*, que imita el crimen cometido en una habitación cerrada. Ahí tenemos un personaje, el asesino, que fue imitado después en *El misterio del cuarto amarillo* de Gaston Leroux: es el hecho de que el detective resulta ser el asesino. Luego hay otro cuento que ha resultado ejemplar, «La carta robada», y otro cuento, «El escarabajo de oro». En «La carta robada», el argumento es muy simple. Es una carta que ha sido robada por un político, la policía sabe que él la tiene. Lo hacen asaltar dos veces en la calle. Luego examinan la casa; para que nada se les escape, toda la casa ha sido dividida y subdividida; la policía dispone de microscopios, de lupas. Se toma cada libro de la biblioteca, luego se ve si ha sido encuadernado, se buscan rastros de polvo en la baldosa. Luego interviene Dupin. Él dice que la policía se engaña, que tiene la idea que puede tener un chico, la idea de que algo se esconde en un escondrijo; pero el hecho no es así. Dupin va a visitar al político, que es amigo de él, y ve sobre la mesa, a la vista de todos, un sobre desgarrado. Se da cuenta de que ésa es la carta que todo el mundo ha buscado. Es la idea de esconder algo en forma visible, de hacer que algo sea tan visible que nadie lo encuentre. Además, al principio de cada cuento, para hacernos notar cómo Poe tomaba de un modo intelectual el cuento policial, hay disquisiciones sobre el análisis, hay una discusión sobre el ajedrez, se dice que el *whist* es superior o que las damas son superiores.

Poe deja esos cinco cuentos, y luego tenemos el otro: «El misterio de Marie Rogêt», que es el más extraño de todos y el menos interesante para ser leído. Se trata de un crimen cometido en Nueva York: una muchacha, Mary Rogers, fue asesinada, era florista según creo. Poe toma simplemente la noticia de los diarios. Hace transcurrir el crimen en París y hace que la muchacha se llame Marie Rogêt y luego sugiere cómo pudo haber sido cometido el crimen. Efectivamente, años después se descubrió al asesino y concordó con lo que Poe había escrito.

Tenemos, pues, al relato policial como un género intelectual. Como un género basado en algo totalmente ficticio; el hecho es que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales. Poe sabía que lo que él estaba haciendo no era realista, por eso sitúa la escena en París; y el razonador era un aristócrata, no la policía; por eso pone en ridículo a la policía. Es decir, Poe había creado un genio de lo intelectual. ¿Qué sucede después de la muerte de Poe? Muere, creo, en 1849; Walt Whitman, su otro gran contemporáneo, escribió

una nota necrológica sobre él, diciendo que «Poe era un ejecutante que sólo sabía tocar las notas graves del piano, que no representaba a la democracia americana» — cosa que Poe nunca se había propuesto—. Whitman fue injusto con él, y también Emerson lo fue.

Hay críticos, ahora, que lo subestiman. Pero yo creo que Poe, si lo tomamos en conjunto, tiene la obra de un genio, aunque sus cuentos, salvo *El relato de Arthur Gordon Pym*, son defectuosos. No obstante, todos ellos construyen un personaje, un personaje que vive más allá de los personajes creados por él, que vive más allá de Charles Auguste Dupin, de los crímenes, más allá de los misterios que ya no nos asustan.

En Inglaterra, donde este género es tomado desde el punto de vista psicológico, tenemos las mejores novelas policiales que se han escrito: las de Wilkie Collins, *La dama de blanco* y *La piedra lunar*. Luego tenemos a Chesterton, el gran heredero de Poe. Chesterton dijo que no se habían escrito cuentos policiales superiores a los de Poe, pero Chesterton —me parece a mí— es superior a Poe. Poe escribió cuentos puramente fantásticos. Digamos «La máscara de la muerte roja», digamos «El tonel de amontillado», que son puramente fantásticos. Además, cuentos de razonamiento como esos cinco cuentos policiales. Pero Chesterton hizo algo distinto, escribió cuentos que son, a la vez, cuentos fantásticos y que, finalmente, tienen una solución policial. Voy a relatar uno, «El hombre invisible», publicado en 1905 o 1908.

El argumento viene a ser, brevemente, éste. Se trata de un fabricante de muñecos mecánicos, cocineros, porteros, mucamas y mecánicos que vive en una casa de departamentos, en lo alto de una colina nevada en Londres. Recibe amenazas acerca de que él va a morir —es una obra muy pequeña, esto es muy importante para el cuento—. Vive solo con sus sirvientes mecánicos, lo cual ya tiene algo de horrible. Un hombre que vive solo, rodeado de máquinas que remedan, vagamente, las formas de hombre. Por fin, recibe una carta donde le dicen que va a morir esa tarde. Llama a sus amigos, los amigos van a buscar a la policía y lo dejan solo entre sus muñecos, pero antes le piden al portero que se fije si entra alguien en la casa. Le encargan al *policeman*, le encargan a un vendedor de castañas asadas, también. Los tres prometen cumplir. Cuando vuelven con la policía, notan que hay pisadas en la nieve. Las que se acercan a la casa son tenues, las que se alejan están más hundidas, como si llevaran algo pesado. Entran en la casa y encuentran que el fabricante de muñecos ha desaparecido. Luego ven que hay cenizas en la chimenea. Aquí surge lo más fuerte del cuento, la sospecha del hombre devorado por sus muñecos mecánicos, eso es lo que más nos impresiona. Nos impresiona más que la solución. El asesino ha entrado en la casa, ha sido visto por el vendedor de castañas, por el vigilante y por el portero, pero no lo han visto porque es el cartero que llega todas las tardes a la misma hora. Ha matado a su víctima, lo ha cargado en la bolsa de la correspondencia. Luego quema la correspondencia y se aleja. El Padre Brown lo ve, charla, oye su confesión y lo absuelve porque en los cuentos de Chesterton no hay arrestos ni nada violento.

Actualmente, el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial. Éste se ha mantenido en Inglaterra, donde todavía se escriben novelas muy tranquilas, donde el relato transcurre en una aldea inglesa; allí todo es intelectual, todo es tranquilo, no hay violencia, no hay mayor efusión de sangre. He intentado el género policial alguna vez, no estoy demasiado orgulloso de lo que he hecho. Lo he llevado a un terreno simbólico que no sé si cuadra. He escrito «La muerte y la brújula». Algún texto policial con Bioy Casares, cuyos cuentos son muy superiores a los míos. Los cuentos de Isidro Parodi, que es un preso que, desde la cárcel, resuelve los crímenes.

¿Qué podríamos decir como apología del género policial? Hay una que es muy evidente y cierta: nuestra literatura tiende a lo caótico. Se tiende al verso libre porque es más fácil que el verso regular; la verdad es que es muy difícil. Se tiende a suprimir personajes, los argumentos, todo es muy vago. En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. Ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin. Éstos los han escrito escritores subalternos, algunos los han escrito escritores excelentes: Dickens, Stevenson y, sobre todo, Wilkie Collins. Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa, leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. Esto es una prueba que debemos agradecerle y es meritorio.

16 de junio de 1978

EL TIEMPO

A Nietzsche le desagradaba que se hablara parejamente de Goethe y de Schiller. Y podríamos decir que es igualmente irrespetuoso hablar del espacio y del tiempo, ya que podemos prescindir en nuestro pensamiento del espacio, pero no del tiempo.

Vamos a suponer que sólo tuviéramos un sentido, en lugar de cinco. Que ese sentido fuera el oído. Entonces, desaparece el mundo visual, es decir, desaparecen el firmamento, los astros... Que carecemos de nuestro tacto: desaparece lo áspero, lo liso, lo rugoso, etcétera. Si nos faltan también el olfato y el gusto perderemos también esas sensaciones localizadas en el paladar y en la nariz. Quedaría solamente el oído. Allí tendríamos un mundo posible que podría prescindir del espacio. Un mundo de individuos. De individuos que pueden comunicarse entre ellos, pueden ser millares, pueden ser millones, y se comunican por medio de palabras. Nada nos impide imaginar un lenguaje tan complejo o más complejo que el nuestro —y por medio de la música—. Es decir, podríamos tener un mundo en el que no hubiera otra cosa sino conciencias y música. Podría objetarse que la música necesita de instrumentos. Pero es absurdo suponer que la música en sí necesita instrumentos. Los instrumentos se necesitan para la producción de la música. Si pensamos en tal o en cual partitura, podemos imaginarla sin instrumentos: sin pianos, sin violines, sin flautas, etcétera.

Entonces, tendríamos un mundo tan complejo como el nuestro, hecho de conciencias individuales y de música. Como dijo Schopenhauer, la música no es algo que se agrega al mundo; la música ya es un mundo. En ese mundo, sin embargo, tendríamos siempre el tiempo. Porque el tiempo es la sucesión. Si yo me imagino a mí mismo, si cada uno de ustedes se imagina a sí mismo en una habitación oscura, desaparece el mundo visible, desaparece de su cuerpo. ¡Cuántas veces nos sentimos inconscientes de nuestro cuerpo...! Por ejemplo, yo ahora, sólo en este momento en que toco la mesa con la mano, tengo conciencia de la mano y de la mesa. Pero algo sucede. ¿Qué sucede? Pueden ser percepciones, pueden ser sensaciones o pueden ser simplemente memorias o imaginaciones. Pero siempre ocurre algo. Y aquí recuerdo uno de los hermosos versos de Tennyson, uno de los primeros versos que escribió: *Time is flowing in the middle of the night* (El tiempo que fluye a medianoche). Es una idea muy poética esa de que todo el mundo duerme, pero mientras tanto el silencioso río del tiempo —esa metáfora es inevitable— está fluyendo en los campos, por los sótanos, en el espacio, está fluyendo entre los astros.

Es decir, el tiempo es un problema esencial. Quiero decir que no podemos prescindir del tiempo. Nuestra conciencia está continuamente pasando de un estado a otro, y ése es el tiempo: la sucesión. Creo que Henri Bergson dijo que el tiempo era el problema capital de la metafísica. Si se hubiera resuelto ese problema, se habría

resuelto todo. Felizmente, yo creo que no hay ningún peligro en que se resuelva; es decir, seguiremos siempre ansiosos. Siempre podremos decir, como san Agustín: «¿Qué es el tiempo? Si no me lo preguntan, lo sé. Si me lo preguntan, lo ignoro».

No sé si al cabo de veinte o treinta siglos de meditación hemos avanzado mucho en el problema del tiempo. Yo diría que siempre sentimos esa antigua perplejidad, esa que sintió mortalmente Heráclito en aquel ejemplo al que vuelvo siempre: nadie baja dos veces al mismo río. ¿Por qué nadie baja dos veces al mismo río? En primer término, porque las aguas del río fluyen. En segundo término —esto es algo que ya nos toca metafísicamente, que nos da como un principio de horror sagrado—, porque nosotros mismos somos también un río, nosotros también somos fluctuantes. El problema del tiempo es ése. Es el problema de lo fugitivo: el tiempo pasa. Vuelvo a recordar aquel hermoso verso de Boileau: «El tiempo pasa en el momento en que algo ya está lejos de mí». Mi presente —o lo que era mi presente— ya es el pasado. Pero ese tiempo que pasa, no pasa enteramente. Por ejemplo, yo conversé con ustedes el viernes pasado. Podemos decir que somos otros, ya que nos han pasado muchas cosas a todos nosotros en el curso de una semana. Sin embargo, somos los mismos. Yo sé que estuve disertando aquí, que estuve tratando de razonar y de hablar aquí, y ustedes quizá recuerden haber estado conmigo la semana pasada. En todo caso, queda en la memoria. La memoria es individual. Nosotros estamos hechos, en buena parte, de nuestra memoria.

Esa memoria está hecha, en buena parte, de olvido.

Tenemos, pues, el problema del tiempo. Ese problema puede no resolverse, pero podemos revisar las soluciones que se han dado. La más antigua es la que da Platón, la que luego dio Plotino y la que dio san Agustín después. Es la que se refiere a una de las más hermosas invenciones del hombre. Se me ocurre que se trata de una invención humana. Ustedes quizá pueden pensar de otro modo si son religiosos. Yo digo: Esa hermosa invención de la eternidad. ¿Qué es la eternidad? La eternidad no es la suma de todos nuestros ayeres. La eternidad es todos nuestros ayeres, todos los ayeres de todos los seres conscientes. Todo el pasado, ese pasado que no se sabe cuándo empezó. Y luego todo el presente. Este momento presente que abarca todas las ciudades, todos los mundos, el espacio entre los planetas. Y luego, el porvenir. El porvenir, que no ha sido creado aún, pero que también existe.

Los teólogos suponen que la eternidad viene a ser un instante en el cual se juntan milagrosamente esos diversos tiempos. Podemos usar las palabras de Plotino, que sintió profundamente el problema del tiempo. Plotino dice: Hay tres tiempos, y los tres son el presente. Uno es el presente actual, el momento en que hablo. Es decir, el momento en que hablé, porque ya ese momento pertenece al pasado. Y luego tenemos el otro, que es el presente del pasado, que se llama memoria. Y el otro, el presente del porvenir, que viene a ser lo que imaginan nuestra esperanza o nuestro miedo.

Y ahora, vayamos a la solución que dio primeramente Platón, que parece

arbitraria pero que sin embargo no lo es, como espero probarlo. Platón dijo que el tiempo es la imagen móvil de la eternidad. Él empieza por eternidad, por un ser eterno, y ese ser eterno quiere proyectarse en otros seres. Y no puede hacerlo en su eternidad: tiene que hacerlo sucesivamente. El tiempo viene a ser la imagen móvil de la eternidad. Hay una sentencia del gran místico inglés William Blake que dice: «El tiempo es la dádiva de la eternidad». Si a nosotros nos dieran todo el ser... El ser es más que el universo, más que el mundo. Si a nosotros nos mostraran el ser una sola vez, quedaríamos aniquilados, anulados, muertos. En cambio, el tiempo es la dádiva de la eternidad. La eternidad nos permite todas esas experiencias de un modo sucesivo. Tenemos días y noches, tenemos horas, tenemos minutos, tenemos la memoria, tenemos las sensaciones actuales, y luego tenemos el porvenir, un porvenir cuya forma ignoramos aún pero que presentimos o tememos.

Todo eso nos es dado sucesivamente porque no podemos aguantar esa intolerable carga, esa intolerable descarga de todo el ser del universo. El tiempo vendría a ser un don de la eternidad. La eternidad nos permite vivir sucesivamente. Schopenhauer dijo que felizmente para nosotros nuestra vida está dividida en días y en noches, nuestra vida está interrumpida por el sueño. Nos levantamos por la mañana, pasamos nuestra jornada, luego dormimos. Si no hubiera sueño, sería intolerable vivir, no seríamos dueños del placer. La totalidad del ser es imposible para nosotros. Así nos dan todo, pero gradualmente.

La transmigración responde a una idea parecida. Quizá seríamos a un tiempo, como creen los panteístas, todos los minerales, todas las plantas, todos los animales, todos los hombres. Pero felizmente no lo sabemos. Felizmente, creemos en individuos. Porque si no estaríamos abrumados, estaríamos aniquilados por esa plenitud.

Llego ahora a san Agustín. Creo que nadie ha sentido con mayor intensidad que san Agustín el problema del tiempo, esa duda del tiempo. San Agustín dice que su alma arde, que está ardiendo porque quiere saber qué es el tiempo. Él le pide a Dios que le revele qué es el tiempo. No por vana curiosidad sino porque él no puede vivir sin saber aquello. Aquello viene a ser la pregunta esencial, es decir, lo que Bergson diría después: el problema esencial de la metafísica. Todo eso lo dijo con ardor san Agustín.

Ahora que estamos hablando del tiempo, vamos a tomar un ejemplo aparentemente sencillo, el de las paradojas de Zenón. Él las aplica al espacio, pero nosotros las aplicamos al tiempo. Vamos a tomar la más sencilla de todas; la paradoja o la aporía del móvil. El móvil está situado en una punta de la mesa, y tiene que llegar a la otra punta. Primero tiene que llegar a la mitad, pero antes tiene que cruzar por la mitad de la mitad, luego por la mitad de la mitad de la mitad, y así infinitamente. El móvil nunca llega de un extremo de la mesa al otro. O, si no, podemos buscar un ejemplo de la geometría. Se imagina un punto. Se supone que el punto no ocupa extensión alguna. Si tomamos luego una sucesión infinita de puntos,

tendremos la línea. Y luego, tomando un número infinito de líneas, la superficie. Y un número infinito de superficies, tenemos el volumen. Pero yo no sé hasta dónde podemos entender esto, porque si el punto no es espacial, no se sabe de qué modo una suma, aunque sea infinita, de puntos inextensos, puede darnos una línea que es extensa. Al decir una línea, no pienso en una línea que va desde este punto de la tierra a la luna. Pienso, por ejemplo, en esta línea: la mesa, que estoy tocando. También consta de un número infinito de puntos. Y para todo eso se ha creído encontrar una solución.

Bertrand Russell lo explica así: hay números finitos (la serie natural de los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y así infinitamente). Pero luego consideramos otra serie, y esa otra serie tendrá exactamente la mitad de la extensión de la primera. Está hecha de todos los números pares. Así, al 1 corresponde el 2, al 2 corresponde el 4, al 3 corresponde el 6... Y luego tomemos otra serie. Vamos a elegir una cifra cualquiera. Por ejemplo, 365. Al 1 corresponde el 365, al 2 corresponde el 365 multiplicado por sí mismo, al 3 corresponde el 365 multiplicado a la tercera potencia. Tenemos así varias series de números que son todos infinitos. Es decir, en los números transfinitos las partes no son menos numerosas que el todo. Creo que esto ha sido aceptado por los matemáticos. Pero no sé hasta dónde nuestra imaginación puede aceptarlo.

Vamos a tomar el momento presente. ¿Qué es el momento presente? El momento presente es el momento que consta un poco de pasado y un poco de porvenir. El presente en sí es como el punto finito de la geometría. El presente en sí no existe. No es un dato inmediato de nuestra conciencia. Pues bien; tenemos el presente, y vemos que el presente está gradualmente volviéndose pasado, volviéndose futuro. Hay dos teorías del tiempo. Una de ellas, que es la que corresponde, creo, a casi todos nosotros, ve el tiempo como un río. Un río fluye desde el principio, desde el inconcebible principio, y ha llegado a nosotros. Luego tenemos la otra, la del metafísico James Bradley, inglés. Bradley dice que ocurre lo contrario: que el tiempo fluye desde el porvenir hacia el presente. Que aquel momento en el cual el futuro se vuelve pasado, es el momento que llamamos presente.

Podemos elegir entre ambas metáforas. Podemos situar el manantial del tiempo en el porvenir o en el pasado. Lo mismo da. Siempre estamos ante el río del tiempo. Ahora, ¿cómo resolver el problema de un origen del tiempo? Platón ha dado esa solución: el tiempo procede de la eternidad, y sería un error decir que la eternidad es anterior al tiempo. Porque decir anterior es decir que la eternidad pertenece al tiempo. También es un error decir, como Aristóteles, que el tiempo es la medida del movimiento, porque el movimiento ocurre en el tiempo y no puede explicar el tiempo. Hay una sentencia muy linda de san Agustín, que dice: *Non in tempore, sed cum tempore Deus creavit caela et terram* (es decir: No en el tiempo, sino con tiempo, Dios creó los cielos y la tierra). Los primeros versículos del Génesis se refieren no sólo a la creación del mundo, a la creación de los mares, de la tierra, de la

oscuridad, de la luz, sino al principio del tiempo. No hubo un tiempo anterior: el mundo empezó a ser con el tiempo, y desde entonces todo es sucesivo.

Yo no sé si este concepto de los números transfinitos que explicaba hace un momento puede ayudarnos. No sé si mi imaginación acepta esa idea. No sé si la de ustedes puede aceptarla. La idea de cantidades cuyas partes no sean menos extensas que el todo. En el caso de la serie natural de los números aceptamos que la cifra de números pares es igual a la cifra de números impares, es decir, que es infinita; que la cifra de potencia del número 365 es igual a la suma total. ¿Por qué no aceptar la idea de dos instantes de tiempo? ¿Por qué no aceptar la idea de las 7 y 4 minutos y de las 7 y 5 minutos? Parece muy difícil aceptar que entre esos dos instantes haya un número infinito, o transfinito de instantes.

Sin embargo, Bertrand Russell nos pide que la imaginemos así.

Bernheim dijo que las paradojas de Zenón se basaban en un concepto espacial del tiempo. Que en la realidad lo que existe es el ímpetu vital y que no podemos subdividirlo. Por ejemplo, si decimos que mientras Aquiles corre un metro la tortuga ha corrido un decímetro, eso es falso, porque decimos que Aquiles corre a grandes pasos al principio y luego a pasos de tortuga al final. Es decir, estamos aplicando al tiempo unas medidas que corresponden al espacio. Pero podríamos decir también — esto lo dice William James—: Vamos a suponer un transcurso de cinco minutos de tiempo. Para que pasen cinco minutos de tiempo es necesario que pase la mitad de cinco minutos. Para que pasen dos minutos y medio, tiene que pasar la mitad de dos minutos y medio. Para que pase la mitad, tiene que pasar la mitad de la mitad, y así infinitamente, de suerte que nunca pueden pasar cinco minutos. Aquí tenemos las aporías de Zenón aplicadas al tiempo con el mismo resultado.

Y podemos tomar también el ejemplo de la flecha. Zenón dice que una flecha en su vuelo está inmóvil en cada instante. Luego, el movimiento es imposible, ya que una suma de inmovilidades no puede constituir el movimiento.

Pero si nosotros pensamos que existe un espacio real, ese espacio puede ser divisible finalmente en puntos, aunque el espacio sea indivisible infinitamente. Si pensamos en un espacio real, también el tiempo puede subdividirse en instantes, en instantes de instantes, cada vez en unidades de unidades.

Si pensamos que el mundo es simplemente nuestra imaginación, si pensamos que cada uno de nosotros está soñando un mundo, ¿por qué no suponer que pasamos de un pensamiento a otro y que no existen esas subdivisiones puesto que no las sentimos? Lo único que existe es lo que sentimos nosotros. Sólo existen nuestras percepciones, nuestras emociones. Pero esa subdivisión es imaginaria, no es actual. Luego hay otra idea, que también parece pertenecer al común de los hombres, que es la idea de la unidad del tiempo. Fue establecida por Newton, pero ya la había establecido el consenso antes de él. Cuando Newton habló del tiempo matemático — es decir, de un solo tiempo que fluye a través de todo el universo— ese tiempo está fluyendo ahora en lugares vacíos, está fluyendo entre los astros, está fluyendo de un

modo uniforme. Pero el metafísico inglés Bradley dijo que no había ninguna razón para suponer eso.

Podemos suponer que hubiera diversas series de tiempo, decía, no relacionadas entre sí. Tendríamos una serie que podríamos llamar a, b, c, d, e, f... Esos hechos están relacionados entre sí: uno es posterior a otro, uno es anterior a otro, uno es contemporáneo de otro. Pero podríamos imaginar otra serie, con alfa, beta, gamma... Podríamos imaginar otras series de tiempos.

¿Por qué imaginar una sola serie de tiempo? Yo no sé si la imaginación de ustedes acepta esa idea. La idea de que hay muchos tiempos y que esas series de tiempos — naturalmente que los miembros de las series son anteriores, contemporáneos o posteriores entre sí— no son ni anteriores, ni posteriores, ni contemporáneas. Son series distintas. Eso podríamos imaginarlo en la conciencia de cada uno de nosotros. Podemos pensar en Leibniz, por ejemplo.

La idea es que cada uno de nosotros vive una serie de hechos, y esa serie de hechos puede ser paralela o no a otras. ¿Por qué aceptar esa idea? Esa idea es posible; nos daría un mundo más vasto, un mundo mucho más extraño que el actual. La idea de que no hay un tiempo. Creo que esa idea ha sido en cierto modo cobijada por la física actual, que no comprendo y que no conozco. La idea de varios tiempos. ¿Por qué suponer la idea de un solo tiempo, un tiempo absoluto, como lo suponía Newton?

Ahora vamos a volver al tema de la eternidad, a la idea de lo eterno que quiere manifestarse de algún modo, que se manifiesta en el espacio y en el tiempo. Lo eterno es el mundo de los arquetipos. En lo eterno, por ejemplo, no hay triángulo. Hay un solo triángulo, que no es ni equilátero, ni isósceles, ni escaleno. Ese triángulo es las tres cosas a la vez y ninguna de ellas. El hecho de que ese triángulo sea inconcebible no importa nada: ese triángulo existe.

O, por ejemplo, cada uno de nosotros puede ser una copia temporal y mortal del arquetipo de hombre. También se nos plantea el problema de si cada hombre tuviera su arquetipo platónico. Luego ese absoluto quiere manifestarse, y se manifiesta en el tiempo. El tiempo es la imagen de la eternidad.

Yo creo que esto último nos ayudaría a entender por qué el tiempo es sucesivo. El tiempo es sucesivo porque habiendo salido de lo eterno quiere volver a lo eterno. Es decir, la idea de futuro corresponde a nuestro anhelo de volver al principio. Dios ha creado el mundo; todo el mundo, todo el universo de las criaturas, quiere volver a ese manantial eterno que es intemporal, no anterior al tiempo ni posterior; que está fuera del tiempo. Y eso ya quedaría en el ímpetu vital. Y también el hecho de que el tiempo está continuamente moviéndose. Hay quienes han negado el presente. Hay metafísicos en el Indostán que han dicho que no hay un momento en que la fruta cae. La fruta está por caer o está en el suelo, pero no hay un momento en que cae.

¡Qué raro pensar que de los tres tiempos en que hemos dividido el tiempo —el pasado, el presente, el futuro—, el más difícil, el más inasible, sea el presente! El presente es tan inasible como el punto. Porque si lo imaginamos sin extensión, no

existe; tenemos que imaginar que el presente aparente vendría a ser un poco el pasado y un poco el porvenir. Es decir, sentimos el pasaje del tiempo. Cuando yo hablo del pasaje del tiempo, estoy hablando de algo que todos ustedes sienten. Si yo hablo del presente, estoy hablando de una entidad abstracta. El presente no es un dato inmediato de nuestra conciencia.

Nosotros sentimos que estamos deslizándonos por el tiempo, es decir, podemos pensar que pasamos del futuro al pasado, o del pasado al futuro, pero no hay un momento en que podamos decirle al tiempo: «Detente. ¡Eres tan hermoso...!», como quería Goethe. El presente no se detiene. No podríamos imaginar un presente puro; sería nulo. El presente tiene siempre una partícula de pasado, una partícula de futuro. Y parece que eso es necesario al tiempo. En nuestra experiencia, el tiempo corresponde siempre al río de Heráclito, siempre seguimos con esa antigua parábola. Es como si no se hubiera adelantado en tantos siglos. Somos siempre Heráclito viéndose reflejado en el río, y pensando que el río no es el río porque ha cambiado las aguas, y pensando que él no es Heráclito porque él ha sido otras personas entre la última vez que vio el río y ésta. Es decir, somos algo cambiante y algo permanente. Somos algo esencialmente misterioso. ¿Qué sería cada uno de nosotros sin su memoria? Es una memoria que en buena parte está hecha del ruido pero que es esencial. No es necesario que yo recuerde, por ejemplo, para ser quien soy, que he vivido en Palermo, en Adrogué, en Ginebra, en España. Al mismo tiempo, yo tengo que sentir que no soy el que fui en esos lugares, que soy otro. Ése es el problema que nunca podremos resolver: el problema de la identidad cambiante. Y quizá la misma palabra cambio sea suficiente. Porque si hablamos del cambio de algo, no decimos que algo sea reemplazado por otra cosa. Decimos: «La planta crece». No queremos decir con esto que una planta chica deba ser reemplazada por una más grande. Queremos decir que esa planta se convierte en otra cosa. Es decir, la idea de la permanencia en lo fugaz.

La idea del futuro vendría a justificar aquella antigua idea de Platón, que el tiempo es imagen móvil de lo eterno. Si el tiempo es la imagen de lo eterno, el futuro vendría a ser el movimiento del alma hacia el porvenir. El porvenir sería a su vez la vuelta a lo eterno. Es decir, que nuestra vida es una continua agonía. Cuando san Pablo dijo: «Muero cada día», no era una expresión patética la suya. La verdad es que morimos cada día y que nacemos cada día. Estamos continuamente naciendo y muriendo. Por eso el problema del tiempo nos toca más que los otros problemas metafísicos. Porque los otros son abstractos. El del tiempo es nuestro problema. ¿Quién soy yo? ¿Quién es cada uno de nosotros? ¿Quiénes somos? Quizá lo sepamos alguna vez. Quizá no. Pero mientras tanto, como dijo san Agustín, mi alma arde porque quiero saberlo.

23 de junio de 1978

Biblioteca personal

Prólogos

(1988)

NOTA

Biblioteca personal reúne los prólogos que Jorge Luis Borges escribió para los libros que integraron una colección de cien obras de lectura imprescindible, que fue publicada por Hyspamérica en 1985. La selección de los títulos estuvo también a cargo de Borges que sólo llegó a escribir sesenta y cuatro prólogos, pues su muerte impidió que la colección prevista se completara. Hemos seguido aquí la edición de Biblioteca personal. Prólogos, Alianza Editorial, Madrid, 1988, que reúne sesenta y seis prólogos, pero hemos omitido dos de ellos: «Wilkie Collins, La piedra lunar» y «Edward Gibbon, Páginas de historia y de autobiografía», porque están publicados en el libro Prólogos, con un prólogo de prólogos, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, véanse aquí las páginas 52 y 75, respectivamente.

PRÓLOGO

A lo largo del tiempo, nuestra memoria va formando una biblioteca dispar, hecha de libros, o de páginas, cuya lectura fue una dicha para nosotros y que nos gustaría compartir. Los textos de esa íntima biblioteca no son forzosamente famosos. La razón es clara. Los profesores, que son quienes dispensan la fama, se interesan menos en la belleza que en los vaivenes y en las fechas de la literatura y en el prolijo análisis de libros que se han escrito para ese análisis, no para el goce del lector.

La serie que prologo y que ya entreveo quiere dar ese goce. No elegiré los títulos en función de mis hábitos literarios, de una determinada tradición, de una determinada escuela, de tal país o de tal época. «Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir; yo me jacto de aquellos que me fue dado leer», dije alguna vez. No sé si soy un buen escritor; creo ser un excelente lector o, en todo caso, un sensible y agradecido lector. Deseo que esta biblioteca sea tan diversa como la no saciada curiosidad que me ha inducido, y sigue induciéndome, a la exploración de tantos lenguajes y de tantas literaturas. Sé que la novela no es menos artificial que la alegoría o la ópera, pero incluiré novelas porque también ellas entraron en mi vida. Esta serie de libros heterogéneos es, lo repito, una biblioteca de preferencias.

María Kodama y yo hemos errado por el globo de la tierra y del agua. Hemos llegado a Texas y al Japón, a Ginebra, a Tebas, y, ahora, para juntar los textos que fueron esenciales para nosotros, recorreremos las galerías y los palacios de la memoria, como san Agustín escribió.

Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. Ocurre entonces la emoción singular llamada belleza, ese misterio hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica. «La rosa es sin porqué», dijo Angelus Silesius; siglos después, Whistler declararía: «El arte sucede».

Ojalá seas el lector que este libro aguardaba.

J. L. B.

JULIO CORTÁZAR

CUENTOS

Hacia mil novecientos cuarenta y tantos, yo era secretario de redacción de una revista literaria, más o menos secreta. Una tarde, una tarde como las otras, un muchacho muy alto, cuyos rasgos no puedo recobrar, me trajo un cuento manuscrito. Le dije que volviera a los diez días y que le daría mi parecer. Volvió a la semana. Le dije que su cuento me gustaba y que ya había sido entregado a la imprenta. Poco después, Julio Cortázar leyó en letras de molde «Casa tomada» con dos ilustraciones a lápiz de Norah Borges. Pasaron los años y me confió una noche, en París, que ésa había sido su primera publicación. Me honra haber sido su instrumento.

El tema de aquel cuento es la ocupación gradual de una casa por una invisible presencia. En ulteriores piezas Julio Cortázar lo retomaría de un modo más indirecto y por ende más eficaz.

Cuando Dante Gabriel Rossetti leyó la novela *Cumbres borrascosas* le escribió a un amigo: «La acción transcurre en el infierno, pero los lugares, no sé por qué, tienen nombres ingleses». Algo análogo pasa con la obra de Cortázar. Los personajes de la fábula son deliberadamente triviales. Los rige una rutina de casuales amores y de casuales discordias. Se mueven entre cosas triviales: marcas de cigarrillo, vidrieras, mostradores, whisky, farmacias, aeropuertos y andenes. Se resignan a los periódicos y a la radio. La topografía corresponde a Buenos Aires o a París y podemos creer al principio que se trata de meras crónicas. Poco a poco sentimos que no es así. Muy sutilmente el narrador nos ha atraído a su terrible mundo, en que la dicha es imposible. Es un mundo poroso, en el que se entretejen los seres; la conciencia de un hombre puede entrar en la de un animal o la de un animal en un hombre. También se juega con la materia de la que estamos hechos, el tiempo. En algunos relatos fluyen y se confunden dos series temporales.

El estilo no parece cuidado, pero cada palabra ha sido elegida. Nadie puede contar el argumento de un texto de Cortázar; cada texto consta de determinadas palabras en un determinado orden. Si tratamos de resumirlo verificamos que algo precioso se ha perdido.

EVANGELIOS APÓCRIFOS

Leer este libro es regresar de un modo casi mágico a los primeros siglos de nuestra era cuando la religión era una pasión. Los dogmas de la Iglesia y los razonamientos del teólogo acontecerían mucho después; lo que importó al principio fue la nueva de que el Hijo de Dios había sido, durante treinta y tres años, un hombre, un hombre flagelado y sacrificado cuya muerte había redimido a todas las generaciones de Adán. Entre los libros que anunciaban esa verdad estaban los *Evangelios apócrifos*. La palabra apócrifo ahora vale por falsificado o por falso; su primer sentido era oculto. Los textos apócrifos eran los vedados al vulgo, los de lectura sólo permitida a unos pocos.

Más allá de nuestra falta de fe, Cristo es la figura más vívida de la memoria humana. Le tocó en suerte predicar su doctrina, que hoy abarca el planeta, en una provincia perdida. Sus doce discípulos eran iletrados y pobres. Salvo aquellas palabras que su mano trazó en la tierra y que borró en seguida, no escribió nada. (También Pitágoras y el Buddha fueron maestros orales). No usó nunca argumentos; la forma natural de su pensamiento era la metáfora. Para condenar la pomposa vanidad de los funerales afirmó que los muertos enterrarán a sus muertos. Para condenar la hipocresía de los fariseos dijo que eran sepulcros blanqueados. Joven, murió oscuramente en la cruz, que en aquel tiempo era un patíbulo y que ahora es un símbolo. Sin sospechar su vasto porvenir Tácito lo menciona al pasar y lo llama Chrestus. Nadie como él ha gobernado, y sigue gobernando, el curso de la historia.

Este libro no contradice a los evangelios del canon. Narra con extrañas variaciones la misma biografía. Nos revela milagros inesperados. Nos dice que a la edad de cinco años Jesús modeló con arcilla unos gorriones que, ante el estupor de los niños que jugaban con él, alzaron el vuelo y se perdieron en el aire cantando. Le atribuye asimismo crueles milagros, propios de un niño todopoderoso que no ha alcanzado todavía el uso de la razón. Para el Antiguo Testamento, el Infierno (Sheol) es la sepultura; para los tercetos de la *Comedia*, un sistema de cárceles subterráneas, de topografía precisa; en este libro es un personaje soberbio que dialoga con Satanás, Príncipe de la Muerte, y que glorifica al Señor.

Junto a los libros canónicos del Nuevo Testamento estos *Evangelios apócrifos*, olvidados durante tantos siglos y recuperados ahora, fueron los instrumentos más antiguos de la doctrina de Jesús.

FRANZ KAFKA

AMÉRICA. RELATOS BREVES

1883, 1924. Esas dos fechas delimitan la vida de Franz Kafka. Nadie puede ignorar que incluyen acontecimientos famosos: la primera guerra europea, la invasión de Bélgica, las derrotas y las victorias, el bloqueo de los Imperios centrales por la flota británica, los años de hambre, la Revolución rusa, que fue al principio una generosa esperanza y es ahora el zarismo, el derrumbamiento, el Tratado de Brest-Litovsk y el Tratado de Versalles, que engendraría la Segunda Guerra. Incluye asimismo los hechos íntimos que registra la biografía de Max Brod: la desavenencia con el padre, la soledad, los estudios jurídicos, los horarios de una oficina, la profusión de manuscritos, la tuberculosis. También, las vastas aventuras barrocas de la literatura: el expresionismo alemán, las hazañas verbales de Johannes Becher, de Yeats y de James Joyce.

El destino de Kafka fue transmutar las circunstancias y las agonías en fábulas. Redactó sórdidas pesadillas en un estilo límpido. No en vano era lector de las Escrituras y devoto de Flaubert, de Goethe y de Swift. Era judío, pero la palabra *judío* no figura, que yo recuerde, en su obra. Ésta es intemporal y tal vez eterna.

Kafka es el gran escritor clásico de nuestro atormentado y extraño siglo.

GILBERT KEITH CHESTERTON

LA CRUZ AZUL Y OTROS CUENTOS

Es lícito afirmar que Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) hubiera podido ser Kafka. El hombre que escribió que la noche es una nube mayor que el mundo y un monstruo hecho de ojos hubiera podido soñar pesadillas no menos admirables y abrumadoras que la de *El proceso* o la de *El castillo*. De hecho, las soñó y buscó y encontró su salvación en la fe de Roma, de la que afirmó extrañamente que se basa en el sentido común. Íntimamente padeció *el fin-de-siècle* del siglo XIX; en una epístola dirigida a Edward Bentley pudo escribir: «El mundo era muy viejo, amigo mío, cuando tú y yo éramos jóvenes» y declarar su juventud por las grandes voces de Whitman y de Stevenson.

Este volumen consta de una serie de cuentos que simulan ser policiales y que son mucho más. Cada uno de ellos nos propone un enigma que, a primera vista, es indescifrable. Se sugiere después una solución no menos mágica que atroz, y se arriba por fin a la verdad, que procura ser razonable. Cada uno de los cuentos es un apólogo y es asimismo una breve pieza teatral. Los personajes son como actores que entran en escena.

Antes del arte de escribir Chesterton ensayó la pintura; todas sus obras son curiosamente visuales.

Cuando el género policial haya caducado, el porvenir seguirá leyendo estas páginas, no en virtud de la clave racional que el Padre Brown descubre, sino en virtud de lo sobrenatural y monstruoso que antes hemos temido. Si yo tuviera que elegir un texto de los muchos que integran este libro, elegiría, creo, «Los tres jinetes del Apocalipsis», cuya elegancia es comparable a la de una jugada de ajedrez.

La obra de Chesterton es vastísima y no encierra una sola página que no ofrezca una felicidad. Recordaré, casi al azar, dos libros; uno de 1912, *The Ballad of the White Horse*, que noblemente salva la épica, tan olvidada en este siglo. Otro de 1925, *The Everlasting Man*, extraña historia universal que prescinde de fechas y en la que casi no hay nombres propios y que expresa la trágica hermosura del destino del hombre sobre la tierra.

MAURICE MAETERLINCK

LA INTELIGENCIA DE LAS FLORES

Aristóteles escribe que la filosofía nace del asombro. Del asombro de ser, del asombro de ser en el tiempo, del asombro de ser en este mundo, en el que hay otros hombres y animales y estrellas. Del asombro nace también la poesía. En el caso de Maurice Maeterlinck, como en el de Poe, ese asombro fue el del horror. Su primer volumen de versos, *Serres chaudes* (1889), enumera vagas cosas que inquietan: una princesa que sufre hambre en su torre, un marinero en el desierto, un lejano cazador de alces que cuida a los enfermos, aves nocturnas entre lirios, el olor del éter en un día de sol, un vagabundo sobre un trono, antiguas nieves y antiguas lluvias. Estas enumeraciones provocaron la fácil parodia del doctor Nordau, cuya colérica diatriba *Degeneración* prestó excelentes servicios como antología de los escritores que denunciaba. El arte tiene el hábito de justificar y de preparar los hechos que narra; Maeterlinck, en sus dramas, nos muestra deliberadamente cosas extrañas que se imponen a la imaginación y que no se explican. Los protagonistas de *Les aveugles I* (1890) son dos ciegos perdidos en un bosque; en *L'intruse*, de la misma fecha, un hombre anciano siente los pasos de la muerte que va entrando en la casa. En *L'oiseau bleu* (1909), el pasado es un recinto que habitan inmóviles figuras de cera. Fue el primer dramaturgo del simbolismo.

Maeterlinck, al principio, explotó las posibilidades estéticas del misterio. Quiso descifrarlo después. Más allá de la fe católica de su infancia, indagó lo maravilloso, la transmisión del pensamiento, la cuarta dimensión de Hinton, los singulares caballos de Elberfeld, la inteligencia de las flores. Las ordenadas e invariables repúblicas de los insectos le inspiraron dos libros. Plinio ya había atribuido a las hormigas la previsión y la memoria. Maeterlinck publicó *La vie des termites* en 1930. El más famoso de sus libros, *La vie des abeilles*, estudia con imaginación y rigor los hábitos de un ser famosamente celebrado por Virgilio y Shakespeare.

Maurice Maeterlinck nació en Gante en 1867 y murió en Niza en 1949. En 1911 obtuvo el Premio Nobel.

DINO BUZZATI

EL DESIERTO DE LOS TÁRTAROS

Podemos conocer a los antiguos, podemos conocer a los clásicos, podemos conocer a los escritores del siglo XIX y a los del principio del nuestro, que ya declina. Harto más arduo es conocer a los contemporáneos. Son demasiados y el tiempo no ha revelado aún su antología. Hay, sin embargo, nombres que las generaciones venideras no se resignarán a olvidar. Uno de ellos es, verosímilmente, el de Dino Buzzati.

Buzzati nació en 1906 en la antigua ciudad de Belluno, cerca del Véneto y de la frontera con Austria. Fue periodista y se entregó después a la literatura fantástica. Su primer libro, *Barnabo delle montagne*, data de 1933; el último, *I miracoli di Val Morel*, de 1972, el año de su muerte. Su vasta obra, no pocas veces alegórica, exhala angustia y magia. El influjo de Poe y de la novela gótica ha sido declarado por él. Otros han hablado de Kafka. ¿Por qué no aceptar sin desmedro alguno de Buzzati, ambos ilustres magisterios?

Este libro, que es acaso su obra maestra y que ha inspirado un hermoso film de Valerio Zurlini, está regido por el método de la postergación indefinida y casi infinita, caro a los eleatas y a Kafka. El ámbito de las ficciones de Kafka es deliberadamente gris y mediocre y sabe a burocracia y a tedio. Tal no es el caso de esta obra. Hay una víspera, pero es la de una enorme batalla, temida y esperada. Dino Buzzati, en estas páginas, retrotrae la novela a la epopeya, que fue su manantial. El desierto es real y es simbólico. Está vacío y el héroe espera muchedumbres.

HENRIK IBSEN

PEER GYNT. HEDDA GABLER

El más ilustre de los evangelistas de Ibsen, George Bernard Shaw, dijo en su *The Quintessence of Ibsenism* que es absurdo preguntarle a un autor una explicación de su obra, ya que esa explicación bien puede ser lo que la obra buscaba. La invención de la fábula precede a la comprensión de su moraleja. En el caso de Ibsen, las invenciones nos importan más que las tesis. Tal no fue el caso cuando se estrenaron sus obras. Gracias a Ibsen, la tesis de que una mujer tiene derecho a vivir su propia vida es ahora un lugar común. En 1879, era escandalosa. En Londres, tuvieron que agregar a *Casa de muñecas* una escena final, en la que Nora Helmer, arrepentida, vuelve a su hogar y a su familia. En París agregaron un amante para que el público entendiera la acción.

Deliberadamente elegí para este volumen dos piezas en las que lo imaginativo y lo fantástico es tan esencial como lo realista.

La primera, *Peer Gynt*, es, a mi parecer, la obra maestra de su autor y una de las obras maestras de la literatura. Todo en ella es fantástico, salvo la convicción que despierta. *Peer Gynt* es el más irresponsable y el más querible de los canallas. La ilusión del yo lo domina. Aspira, escarnecido y roto al alto título de Emperador de Sí Mismo; en un manicomio de El Cairo, los dementes lo coronan así, postrado en el polvo. Algo de pesadilla y algo de cuento de hadas hay en *Peer Gynt*. Con horror o con gratitud recibimos las extremadas aventuras y la cambiante geografía que proponen sus páginas. Alguien ha conjeturado que la conmovedora escena final ocurre después de la muerte del héroe, en el otro mundo.

La destreza técnica de *Hedda Gabler* (1890) puede llevar a la sospecha de que toda la tragedia es mecánica y ha sido elaborada para inducir tales o cuales emociones, no en función de un carácter. De hecho, *Hedda Gabler* es enigmática. Hay quienes ven en ella una histérica; otros, una mera mundana; otros, una pequeña ave de presa. Y diría que es enigmática precisamente porque es real, como lo es cada uno para los otros o para sí mismo, como Henrik Ibsen fue para Henrik Ibsen. Anotemos, de paso, que las pistolas que el general Gabler lega a su hija, son no menos instrumentales para la acción que los personajes.

El tema constante de Ibsen es la discordia de lo real y de las ilusiones románticas. George Bernard Shaw, su apologista, y Max Nordau, su detractor, lo han equiparado a Cervantes.

Henrik Ibsen es de mañana y de hoy. Sin su gran sombra el teatro que lo sigue es inconcebible.

JOSÉ MARIA EÇA DE QUEIROZ

EL MANDARÍN

A fines del siglo XIX, Groussac pudo escribir con veracidad que ser famoso en Sudamérica no era dejar de ser un desconocido. Ese dictamen, por aquellos años, era aplicable a Portugal. Famoso en su pequeña e ilustre patria, José Maria Eça de Queiroz (1845-1900) murió casi ignorado por las otras tierras de Europa. La tardía crítica internacional lo consagra ahora como uno de los primeros prosistas y novelistas de su época.

Eça de Queiroz fue esa cosa un tanto melancólica: un aristócrata pobre. Estudió derecho en la Universidad de Coimbra y, una vez terminada su carrera, desempeñó un cargo mediocre en una mediocre provincia. En 1869 acompañó a su amigo, el conde de Rezende, a la inauguración del canal de Suez. Pasó de Egipto a Palestina, y la evocación de esas andanzas perdura en páginas que muchas generaciones leen y releen. Tres años después ingresó en la carrera consular. Vivió en La Habana, en Newcastle, en Bristol, en la China y en París. El amor a la literatura francesa nunca lo dejaría. Profesó la estética del parnaso y, en sus muy diversas novelas, la de Flaubert. En *El primo Basilio* (1878) se ha advertido la sombra tutelar de *Madame Bovary*, pero Émile Zola juzgó que era superior a su indiscutible arquetipo y agregó a su dictamen estas palabras: «Les habla un discípulo de Flaubert».

Cada oración que Eça de Queiroz publicó había sido limada y templada, cada escena de la vasta obra múltiple ha sido imaginada con probidad. El autor se define como realista, pero ese realismo no excluye lo quimérico, lo sardónico, lo amargo y lo piadoso. Como su Portugal, que amaba con cariño y con ironía, Eça de Queiroz descubrió y reveló el Oriente. La historia de *O Mandarim* (1880) es fantástica. Uno de los personajes es un demonio; otro, desde una sórdida pensión de Lisboa, mata mágicamente a un mandarín que tiende su barrilete en una terraza que está en el centro del imperio amarillo. La mente del lector hospeda con alegría esa imposible fábula.

En el año final del siglo XIX murieron en París dos hombres de genio, Eça de Queiroz y Oscar Wilde. Que yo sepa, nunca se conocieron, pero se hubieran entendido admirablemente.

LEOPOLDO LUGONES

EL IMPERIO JESUÍTICO

Cabe decir que el hecho capital de la vida de Alonso Quijano fue la lectura de los libros que lo indujeron a la singular decisión de ser don Quijote. De un modo análogo, el descubrimiento de un texto fue para Lugones algo no menos vívido que la cercanía del mar o de una mujer. Detrás de cada uno de sus libros hay una sombra tutelar. Detrás de *Los crepúsculos del jardín*, cuyo nombre ya es un poema, está la sombra de Albert Samain; detrás de *Las fuerzas extrañas*, la de Edgar Allan Poe; detrás del *Lunario sentimental*, la de Jules Laforgue. Así es, pero sólo Lugones pudo haber escrito esos libros, de fuentes tan diversas. Trasladar al rebelde castellano las cadencias del simbolismo no es poca hazaña. Homero, Dante, Hugo y Walt Whitman fueron esenciales para él.

Con «Rubén Darío y otros cómplices» (la frase es de Lugones) emprendió la máxima aventura de las letras hispánicas: el modernismo. Este gran movimiento renovó los temas, el vocabulario, los sentimientos y la métrica. Iniciado de este lado del mar, el modernismo cundió a España, donde inspiró a poetas quizá mayores, a Juan Ramón Jiménez y a los Machado.

Hombre de convicciones y de pasiones elementales, Lugones forjó un estilo complejo, que influyó benéficamente en López Velarde y en Ezequiel Martínez Estrada. Este exornado estilo solía no condecir con los temas. En *El payador* (1915), que inauguró el culto del *Martín Fierro*, hay una evidente desproporción entre la llanura, que los hombres de letras llaman la Pampa, y los intrincados períodos; no así en *El Imperio jesuítico*. En 1903, el gobierno argentino le encargó la redacción de esta memoria, que es ahora este libro. Lugones pasó un año en el territorio donde la Compañía de Jesús ejecutó su extraño experimento de comunismo teocrático. En estas páginas hay una afinidad natural entre la exuberancia de su prosa y la de las regiones que nos revela.

Es interesante comparar este «ensayo histórico» de Lugones con el trabajo análogo de Groussac sobre el padre José Guevara y su *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*. Lugones registra las leyendas milagrosas que pululan en los textos de los jesuitas; Groussac insinúa, al pasar, que una fuente probable de esa milagrería fue cierta bula que se refiere a la canonización con estas palabras precisas: «Las virtudes no bastan sin los milagros».

Leopoldo Lugones nació en la provincia mediterránea de Córdoba, en 1874, y se dio muerte en 1938, en una de las islas del Tigre.

ANDRÉ GIDE

LOS MONEDEROS FALSOS

André Gide, que de tantas cosas dudó, parece no haber dudado nunca de esa imprescindible ilusión, el libre albedrío. Creyó que el hombre puede dirigir su conducta y consagró su vida al examen y a la renovación de la ética, no menos que al ejercicio y al goce de la literatura. Nació en París en 1869, bajo el Segundo Imperio. Su formación fue protestante, su primera lectura apasionada fueron los Evangelios. Tímido y reservado, frecuentó los Martes de Mallarmé y pudo conversar con Pierre Louÿs, con Paul Valéry, con Claudel y con Wilde. En su primer libro, *Les cahiers d'André Walter* (1891), usó el dialecto ornamental de los simbolistas. Esa obra es menos de un autor que de una época. Siempre fue fiel, después, a la buena tradición de la claridad. Al cabo de una estadía en Argelia, que fue capital para él, publicó en 1897 *Les nourritures terrestres*, que exalta los deseos de la carne pero no su plena satisfacción. En ulteriores textos, cuya enumeración sería larga, predicó el goce de los sentidos, la liberación de todas las leyes morales, la cambiante «disponibilidad» y el acto gratuito que no responde a otra razón que al antojo. Fue acusado de corromper a la juventud con esas doctrinas.

Profesó el amor de la literatura inglesa, dijo que prefería John Keats a Victor Hugo. Leamos que la voz íntima de Keats era más de su agrado que el tono público y profético de Hugo. En 1919 fue uno de los tres fundadores de la N.R.F., la primera revista literaria de nuestro siglo.

André Malraux ha escrito que Gide es nuestro principal contemporáneo. Gide, como Goethe, no está en un solo libro, está en la suma y en el contraste de todos ellos.

La más famosa de sus novelas es *Les faux-monnayeurs*, curiosa y admirable narración que incluye un análisis del género narrativo. En su *Journal* refiere las diversas etapas de su escritura. En 1947, un año antes de su muerte, recibió con aprobación unánime el Premio Nobel.

HERBERT GEORGE WELLS

LA MÁQUINA DEL TIEMPO. EL HOMBRE INVISIBLE

A la inversa de Beckford o de Poe, las narraciones que recoge este libro son pesadillas que deliberadamente rehúyen un estilo fantástico. Fueron soñadas en los últimos años del siglo XIX y en los iniciales del XX. Wells había observado que esa época, que es la nuestra, descreía de magias y talismanes, de la pompa retórica y de los énfasis. Ya entonces, como ahora, la imaginación aceptaba lo prodigioso, siempre que su raíz fuera científica, no sobrenatural. En cada uno de sus textos hay un solo prodigio; las circunstancias que lo ciñen son minuciosamente grises y cotidianas. Consideremos *The Invisible Man* (1897). Para que Gyges fuera invisible, los griegos recurrieron a un anillo de bronce, hallado en un caballo de bronce; Wells, para mayor verosimilitud, nos muestra a un hombre albino que se baña en un líquido singular y que tiene que andar desnudo y descalzo, porque la ropa y el calzado no son invisibles como él. En la labor de Wells lo patético no importa menos que la fábula. Su hombre invisible es un símbolo, que perdurará mucho tiempo, de nuestra soledad. Wells afirmó que las invenciones de Verne eran meramente proféticas y que las suyas eran de ejecución imposible. Ambos opinaban que el hombre no llegaría jamás a la luna; nuestro siglo, debidamente atónito, ha visto esa proeza.

El hecho de que Wells fuera un genio no es menos admirable que el hecho de que siempre escribiera con modestia, a veces irónica.

Wells nació, no lejos de Londres, en 1866. De origen humilde, conoció los males y la pobreza. Era republicano y socialista. En las últimas décadas de su vida pasó de la escritura de sueños a la redacción laboriosa de grandes libros que pudieran ayudar a los hombres a ser ciudadanos del mundo. En 1922 publicó una historia universal. La mejor biografía de Wells es la que nos ofrecen los dos volúmenes de su *Experiment in Autobiography* (1934). Murió en 1946. Las ficciones de Wells fueron los primeros libros que yo leí; tal vez serán los últimos.

ROBERT GRAVES

LOS MITOS GRIEGOS

Diversamente admirable como poeta, como investigador de la poesía, como sensible y docto humanista, como novelista, como narrador y como mitólogo, Robert Graves es uno de los escritores más personales de nuestro siglo. Nació en Londres en 1895. Uno de sus mayores fue el historiador alemán Leopold von Ranke, cuya curiosidad universal acaso heredó. De niño, recibió en un parque de las afueras la bendición de Swinburne, que había recibido la bendición de Landor, que había recibido la bendición del doctor Samuel Johnson. Durante la Primera Guerra Mundial se batió en el famoso regimiento de los Royal Welsh Fusiliers. Esa etapa de su destino se refleja en el libro *Goodbye to All That* (Adiós a todo eso), que data de 1929. Fue uno de los primeros que proclamaron el singular valor de la obra de Gerard Manley Hopkins, pero se abstuvo de ensayar su métrica y su verso aliterativo. Nunca trató de ser moderno; ha declarado que un poeta debe escribir como un poeta y no como un período. Cree en la sacralidad de quienes ejercen el arte, que, para él, es uno y eterno. Descrie de las escuelas literarias y de sus manifiestos. En *The Common Asphodel* (1949) niega a Virgilio, a Swinburne, a Kipling, a Eliot y, lo cual es menos misterioso, a Ezra Pound. Su libro capital, *The White Goddess* (1946), quiere ser la primera gramática del lenguaje de la poesía, pero es, de hecho, un mito espléndido, acaso exhumado por Graves, acaso forjado por Graves. La diosa blanca de ese mito es la Luna; la poesía occidental no es otra cosa, para Graves, que las ramificaciones y variaciones de ese complejo mito lunar, hoy recuperado por él. Quiere que la poesía retorne a su origen mágico.

Mientras dicto este prólogo, Robert Graves, rodeado del amor de los suyos y casi libre de ese cuerpo mortal que parece haber olvidado, está apagándose en Mallorca, en una suerte de arrebató tranquilo que linda con el éxtasis.

Para casi todos los helenistas, sin excluir a Grimal, los mitos que registran son meras piezas de museo o fábulas curiosas y antiguas. Graves los estudia cronológicamente y busca en sus cambiantes formas la evolución gradual de verdades vivas que no ha borrado el cristianismo. No se trata de un diccionario, se trata de una obra que abarca siglos y que es imaginativa y orgánica.

FIODOR DOSTOIEVSKI

LOS DEMONIOS

Como el descubrimiento del amor, como el descubrimiento del mar, el descubrimiento de Dostoievski marca una fecha memorable de nuestra vida. Suele corresponder a la adolescencia, la madurez busca y descubre a escritores serenos. En 1915, en Ginebra, leí con avidez *Crimen y castigo*, en la muy legible versión inglesa de Constance Garnett. Esa novela cuyos héroes son un asesino y una ramera me pareció no menos terrible que la guerra que nos cercaba. Busqué una biografía del autor. Hijo de un cirujano militar que murió asesinado, Dostoievski (1821-1881) conoció la pobreza, la enfermedad, la cárcel, el destierro, el asiduo ejercicio de las letras, los viajes, la pasión del juego y, ya en el término de sus días, la fama. Profesó el culto de Balzac. Envuelto en una vaga conspiración, fue condenado a muerte. Casi al pie del patíbulo, donde habían sido ejecutados sus compañeros, la sentencia fue conmutada, pero Dostoievski cumplió en Siberia cuatro años de trabajos forzados, que nunca olvidaría.

Estudió y expuso las utopías de Fourier, Owen y Saint-Simon. Fue socialista y paneslavista. Yo había imaginado que Dostoievski era una suerte de gran Dios insondable, capaz de comprender y justificar a todos los seres. Me asombró que hubiera descendido alguna vez a la mera política, que discrimina y que condena.

Leer un libro de Dostoievski es penetrar en una gran ciudad, que ignoramos, o en la sombra de una batalla. *Crimen y castigo* me había revelado, entre otras cosas, un mundo ajeno a mí. Inicié la lectura de *Los demonios* y algo muy extraño ocurrió. Sentí que había regresado a la patria. La estepa de la obra era una magnificación de la Pampa. Varvara Petrovna y Stepan Trofimovich Verjovenski eran, pese a sus incómodos nombres, viejos argentinos irresponsables. El libro empieza con alegría, como si el narrador no supiera el trágico fin.

En el prefacio de una antología de la literatura rusa Vladimir Nabokov declaró que no había encontrado una sola página de Dostoievski digna de ser incluida. Esto quiere decir que Dostoievski no debe ser juzgado por cada página sino por la suma de páginas que componen el libro.

EDWARD KASNER & JAMES NEWMAN

MATEMÁTICAS E IMAGINACIÓN

Un hombre inmortal, condenado a cárcel perpetua, podría concebir en su celda toda el álgebra y toda la geometría, desde contar los dedos de la mano hasta la singular doctrina de los conjuntos, y todavía mucho más. Un modelo de ese meditador sería Pascal, que, a los doce años, había descubierto una treintena de las proposiciones de Euclides. Las matemáticas no son una ciencia empírica. Intuitivamente sabemos que tres y cuatro son siete, y no necesitamos hacer la prueba con martillos, con piezas de ajedrez o con naipes. Horacio, para figurar lo imposible, habló de cisnes negros; mientras pulía su verso, tenebrosas bandadas de cisnes surcaban los ríos de Australia. Horacio no pudo adivinarlos, pero si hubiera tenido noticia de ellos, habría sabido inmediatamente que tres y cuatro de esos lóbregos seres daban la cifra siete. Russell escribe que las vastas matemáticas son una vasta tautología y que decir tres y cuatro no es otra cosa que una manera de decir siete. Sea lo que fuere, la imaginación y las matemáticas no se contraponen; se complementan como la cerradura y la llave. Como la música, las matemáticas pueden prescindir del universo, cuyo ámbito comprenden y cuyas ocultas leyes exploran.

La línea, por breve que sea, consta de un número infinito de puntos; el plano, por breve que sea, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos. La geometría tetradimensional ha estudiado la condición de los hipervolúmenes. La hiperesfera consta de un número infinito de esferas; el hipercubo, de un número infinito de cubos. No se sabe si existen, pero se conocen sus leyes.

Harto más deleitable que este prólogo son las páginas de este libro. Invito a los lectores a hojearlas y a mirar las extrañas ilustraciones. Abundan en sorpresas. Por ejemplo, las islas topológicas del octavo capítulo; por ejemplo, la hoja de Möbius, que cualquiera puede construir con una hoja de papel y con una tijera y que es una increíble superficie de un solo lado.

EUGENE O'NEILL

EL GRAN DIOS BROWN. EXTRAÑO INTERLUDIO. EL LUTO LE SIENTA A ELECTRA

Dos diversos destinos, o dos destinos de apariencia diversa convergen en O'Neill, cuyas fechas iniciales y terminales fueron 1888 y 1953.

Uno, el de aventurero y hombre de mar. Fue actor de teatro antes de escribir para el teatro, tarea literaria que le daría mucha felicidad y acaso alguna angustia. Fue buscador de oro en Honduras, como Samuel Clemens (Mark Twain) lo fue en California. El azar o el destino (ambas palabras son sinónimas) lo llevó a Buenos Aires; en alguna de sus piezas recuerda, no sin evidente nostalgia, «el paseo Colón y los vigilantes», el Bajo donde los marineros buscaban el amor mercenario y la confusa exaltación del alcohol. Anduvo por Sudáfrica e Inglaterra. Entre 1923 y 1927 dirigió, con Robert Edmond Jones, el Village Theatre al sur de Manhattan.

Más que las duras circunstancias de su biografía nos importa lo que hizo con ellas y con su infatigable imaginación. Es el más imprevisible de los autores. Pasó, como August Strindberg, del naturalismo a lo simbólico y lo fantástico. Comprendió que el mejor instrumento que les ha sido dado a los hombres para renovar o innovar es la tradición, no servilmente remedada sino ramificada y enriquecida. Repitió en el dialecto de nuestro tiempo, y variando un poco los nombres, antiguas fábulas helénicas ya dramatizadas por Sófocles. Llevó a la escena la *Balada del viejo marinero*, de Coleridge. En su *Extraño interludio* (1928) se oye primero lo que dicen los personajes, con una voz algo distinta, lo que secretamente estaban pensando, siempre lo inquietaron las máscaras y las usó de una manera que no habían sospechado los griegos ni el teatro Nô. En *El gran dios Brown* (1926) la viuda del protagonista, un sólido hombre de negocios americano, adora y besa el antifaz usado por él y se olvida del muerto. En *El luto le sienta a Electra* (1931) los rostros de los actores y la fachada de la gran casa de los Mannon tienen la rigidez de máscaras. El sentido alegórico importa menos que la gravitación de esos símbolos.

Bernard Shaw ha escrito: «Nada hay nuevo en O'Neill, salvo sus novedades». Los epigramas ingeniosos no precisan ser justos. Eugene O'Neill ha renovado, y sigue renovando, el teatro del mundo.

ARIWARA NO NARIHIRA

CUENTOS DE ISE

Como Francia, el Japón es, entre tantas otras cosas, un país literario, un país donde el común de la gente profesa el hábito y el amor a las letras. Un testimonio de ello son estos cuentos que datan del décimo siglo de nuestra era. Constituyen uno de los más antiguos ejemplos de la prosa japonesa y su tema central es la poesía lírica. La historia del Japón ha sido épica, pero, a diferencia de lo acontecido en otras naciones, en el principio de su poesía no está la espada. Desde el comienzo, los temas constantes han sido la naturaleza, los diversos colores de las estaciones y de los días, las venturas y desventuras del amor. Este libro incluye unos doscientos poemas breves y las circunstancias, reales o fabulosas, de su composición. El héroe de la obra es el príncipe Ariwara no Narihira a veces designado por su nombre. Kato, en su historia de la literatura japonesa (1979), lo compara a Don Juan. Pese a las muchas aventuras eróticas que los cuentos refieren, esa comparación es errónea. Don Juan es un católico libertino que seduce a muchas mujeres y que transgrede temerariamente una ley que él sabe divina. Narihira es un hedonista en un mundo inocente y pagano, no perturbado aún por el Tao y por la recta observación del óctuple camino, del Buddha. De este o del otro lado del bien y del mal, estas páginas clásicas del Japón ignoran lo moral y lo inmoral.

Según el precitado doctor Kato, este volumen prefigura la famosa historia de Genji.

Como los cretenses, los habitantes de Ise tenían la fama de mentirosos. El título de la obra sugeriría que los relatos que contiene son falsos. No es imposible que el anónimo autor haya compuesto muchos de los poemas y haya imaginado después las dramáticas circunstancias que lo explicarían.

HERMAN MELVILLE

BENITO CERENO. BILLY BUDD. BARTLEBY, EL ESCRIBIENTE

Hay escritores cuya obra no se parece a lo que sabemos de su destino; tal no es el caso de Herman Melville, que padeció rigores y soledades que serían la arcilla de los símbolos de sus alegorías. Nació en New York en 1819. Vástago de una gran familia venida a menos, de severa tradición calvinista, perdió a su padre a los trece años. A los diecinueve emprendió la primera de sus largas navegaciones; fue como marinero a Liverpool. En 1841 se alistó en una ballenera que zarpó de Nantucket. El capitán era muy duro con su gente; Melville desertó en una de las islas del Pacífico. Los isleños, que eran caníbales, lo acogieron. Cien días y cien noches pasaron y lo rescató una nave australiana. A bordo de esa nave, Melville capitaneó un motín. Hacia 1845 volvería a New York.

Typee, su primer libro, data de 1846. En 1851 publicó la novela *Moby Dick*, que pasó casi inadvertida. La crítica la descubriría hacia 1920. Ahora es famosa; la ballena blanca y Ahab tienen su lugar en esa heterogénea mitología que es la memoria de los hombres. Abunda en frases misteriosamente felices: «El predicador, de rodillas, rezó con tanta devoción que parecía un hombre arrodillado y rezando en el fondo del mar». La noción de que el blanco puede ser un color terrible ya estaba en Poe. También las sombras de Carlyle y de Shakespeare andan por ese volumen.

Melville tenía, como Coleridge, el hábito de la desesperación. *Moby Dick* es, de hecho, una pesadilla.

El amor a la Biblia lo induciría a emprender el último de sus viajes. En 1855 anduvo por tierras de Egipto y de Palestina.

Nathaniel Hawthorne fue su amigo. Murió, casi olvidado, en New York, en 1891.

Bartleby, que data de 1856, prefigura a Franz Kafka. Su desconcertante protagonista es un hombre oscuro que se niega tenazmente a la acción. El autor no lo explica, pero nuestra imaginación lo acepta inmediatamente y no sin mucha lástima. En realidad son dos los protagonistas: el obstinado Bartleby y el narrador que se resigna a su obstinación y acaba por encariñarse con él.

Billy Budd puede resumirse como la historia de un conflicto entre la justicia y la ley, pero ese resumen es hartamente menos importante que el carácter del héroe, que ha dado muerte a un hombre y que no comprende hasta el fin por qué lo juzgan y condenan.

Benito Cereno sigue suscitando polémicas. Hay quien lo juzga la obra maestra de Melville y una de las obras maestras de la literatura. Hay quien lo considera un error o una serie de errores. Hay quien ha sugerido que Herman Melville se propuso la escritura de un texto deliberadamente inexplicable que fuera un símbolo cabal de este mundo, también inexplicable.

GIOVANNI PAPINI

LO TRÁGICO COTIDIANO. EL PILOTO CIEGO. PALABRAS Y SANGRE

Si alguien en este siglo es equiparable al egipcio Proteo, ese alguien es Giovanni Papini, que alguna vez firmó Gian Falco, historiador de la literatura y poeta, pragmatista y romántico, ateo y después teólogo. No sabemos cuál es su cara, porque fueron muchas sus máscaras. Hablar de máscaras es quizá una injusticia. Papini, a lo largo de su larga vida, puede haber sostenido sinceramente doctrinas antagónicas. (Recordemos, al pasar, el destino análogo de Lugones). Hay estilos que no permiten al autor hablar en voz baja. Papini, en la polémica, solía ser sonoro y enfático. Negó al *Decamerón* y negó a *Hamlet*.

Nació en Florencia en 1881. Según sus biógrafos, era de modesto linaje, pero haber nacido en Florencia es haber heredado, más allá de los dudosos árboles genealógicos, una admirable tradición secular. Fue un lector hedonista, siempre lo movió la dicha de leer, no un apremio de exámenes. El primer objeto de su atención fue la filosofía. Tradujo y comentó libros de Bergson, de Schopenhauer y de Berkeley. Schopenhauer habla de la esencia onírica de la vida; para Berkeley, la historia universal es un largo sueño de Dios, que la crea y percibe infinitamente. Tales conceptos no fueron meras abstracciones para Papini. A su luz compuso los cuentos que integran este libro. Datan de principios de siglo.

En 1912 publicó *El crepúsculo de los filósofos*, título que es una variación del *Crepúsculo de los ídolos* de Nietzsche, título que es una variación del *Crepúsculo de los dioses* del primer canto de la *Edda Mayor*. Pasó del idealismo a un pragmatismo que definió como psicológico y mágico y que no era del todo el de William James. Años después lo invocaría para justificar el fascismo. Su melancólica autobiografía *Un uomo finito* apareció en 1913. Sus libros más famosos —*Historia de Cristo, Gog, Dante vivo, El diablo*— fueron escritos para ser obras maestras, género que requiere cierta inocencia de parte del autor.

En 1921 se convirtió, no sin alguna publicidad, a la fe católica. Murió en Florencia en 1956.

Yo tendría diez años cuando leí, en una mala traducción española, *Lo trágico cotidiano* y *El piloto ciego*. Otras lecturas los borraron. Sin sospecharlo, obré del modo más sagaz. El olvido bien puede ser una forma profunda de la memoria. Hacia 1969, compuse en Cambridge la historia fantástica «El otro». Atónito y agradecido, compruebo ahora que esa historia repite el argumento de «Dos imágenes en un estanque», fábula que incluye este libro.

ARTHUR MACHEN

LOS TRES IMPOSTORES

A principios de lo que un historiador holandés llamó, indefinidamente, la Edad Moderna, cundió por toda Europa el nombre de un libro, *De tribus impostoribus*, cuyos protagonistas eran Moisés, Jesucristo y Mahoma, y que las alarmadas autoridades querían descubrir y destruir. Nunca dieron con él, por la suficiente razón de que no existía. Ese libro quimérico ejerció un influjo considerable, ya que su virtud residía en el nombre y en lo que involucraba ese nombre, no en las ausentes páginas.

Como aquel otro escándalo, este libro se llama *Los tres impostores*. Arthur Machen lo escribió a la sombra de Stevenson, en un estilo que parece fluir, digno de su declarado maestro. La acción transcurre en aquel Londres de posibilidades mágicas y terribles que por primera vez nos fue revelado en las *New Arabian Nights* y que Chesterton exploraría mucho después en las crónicas del Padre Brown. El hecho de saber que los relatos de los tres personajes son imposturas no disminuye el buen horror que sus fábulas comunican. Por lo demás toda ficción es una impostura; lo que importa es sentir que ha sido soñada sinceramente. En otros libros —*The House of Souls*, *The Shinning Pyramid*, *Things Near and Far*— sospechamos que Machen no cree del todo en lo que nos cuenta; no así en las páginas que siguen en el melancólico *The Hill of Dreams*. En casi todas ellas, como en ciertos textos y en el Quijote, hay sueños adentro de sueños, que forman un juego de espejos. A veces condesciende al aquelarre; la corrupción del espíritu se manifiesta por la corrupción de la carne. Machen inventó la leyenda de los Ángeles de Mons, que en cierto duro trance de la Primera Guerra Mundial salvaron a las fuerzas británicas. Esa leyenda es ahora parte de la mitología popular y anda en boca de gente humilde que nada sabe de él. Perdurar más allá de su mero nombre le hubiera complacido.

Tradujo del francés los doce tomos de las no siempre verídicas y no siempre licenciosas *Memorias* del veneciano Casanova.

Arthur Machen (1863-1947) nació en las serranías de Gales, fuente de la *matière de Bretagne*, que pobló de sueños la tierra.

Las literaturas encierran breves y casi secretas obras maestras; *Los tres impostores* es una de ellas.

FRAY LUIS DE LEÓN

CANTAR DE CANTARES. EXPOSICIÓN DEL LIBRO DE JOB

La Biblia, cuyo nombre griego es plural, significa los libros. Es, de hecho, una biblioteca de los libros fundamentales de la literatura hebrea ordenados sin mayor rigor cronológico y atribuidos al Espíritu, al Ruach. Abarca la cosmogonía, la historia, la poesía, las parábolas, la meditación y la ira profética. Los diversos autores corresponden a diversas épocas y a diversas regiones. Son, para el piadoso lector, meros amanuenses del Espíritu, que determina cada palabra y, según los cabalistas, cada letra y su valor numérico y sus posibles o fatales combinaciones. El más curioso de esos textos es el Libro de Job.

Froude en 1853 predijo que este libro, llegado su debido tiempo, sería considerado el más alto de cuantos han escrito los hombres. El tema, el eterno tema, es el hecho de que un justo pueda ser desdichado. Job, en su muladar, se queja y maldice y sus amigos lo aconsejan. Esperamos razonamientos, pero el razonamiento, propio del griego, es ajeno al alma semítica y la obra se limita a ofrecernos espléndidas metáforas. La discusión es ardua y porfiada. En los capítulos finales, la voz de Dios habla desde el torbellino y condena por igual a quienes lo culpan o lo justifican. Declara que es inexplicable y de un modo indirecto se compara con sus más extrañas criaturas, el elefante (el Behemoth, cuyo nombre, como el de la Escritura, es plural, ya que significa animales, por ser tan grande) y la ballena, o Leviathan. Max Brod, en *Paganismo, judaísmo y cristianismo*, ha analizado este pasaje. El mundo estaría regido por un enigma.

La fecha de la redacción es incierta. H. G. Wells escribió que el Libro de Job es la gran respuesta de los hebreos a los diálogos de Platón.

Publicamos aquí la versión literal de Fray Luis de León, su explicación de cada versículo y otra versión en verso endecasílabo y rimado, al itálico modo. La prosa de Fray Luis es, por lo común, de una serenidad ejemplar; el original hebreo le impone aquí música de violencias. Cuando oye la trompa dice: «¡Ha!, ¡ha!, y de lueño huele la batalla, el ruido de los capitanes y el estruendo de los soldados».

Esta biblioteca incluye asimismo el Cantar de los cantares o, como traduce Fray Luis, Cantar de cantares. Lo define como égloga pastoril y le da un sentido alegórico. El esposo, proféticamente, sería Cristo; la esposa, la Iglesia. El amor terrenal sería un emblema del amor divino. Quizá no huelga recordar que la más encendida obra de la lengua castellana, la de san Juan de la Cruz, procede de este libro.

JOSEPH CONRAD

EL CORAZÓN DE LAS TINIEBLAS. CON LA SOGA AL CUELLO

Obra del divino poder, de la suma sabiduría y, curiosamente, del primer amor, el infierno de Dante, el más famoso de la literatura, es un establecimiento penal en forma de pirámide inversa, poblado por fantasmas de Italia y por inolvidables endecasílabos. Harto más terrible es el de *Heart of Darkness*, el río de África que remonta el capitán Marlow, entre orillas de ruinas y de selvas y que bien puede ser una proyección del abominable Kurtz, que es la meta. En 1889, Josef Teodor Konrad Korzeniowski remontó el Congo hasta Stanley Falls; en 1902, Joseph Conrad, hoy célebre, publicó en Londres *Heart of Darkness*, acaso el más intenso de los relatos que la imaginación humana ha labrado. Este relato es el primero de este volumen.

El segundo, *The End of the Tether*, no es menos trágico. La clave de la historia es un hecho que no revelaremos y que el lector descubrirá gradualmente. En las primeras páginas ya hay indicios.

H. L. Mencken, que ciertamente no prodiga los ditirambos, afirma que *The End of the Tether* es una de las más espléndidas narraciones, extensa o breve, nueva o antigua, de las letras inglesas. Compara los dos textos de este libro con las composiciones musicales de Juan Sebastián Bach.

Según el testimonio de H. G. Wells, el inglés oral de Conrad era muy torpe. El escrito, que es el que importa, es admirable y fluye con delicada maestría.

Hijo de un revolucionario polaco, Conrad nació en Ucrania, en el destierro, en 1857. Murió en el condado de Kent en 1924.

OSCAR WILDE

ENSAYOS Y DIÁLOGOS

Observa Stevenson que hay una virtud sin la cual todas las demás son inútiles; esa virtud es el encanto. Los largos siglos de la literatura nos ofrecen autores hartos más complejos e imaginativos que Wilde; ninguno más encantador. Lo fue en el diálogo casual, lo fue en la amistad, lo fue en los años de la dicha y en los años adversos. Sigue siéndolo en cada línea que ha trazado su pluma.

Más que los otros de su especie, Oscar Wilde fue un *homo ludens*. Jugó con el teatro; *La importancia de llamarse Ernesto* o, como quiere Alfonso Reyes, *La importancia de ser severo*, es la única comedia del mundo que tiene el sabor del champagne. Jugó con la poesía; *La esfinge*, no tocada por lo patético, es pura y sabiamente verbal. Venturosamente jugó con el ensayo y con el diálogo. Jugó con la novela; *El retrato de Dorian Gray* es una variación decorativa ejecutada sobre el tema de *Jekyll y Hyde*. Jugó trágicamente con su destino; inició un pleito que sabía de antemano perdido y que lo llevaría a la cárcel y a la deshonra. En su destierro voluntario le dijo a Gide que él había querido conocer «el otro lado del jardín».

Nunca sabremos qué epigrama le hubiera inspirado el *Ulises* de Joyce.

Oscar Wilde nació en Dublín en 1854. Murió en el Hôtel d'Alsace, en París, en el año 1900. Su obra no ha envejecido; pudo haber sido escrita esta mañana.

HENRI MICHAUX

UN BÁRBARO EN ASIA

Hacia 1935 conocí en Buenos Aires a Henri Michaux. Lo recuerdo como un hombre sereno y sonriente, muy lúcido, de buena y no efusiva conversación y fácilmente irónico. No profesaba ninguna de las supersticiones de aquella fecha. Descreía de París, de los conventículos literarios, del culto, entonces de rigor, de Pablo Picasso. Con pareja imparcialidad, descreía de la sabiduría oriental. Todo esto se confirma en su libro *Un barbare en Asie*, que yo traduje al castellano no como un deber sino como un juego. Solía asombrarnos con noticias tristísimas de Bolivia, donde había residido un tiempo. Por aquellos años no sospechaba lo que el Oriente le daría o, de manera misteriosa, ya le había dado. Admiraba la obra de Paul Klee y la obra de Giorgio de Chirico.

A lo largo de su larga vida ejerció dos artes: la pintura y las letras. En sus últimos libros las combinó. La noción china y japonesa de que los ideogramas de un poema se componen no sólo para el oído sino también para la vista, le sugirió curiosos experimentos. Como Aldous Huxley exploró los alucinógenos y penetró en regiones de pesadilla que inspirarían su pincel y su pluma. En 1941, André Gide publicó un opúsculo que se llama *Descubramos a Henri Michaux*.

Hacia 1982 me visitó en París. Cambiamos algunas triviales palabras; estaba muy cansado. Presentí que aquel diálogo sería el último.

Las fechas de su nacimiento y de su muerte son 1899 y 1984.

HERMANN HESSE

EL JUEGO DE LOS ABALORIOS

Cuando emprendí el estudio del alemán, hacia 1917, descubrí en la antología de Benzmann un breve poema de Hermann Hesse. Un viajero pasa una noche en una posada. En la posada hay una fuente. El viajero se va al otro día y piensa que el agua seguirá corriendo cuando él haya partido y que la recordará en tierras lejanas. Yo recuerdo ahora en Buenos Aires aquella breve pieza de Hesse. Después vendrían sus libros.

Hermann Hesse nació en Württemberg en 1877. Sus padres habían predicado en la India la doctrina pietista. Hesse fue sucesivamente mecánico, librero y anticuario. Repitió, como tantos otros jóvenes, el monólogo dubitativo de Hamlet y estuvo a punto de quitarse la vida. En 1899 publicó su primer libro de versos; en 1904 el relato *Peter Camenzind*, de carácter autobiográfico. Contemporáneo del realismo, del simbolismo y del expresionismo, no se afilió a ninguna de esas escuelas. Buena parte de su obra corresponde a lo que en alemán se llama *Bildungsroman*, novelas cuyo tema central es la formación de un espíritu. En 1911 viajó a la India; mejor dicho, volvió, ya que tantas veces había pensado en aquel país. En 1912 fijó su residencia en Suiza, en el cantón de Berna. Durante la guerra fue pacifista, como Romain Rolland y Russell. Ayudó física y moralmente a los prisioneros alemanes internados en la Confederación. El relato *El último verano de Klingsor* data de 1919; *Siddharta*, de 1921; *El lobo estepario*, de 1926. Tres años antes, Hesse ya había adoptado la ciudadanía suiza. Murió en Montagnola, cerca de la ciudad de Lugano, en 1962.

De los muchos volúmenes de Hesse, *El juego de los abalorios* (*Das Glasperlenspiel*) es el más ambicioso y el más extenso. La crítica ha observado que el juego que da nombre a sus páginas no es otra cosa que una larga metáfora del arte de la música. Es evidente que el autor no ha imaginado bien ese juego; si lo hubiera hecho, quienes leen la novela se habrían interesado más en él que en las palabras y ansiedades de los protagonistas y en el vasto ambiente que los rodea.

ENOCH A. BENNETT

ENTERRADO EN VIDA

Enoch Arnold Bennett (1867-1931) se consideraba un discípulo de Flaubert, pero no pocas veces fue algo menos severo y más agradable; un buen heredero de Dickens. Nos ha legado tres largas novelas hoy clásicas: *The Old Wives' Tale* (1908), *Clayhanger* (1910) y *Riceyman Steps* (1923), que indudablemente son obras maestras, de lectura intensa y conmovedora. En su *Historia de la literatura inglesa*, obra curiosamente parca en elogios, George Sampson lo juzga genial, pero ese epíteto sugiere violencias y altibajos que son del todo ajenos a Bennett y a su estilo sereno, que pasa inadvertido como el cristal. Bennett se entregó a la literatura con una suerte de entusiasmo tranquilo. A diferencia de H. G. Wells, de quien era amigo íntimo, nunca permitió que sus opiniones intervinieran en su obra.

Enterrado en vida data de 1908. Su héroe, Priam Farll, que manda a la exposición anual de la Royal Academy un cuadro con un vigilante y, al año siguiente, otro, con un pingüino, es un tímido; la historia entera, con todas sus luces y sombras, surge de un solo acto de timidez. La crítica la juzga la mejor de las comedias domésticas de Arnold Bennett, pero esa abstracta definición, acaso irrefutable, nada nos dice de las muchas felicidades y de las muchas sorpresas que en este libro nos aguardan.

Arnold Bennett fue uno de los primeros que reconocieron a William Butler Yeats. Escribió: «Yeats es uno de los grandes poetas de nuestra era, porque media docena de lectores sabemos que lo es».

CLAUDIO ELIANO

HISTORIA DE LOS ANIMALES

Pese al nombre que se daría a este libro, *De natura animalium*, nadie menos afín a un zoólogo, en el sentido actual de la palabra, que su autor, Claudio Eliano. Nada pudieron importarle los géneros que se ramifican en especies, nada la anatomía de los animales o su prolija descripción. En el epílogo se jacta de su íntimo amor del conocimiento, pero esa voz, en el segundo siglo de nuestra era, comprendía los entes y también todo lo imaginado o fabulado sobre ellos. Este misceláneo tratado abunda en digresiones. Su desorden es voluntario. Eliano, para eludir el tedio de la monotonía, ha preferido entretener los temas y ofrecer a quienes lo leen «una suerte de florida pradera». Le interesan los hábitos de los animales y las moralidades de las que son ejemplo esos hábitos.

Claudio Eliano encarnó el mejor tipo de romano, el de un romano helenizado. Nunca salió de Italia, pero no escribió una línea en latín. Sus autoridades son siempre griegas: el lector de estas páginas buscará en vano el nombre de Plinio, que, dada la materia de la obra, parece obligatorio. Al cabo de los siglos, este tratado es a la vez irresponsable y gratisimo. Claudio Eliano logró el título oficial de sofista, es decir, de retórico que puede enseñar la retórica y que la ejerce. Nada sabemos de los hechos que tejieron su biografía; queda su voz tranquila narrando sueños.

THORSTEIN VEBLEN

TEORÍA DE LA CLASE OCIOSA

Cuando, hace ya tantos años, me fue dado leer este libro, creí que era una sátira. Supe después que era el primer trabajo de un ilustre sociólogo. Por lo demás, basta mirar de cerca una sociedad para saber que no es Utopía y que su descripción imparcial corre el albur de lindar con la sátira. En este libro, que data de 1899, Veblen descubre y define la clase ociosa, cuyo extraño deber es gastar dinero ostensiblemente. Así, se vive en cierto barrio, porque es fama que ese barrio es más caro. Liebermann o Picasso fijaban sumas elevadas, no por ser codiciosos, sino para no defraudar a los compradores cuyo propósito era mostrar que podían costearse una tela que llevara su firma. Según Veblen, el auge del golf se debe a la circunstancia de que exige mucho terreno. Erróneamente afirma que el estudio del latín y del griego tiene su raíz en el hecho de que ambas lenguas son inútiles. Si un ejecutivo no tiene tiempo para el gasto ostensible, su mujer o sus hijos lo hacen por él, de suerte que los cambios periódicos de la moda proporcionan libreas.

Veblen pensó y compuso este libro en los Estados Unidos. Entre nosotros, el fenómeno de la clase ociosa es más grave. Salvo los pobres de solemnidad, todo argentino finge pertenecer a esa clase. De chico, he conocido familias que durante los meses calurosos vivían escondidas en su casa, para que la gente creyera que veraneaban en una hipotética estancia o en la ciudad de Montevideo. Una señora me confió su intención de adornar el «hall» con un cuadro firmado, ciertamente no por virtud de la caligrafía.

Hijo de emigrantes noruegos, Thorstein Veblen nació en Wisconsin en 1857 y murió en California en 1929. (América le debe mucho a los escandinavos; recordemos al mejor continuador de Whitman, Carl Sandburg). Su obra es muy vasta. Predicó austeramente la doctrina socialista. En sus últimos libros auguró un aciago fin de la historia.

GUSTAVE FLAUBERT

LAS TENTACIONES DE SAN ANTONIO

Gustave Flaubert (1821-1880) puso toda su fe en el ejercicio de la literatura. Incurrió en lo que Whitehead llamaría la falacia del diccionario perfecto; creyó que para cada cosa de este intrincado mundo preexiste una palabra justa, *le mot juste*, y que el deber del escritor es acertar con ella.

Creó haber comprobado que esa palabra es invariablemente la más eufónica. Se negó a apresurar su pluma; no hay una línea de su obra que no haya sido vigilada y limada. Buscó y logró la probidad y no pocas veces la inspiración. «La prosa ha nacido ayer», escribió. «El verso es por excelencia la forma de las literaturas antiguas. Las combinaciones de la métrica se han agotado; no así las de la prosa». Y en otro lugar: «La novela espera a su Homero».

De los muchos libros de Flaubert, el más raro es *Las tentaciones de San Antonio*. Una antigua pieza de títeres, un cuadro de Pieter Brueghel, el *Caín* de Byron y el *Fausto* de Goethe fueron su inspiración. En 1849, al cabo de un año y medio de trabajo tenaz, Flaubert convocó a Bouilhet y Du Camp, sus amigos íntimos, y les leyó con entusiasmo el vasto manuscrito, que constaba de más de quinientas páginas. Cuatro días duró la lectura en voz alta. El dictamen fue inapelable: arrojar el libro a las llamas y tratar de olvidarlo. Le aconsejaron que buscara un tema pedestre, que excluyera el lirismo. Flaubert, resignado, escribió *Madame Bovary*, que apareció en 1857. En cuanto al manuscrito, la sentencia de muerte no fue acatada. Flaubert lo corrigió y lo abrevió. En 1874, lo dio a la imprenta.

Este libro está escrito con indicaciones escénicas, como si fuera un drama. Felizmente para nosotros prescinde de los excesivos escrúpulos que limitan y perjudican toda la obra ulterior. La fantasmagoría comprende el tercer siglo de la era cristiana y, al fin, el siglo XIX. San Antonio es también Gustave Flaubert. En las arrebatadas y espléndidas páginas terminales el monje quiere ser el universo, como Brahma o Walt Whitman.

Albert Thibaudet ha escrito que *Las tentaciones* es una colosal «flor del mal». ¿Qué no hubiera dicho Flaubert de esa temeraria y torpe metáfora?

MARCO POLO

LA DESCRIPCIÓN DEL MUNDO

Uno de los hechos capitales de nuestra historia es el descubrimiento del Oriente, palabra espléndida que abarca la aurora y tantas y famosas naciones. Heródoto, Alejandro de Macedonia, la Biblia, Vasco de Gama, *Las mil y una noches*, Clive y Kipling son diversas etapas de esa aventura, que no ha cesado aún. Otra etapa (la esencial, para Masefield) es este libro.

Venturosamente para nosotros, los genoveses apresaron en 1296 una galera veneciana. La comandaba un hombre, que sería un poco distinto de los demás porque había estado muchos años en Oriente. Ese hombre, Marco Polo, dictó en latín a su compañero de cautiverio, Rusticiano de Pisa, la larga crónica de sus viajes y la descripción de los reinos explorados por él. Las cárceles parecen propicias a la literatura; recordemos a Verlaine y a Cervantes. El hecho de dictar en latín, no en la lengua vernácula, sugiere que el autor se dirigía a muchos lectores. Marco Polo era un mercader, pero en los tiempos medievales un mercader podía ser Simbad. Por el camino de la seda, por el arduo camino que fatigaron antiguas caravanas para que un paño con figuras llegara a manos de Virgilio y le sugiriera un hexámetro, Marco Polo, atravesando cordilleras y arenas, arribó a la China, a Cathay y mereció la protección del emperador, que le confió intrincadas misiones y lo nombró gobernador de Sung. Fue docto en muchas escrituras y en muchas lenguas.

Marco Polo sabía que lo que imaginan los hombres no es menos real que lo que llaman la realidad. Su libro abunda en maravillas. Enumeremos, casi al azar, la muralla que Alejandro erigió para detener a los tártaros, el paraíso artificial del Viejo de la Montaña, Hassan ibn Sabbah, la región en la que se ve y no se ve el reino de la sombra, la torre de tesoros en la que un rey se muere de hambre, los demonios del desierto que asumen la voz y el rostro de un amigo para perder a los viajeros, el sepulcro de Adán en una cima, los tigres negros...

Son dos los héroes de este libro. Uno, el vasto emperador de los mogoles, Kubilai Khan, el Kubla Khan del triple sueño de Coleridge. Otro, el que no se oculta pero que tampoco se muestra, el prudente y curioso veneciano que lo sirvió y cuya pluma lo ha hecho inmortal.

MARCEL SCHWOB

VIDAS IMAGINARIAS

Como aquel español que por la virtud de unos libros llegó a ser «don Quijote», Schwob, antes de ejercer y enriquecer la literatura, fue un maravillado lector. Le tocó en suerte Francia, el más literario de los países. Le tocó en suerte el siglo XIX, que no desmerecía del anterior. De estirpe de rabinos, heredó una tradición oriental que agregó a las occidentales. Siempre fue suyo el ámbito de las profundas bibliotecas. Estudió el griego y tradujo a Luciano de Samosata. Como tantos franceses, profesó el amor de la literatura de Inglaterra. Tradujo a Stevenson y a Meredith, obra delicada y difícil. Admiró imparcialmente a Whitman y a Poe. Le interesó el argot medieval, que había manejado François Villon. Descubrió y tradujo la novela *Moll Flanders*, que bien pudo haberle enseñado el arte de la invención circunstancial.

Sus *Vidas imaginarias* datan de 1896. Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén.

En todas partes del mundo hay devotos de Marcel Schwob que constituyen pequeñas sociedades secretas. No buscó la fama; escribió deliberadamente para los *happy few*, para los menos. Frecuentó los cenáculos simbolistas; fue amigo de Remy de Gourmont y de Paul Claudel.

Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue este libro de Schwob.

Las fechas de 1867 y de 1905 abarcan su vida.

GEORGE BERNARD SHAW

CÉSAR Y CLEOPATRA. LA COMANDANTE BÁRBARA. CÁNDIDA

¿Qué decir, qué no decir, de Bernard Shaw? Se lo ve como un ingenioso, pero el hombre que dejó escrito «Ser usado para fines innobles es la única tragedia; lo demás es mera mortalidad e infortunio» o «He dejado atrás el soborno del cielo» o «Ser maltratado no es un mérito» ciertamente fue mucho más.

Nadie ignora su biografía. Nació en Dublín en 1856, de estirpe protestante. Una de sus primeras decisiones fue huir de Irlanda. En 1876 lo hallamos en Londres. Conoció a William Morris y se afilió a la Sociedad Fabiana, que tomó su nombre de Fabio el Demorador y que pensaba que el mundo llegaría gradualmente al socialismo, sin que una revolución fuera necesaria. Publicó cinco novelas heterodoxas, redactadas en el límpido estilo del siglo XVIII. Ejerció la crítica dramática y la crítica musical. En dos famosos libros sobre Wagner y sobre Ibsen, expone y enriquece el pensamiento de esos autores. Casi cuarenta años tardó en descubrir su genio dramático. Su primera pieza data de 1892. Comprendió que la sátira de Inglaterra conviene para el éxito en Inglaterra. En 1901 aparecieron en volumen sus *Three Plays for Puritains*, título paradójico, ya que los puritanos prohibieron las representaciones teatrales.

En 1921 escribió su *Back to Methuselah* que nos muestra diversos avatares de una fuerza divina, que se ramifica en planetas, en piedras, en árboles, en animales y en hombres y que regresa al fin a su fuente. Esa filosofía coincide con la de otro irlandés, Escoto Erígena, del siglo IX.

Predicó la longevidad y murió a los noventa y cuatro años.

En su *Der Untergang des Abendlandes*, Oswald Spengler escribe que la última obra significativa de la cultura fáustica fue *Major Barbara*, que figura en este volumen. Los escritores de nuestro siglo se deleitan en las flaquezas de la condición humana; el único capaz de imaginar héroes fue Bernard Shaw. El protagonista de *Caesar and Cleopatra* es harto más complejo que los Césares de Plutarco y de Shakespeare.

FRANCISCO DE QUEVEDO

LA FORTUNA CON SESO Y LA HORA DE TODOS, MARCO BRUTO

Quevedo, que vio tantas cosas, vio la declinación de su España y la cantó en famosos y nobles versos (*Miré los muros de la patria mía / si un tiempo fuertes, ya desmoronados*) y en una epístola censoria que se atreve a empezar con un verso un tanto ridículo (*No he de callar por más que con el dedo*), porque su autor sabía, como Shakespeare, que cualquier principio era bueno y que su genio era capaz de proseguir y de levantar el poema. Siempre lo arrebató la pasión política; distraído por las ruinosas guerras de Flandes y por las esperanzas cortesanas, puede afirmarse que no vio el descubrimiento de América, de la que sólo le importaron los metales preciosos y los galeones acosados por los corsarios. Era un hombre sensual y hubiera querido ser un asceta, y acaso alguna vez lo fue, ya que algo monacal había en él. Saboreaba toda palabra del idioma español. La germanía del hampa y el dialecto de Góngora, su enemigo, le interesaron por igual. Exploró el hebreo, el árabe, el griego, el latín, el italiano y el francés. Leyó a Montaigne, a quien llama el señor de Montaña, pero éste nada puede enseñarle. Ignoró la sonrisa y la ironía y le complacía la cólera. Su obra es una serie de experimentos o, mejor dicho, de aventuras verbales.

Hemos elegido dos libros. Uno, *La hora de todos*, consta de invenciones fantásticas: las casas que se mudan de los dueños, el hombre que se da un baño de piedra de mármol y que se reviste en estatua, el poeta que lee un manuscrito tan oscuro que no se ve la mano que lo sostiene y acuden búhos y murciélagos. El estilo, como se ve, es exacerbadamente barroco; en otra página se lee: «El corambovis iluminado de panarras, con arreboles de brindis».

El *Marco Bruto* corresponde a esa nostalgia del latín que aún perdura en todos los idiomas occidentales. En sus trabajadas sentencias el castellano es casi latín. Quevedo había traducido *Il Rómulo* del marqués de Malvezzi, que sería su modelo. Párrafo por párrafo, va traduciendo y comentando el texto griego de Plutarco.

Don Francisco de Quevedo y Villegas nació en Madrid en 1580 y murió en esa misma ciudad en 1645. Lugones, que es nuestro Quevedo, lo juzga el más noble estilista español.

EDEN PHILLPOTTS

LOS ROJOS REDMAYNE

Eden Phillpotts ha dicho: «Según los indiscretos catálogos del Museo Británico, soy autor de ciento cuarenta y nueve libros. Estoy arrepentido, resignado y maravillado».

Eden Phillpotts, «el más inglés de los escritores ingleses», era de evidente origen hebreo y nació en la India. Sin negar a su estirpe, no fue nunca un judío profesional, a la manera de Israel Zangwill. A los cinco años, hacia 1867, su padre, el capitán Henry Phillpotts, lo envió a Inglaterra. A los catorce atravesó por primera vez el páramo de Dartmoor, que es una pampa nebulosa y sedienta en el centro de Devonshire. (Misterios del proceso poético: esa caminata de 1876 —ocho rendidas leguas— determinó casi toda su obra ulterior, cuyo primer volumen *Hijos de la neblina*, data de 1897). A los dieciocho años fue a Londres. Tenía la esperanza y la voluntad de ser un buen actor. El público logró disuadirlo. De noche redactaba, releía, tachaba, amplificaba, reponía, arrojaba al fuego. En 1892 se casó.

La fama —sería una exageración hablar de la gloria— ha sido muy considerada con Eden Phillpotts. Phillpotts era un hombre apacible que no fatigaba el atareado Atlántico para asestar un ciclo de conferencias, que sabía discutir con el jardinero el destino de los alelíos y de los jacintos, y a quien aguardaban taciturnos lectores de Aberdeen, en Auckland, en Vancouver, en Simla y en Bombay. Esos lectores taciturnos e ingleses que alguna vez escriben para confirmar un rasgo verídico en una descripción del otoño, o para deplorar —seriamente— el trágico final de la fábula. Esos lectores que de todas partes del mundo enviaban semillas minuciosas para el jardín inglés de Eden Phillpotts.

A tres categorías suelen corresponder sus novelas. La primera, sin duda la más importante, la integran las novelas de Dartmoor. De estas obras de tipo regional básteme citar *El jurado*, *Hijos de la mañana*, *Hijos de hombres*. La segunda, las novelas históricas: *Evandro*, *Los tesoros de Tifón*, *El dragón heliotropo*, *Amigos de la luna*. La tercera, las novelas policiales: *El señor Digweed y el señor Lumb*, *Médico, cúrate a ti mismo*, *La pieza gris*. La economía y severidad de estas últimas es admirable. Juzgo que la mejor es *The Red Redmaynes*. Otra, *Bred in the Bone* (Lo tiene en la sangre) empieza como relato policial y se ahonda después en historia trágica. Esa indiferencia (o pudor) es típica de Phillpotts.

Es asimismo autor de comedias —alguna redactada en colaboración con su hija, otras con Arnold Bennett— y de libros de versos: *Cien y un sonetos*, *Una fuente de manzanas*.

Me ha tocado en suerte el examen, no siempre laborioso, de centenares de novelas policiales. Quizá ninguna me ha intrigado tanto como *The Red Redmaynes*, libro cuyo argumento repetiría con las variaciones del caso Nicholas Blake en *There's Trouble Brewing*. En otras ficciones de Phillpotts la solución es evidente desde el principio;

ello no importa, dado el encanto de la historia. No así en este volumen que sumirá al lector en la más grata de las perplejidades.

SØREN KIERKEGAARD

TEMOR Y TEMBLOR

Søren Kierkegaard, cuyo profético apellido vale por cementerio (Churchyard) nació en 1813 en Copenhague y murió en esa misma ciudad en 1855. Ha sido considerado el fundador o más precisamente el padre del existencialismo. Menos deseoso de publicidad que sus hijos, llevó una vida retirada y umbrátil. Como aquel otro célebre danés, el príncipe Hamlet, frecuentó la duda y la angustia, voz de origen latino a la que dotó de un nuevo escalofrío. Fue menos un filósofo que un teólogo y menos un teólogo que un hombre elocuente y sensible. Evangélico luterano, negó los argumentos que prueban la existencia de Dios y la encarnación de Jesús, que juzgó absurdos desde el punto de vista de la razón, y propuso para cada creyente un acto de fe individual. No admitió la autoridad de la Iglesia y escribió que cada persona tiene el deber de optar. Rechazó la dialéctica, y el dialecto de Hegel. Su sedentaria biografía es harto menos rica en hechos extremos que en reflexiones y plegarias. La religión fue la más fuerte de sus pasiones. Lo preocupó singularmente el sacrificio de Abraham.

Un periódico había publicado una caricatura que lo ponía en ridículo; Kierkegaard se dijo que haber provocado esa caricatura era quizá el verdadero fin de su vida. A Pascal le importaba notoriamente la salvación de su alma; Kierkegaard escribió: «Si después del Juicio Final hubiera un solo réprobo en el infierno y me tocara ser ese réprobo, yo celebraría desde el abismo la Justicia de Dios».

Unamuno acometió el estudio del danés para leer a Kierkegaard y declaró que el arduo aprendizaje valía la pena.

En una página que las antologías prefieren, Kierkegaard alaba con pudor su lengua materna, que algunos habían juzgado inapta para el debate filosófico.

GUSTAV MEYRINK

EL GOLEM

Los discípulos de Paracelso acometieron la creación de un homúnculo por obra de la alquimia; los cabalistas, por obra del secreto nombre de Dios, pronunciado con sabia lentitud sobre una figura de barro. Ese hijo de una palabra recibió el apodo de Golem, que vale por el polvo, que es la materia de que Adán fue creado. Arnim y Hoffmann conocieron esa leyenda. En el año 1915, el austríaco Gustav Meyrink la renovó para la escritura de esta novela. Harta de sonoras noticias militares, Alemania acogió con gratitud sus fabulosas páginas, que le permitían olvidar el presente. Meyrink hizo del Golem una figura que aparece cada treinta y tres años en la inaccesible ventana de un cuarto circular que no tiene puertas, en el ghetto de Praga. Esa figura es a la vez el otro yo del narrador y un símbolo incorpóreo de las generaciones de la secular judería. Todo en este libro es extraño, hasta los monosílabos del índice: *Prag, Punsch, Nacht, Spuk, Licht*. Como en el caso de Lewis Carroll, la ficción está hecha de sueños que encierran otros sueños. Hacia esa fecha, Meyrink había dejado la fe cristiana por la doctrina del Buddha.

Antes de ser un buen terrorista de la literatura fantástica, Meyrink fue un buen poeta satírico. Su *Cornucopia del burgués alemán* data de 1904. En 1916 Meyrink publicó *El rostro verde*, cuyo protagonista es el Judío Errante, que en alemán se llama el Judío Eterno; en 1917 *La noche de Walpurgis*; en 1920 una novela que hermosamente se titula *El ángel de la ventana de occidente*. La acción ocurre en Inglaterra, los personajes son alquimistas. Gustav Meyrink, cuyo prosaico nombre era Meyer, nació en Viena en 1868 y murió en Starnberg, Baviera, en 1932.

HENRY JAMES

LA LECCIÓN DEL MAESTRO. LA VIDA PRIVADA. LA FIGURA EN LA ALFOMBRA

Hijo mayor del teólogo del mismo nombre, que había dejado el rígido calvinismo por la doctrina visionaria de Swedenborg, Henry James nació en la ciudad de New York en el año de 1843. Su padre quería que sus hijos fueran cosmopolitas, no meros provincianos de América. Henry y su hermano William recibieron una esmerada educación europea. Desde el principio, Henry James no ignoró que era un espectador, no un actor, de la vida. A lo largo de sus obras comprobamos que fue un espectador sutil e inventivo. Siempre creyó que los americanos eran intelectualmente inferiores a los europeos y éticamente superiores. Ensayó con desdicha el teatro; con suma felicidad la novela y el cuento. A diferencia de Conrad o de Dickens, no fue un creador de caracteres; creó situaciones deliberadamente ambiguas y complejas, capaces de indefinidas y casi infinitas lecturas. Sus libros, sus muchos libros, han sido escritos para la morosa delectación del análisis. Profesó el amor de Inglaterra, de Italia y de Francia, no de Alemania. Escribió que París es una lámpara encendida para todos los amantes del mundo. Murió en Londres antes del fin de la Primera Guerra, en 1916.

James descubrió que la vida literaria puede ser un tema precioso. El lector de estas tres ficciones comprobará que el ejercicio de las letras no es menos arrebatador y curioso que el ejercicio de las armas, caro a la épica. El estilo de la primera es irónico. La segunda es increíble y fantástica; se había dicho que la sugirieron los últimos años de Robert Browning. La tercera es una suerte de símbolo de toda la vasta obra de James.

HERÓDOTO

LOS NUEVE LIBROS DE LA HISTORIA

El espacio se mide por el tiempo. El mundo era más vasto entonces que ahora, pero Heródoto se echó a andar unos quinientos años antes de la era cristiana. Sus pasos lo llevaron a Tesalia y a la dilatada estepa de los escitas. Costeó el Mar Negro hasta el estuario del río Dnieper. Empezó el arduo y peligroso viaje entre Sarolis y Susa, la capital de Persia. Visitó a Babilonia y a la Cólquida, que había sido la meta de Jasón. Estuvo en Grasa. De isla en isla exploró el archipiélago. En el Egipto conversó con los sacerdotes del templo de Hefhaistos. Para Heródoto las divinidades eran las mismas pero los nombres cambiaban en cada lengua. Remontó el sagrado curso del Nilo, acaso hasta la primera catarata. Curiosamente imaginó que el Danubio era como la antistrofa del Nilo, su correspondencia a la inversa. Vio en el campo de batalla las calaveras de los persas derrotados por Inaro. Vio las aún jóvenes esfinges. Griego, profesó el amor del Egipto, «que es entre todas las regiones maravillosa». Sintió en esa región el antiguo paso del tiempo; nos habla de trescientas cuarenta y una generaciones de hombres y de sus sacerdotes y reyes. Atribuyó a los egipcios la división del año en doce meses gobernados por doce dioses.

Le tocó en suerte el siglo de Pericles, que conmemoraría Voltaire.

Fue amigo de Sófocles y de Gorgias.

Cicerón, que no ignoraba que en griego la palabra *historia* quiere decir investigación y verificación, lo apodó el Padre de la Historia. En el más venturoso de sus ensayos, publicado a principios de 1842, De Quincey lo celebra con el entusiasmo y con la frescura que hoy es de uso aplicar a los escritores contemporáneos, no a los antiguos. Lo considera el primer enciclopedista y el primer etnólogo y geógrafo. Lo apoda el Padre de la Prosa que, según Coleridge, debió asombrar más a la gente que la poesía, que en todas las literaturas es anterior.

En el ensayo precitado, De Quincey habla de los *Nueve Libros* como un *Thesaurus gabularum*.

JUAN RULFO

PEDRO PÁRAMO

Emily Dickinson creía que publicar no es parte esencial del destino de un escritor. Juan Rulfo parece compartir ese parecer. Devoto de la lectura, de la soledad y de la escritura de manuscritos, que revisaba, corregía y destruía, no publicó su primer libro —*El llano en llamas*, 1953— hasta casi cumplidos los cuarenta años. Un terco amigo, Efrén Hernández, le arrancó los originales y los llevó a la imprenta. Esta serie de diecinueve cuentos prefigura de algún modo la novela que lo ha hecho famoso en muchos países y en muchas lenguas. Desde el momento en que el narrador, que busca a Pedro Páramo, su padre, se cruza con un desconocido que le declara que son hermanos y que toda la gente del pueblo se llama Páramo, el lector ya sabe que ha entrado en un texto fantástico, cuyas indefinidas ramificaciones no le es dado prever, pero cuya gravitación ya lo atrapa. Muy diversos son los análisis que ha ensayado la crítica. Acaso el más legible y el más complejo sea el de Emir Rodríguez Monegal. La historia, la geografía, la política, la técnica de Faulkner y de ciertos escritores rusos y escandinavos, la sociología y el simbolismo, han sido interrogados con afán, pero nadie ha logrado, hasta ahora, destejer el arco iris, para usar la extraña metáfora de John Keats.

Pedro Páramo es una de las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica, y aun de la literatura.

RUDYARD KIPLING

RELATOS

No hay uno solo de los cuentos de este volumen que no sea, a mi parecer, una breve y suficiente obra maestra. Los primeros son ilusoriamente sencillos, los últimos, deliberadamente ambiguos y complejos. No son mejores, son distintos. *La puerta de los cien pesares*, que data de las mocedades de Kipling, no es inferior a la conmovedora historia del soldado romano, que, sin saberlo y sin proponérselo, se convierte en Jesús. En todos ellos, el autor, con sabia inocencia, narra la fábula como si no acabara de comprenderla y agrega comentarios convencionales para que el lector esté en desacuerdo.

La esencial grandeza de Kipling ha sido oscurecida por algunas circunstancias adversas. Kipling reveló el Imperio británico a una Inglaterra diferente y quizá un poco hostil. Wells y Shaw, socialistas, miraron con alguna extrañeza a ese imprevisto joven que les mandaba un vago Indostán y que predicaba que el Imperio es el deber y el fardo del hombre blanco. Fatalmente incurrieron en el error de juzgar a ese hombre genial por sus opiniones políticas. Ese mal ejemplo tiene hoy muchos seguidores; es común oír hablar de literatura comprometida.

Rudyard Kipling nació en Bombay, a la que dedicó, hermosamente, su primer libro de poemas, *The Seven Seas*. Supo el hindi antes de saber el inglés y conservó, casi hasta el fin, la capacidad de pensar en ambos idiomas. Un sij me dijo que era evidente que el relato *Una guerra de «sahibs»* había sido concebido en la lengua vernácula y traducido luego al inglés. Kipling profesó siempre el culto de Francia, que lo recuerda ahora con más devoción que su Inglaterra. En la escuela le impusieron el estudio del latín. Empezó por odiar a Horacio, que tenía que aprender de memoria; años después Horacio lo ayudaría a sobrellevar las largas noches del insomnio. Rodeado por la fama, Kipling fue siempre un hombre distante y solitario. Su autobiografía *Something of Myself* es fiel a su título: nos dice apenas algo, no mucho. No hay una sola confidencia de las que el psicoanálisis busca; esa reserva, propia de un hombre reticente, hace que lo conozcamos mejor. Su hijo mayor murió en la Primera Guerra Mundial. Era uno de los cien mil voluntarios que Inglaterra envió a Francia. Kipling lloró su muerte en un texto que se refiere a Roma. Una obra tan diversa presupone muchas dichas y muchos pesares que no sabremos nunca y que no debemos saber.

A la par de Hugo, Kipling dibujaba muy bien; una prueba de ello son las ilustraciones en tinta china de sus *Just So, Stories*.

George Moore dijo que Kipling era, después de Shakespeare, el único autor inglés que escribía con todo el diccionario. Sabía administrar sin pedantería esa profusión léxica. Cada línea ha sido sopesada y limada con lenta probidad. Sus primeros temas fueron el mar, los animales, los aventureros y los soldados; los últimos, las

enfermedades y la venganza.

Kipling murió en 1936 después de una segunda operación de cáncer. Una de sus últimas obras fue un *Himno al dolor físico*, «que hace que el alma olvide sus otros infiernos».

A lo largo de mi larga vida habré leído y releído un centenar de veces las piezas elegidas aquí.

WILLIAM BECKFORD

VATHEK

Los sueños, que tejen buena parte de nuestra vida, han sido prolijamente estudiados, desde Artemidoro hasta Jung; no así la pesadilla, el tigre del género. Vaga ceniza del olvido y de la memoria, los sueños de la noche son lo que van dejando los días; la pesadilla nos depara un sabor singular, del todo ajeno a la vigilia común. En determinadas obras de arte reconocemos ese inequívoco sabor. Pienso en el doble castillo del cuarto canto del Infierno, en las cárceles de Piranesi, en ciertas páginas de De Quincey y de May Sinclair y en el *Vathek* de Beckford.

William Beckford (1760-1844) heredó una vasta fortuna, que dedicó al estudio y al ejercicio de las artes, a la edificación de palacios, a los placeres, a la ostentosa reclusión, a la colección de libros y de grabados y, siquiera al principio, a esa *douceur de vivre* que sólo conocieron, se afirma, aquellos a quienes les fue dado vivir antes de la Revolución francesa. Su maestro de música fue Mozart. Erigió altas torres efímeras en Portugal y en Inglaterra, en Cintra y en Fonthill. Encarnó para sus contemporáneos el tipo de lord excéntrico. Se pareció de algún modo a Byron o a la imagen que hoy tenemos de Byron. A los diecisiete años redactó biografías satíricas de pintores flamencos, cuya labor admiraba. Su madre descreía, como Gibbon, de las universidades inglesas; William se educó en Ginebra. Recorrió los Países Bajos e Italia, a los que dedicó un libro anónimo en forma epistolar, que casi inmediatamente destruyó y del que sólo quedan seis ejemplares. Durante un tiempo circuló la versión de que tres días y dos noches de 1781 le bastaron para escribir *Vathek*. Esta leyenda es una prueba de la unidad del libro. Beckford lo redactó en francés; el inglés era entonces, como las otras lenguas germánicas, un tanto lateral. En 1876, Mallarmé prologó una reimpresión del original.

La influencia tutelar del *Libro de las mil y una noches* no es menos evidente en estas páginas que la invención y la buena ejecución de la fábula. Andrew Lang declara o sugiere que la invención del Alcázar del Fuego Subterráneo es la mayor gloria de este volumen.

DANIEL DEFOE

LAS VENTURAS Y DESVENTURAS DE LA FAMOSA MOLL FLANDERS

Si no me engaño, el hallazgo esencial de Daniel Defoe (1660-1731) fue la invención de rasgos circunstanciales, casi ignorada por la literatura anterior. Lo tardío de ese descubrimiento es notable; que yo recuerde, no llueve una sola vez en todo el *Quijote*. Más allá de esa tecniquería, como diría Unamuno, es admirable en su labor la continua creación de personas queribles y pecadoras y el agrado peculiar de un estilo que no adolece nunca de vanidad. Saintsbury opina que su obra marca una etapa entre la novela de aventuras y la hoy llamada psicológica; las dos, de hecho, se confunden. El *Quijote* no es menos el carácter de don Quijote que los trabajos que padece; *Robinson Crusoe* (1719) no es menos el sencillo marinero, de origen alemán, que arma su habitación en la isla desierta que el penetrante escalofrío de la huella humana en la arena. Defoe, dicho sea de paso, mantuvo en el puerto de Bristol un largo diálogo con Alexander Selkirk, que vivió cuatro años y cuatro meses en la isla de Juan Fernández, al oeste de Chile, y que sería el prototipo de Crusoe. Conversó al pie del patíbulo con el ladrón de caminos Jack Sheppard, que fue ahorcado a los veintidós años y cuya biografía escribió.

Nieto de un señor rural e hijo de un carnicero, Daniel Defoe nació en Londres. Su padre firmaba Foe; Daniel previsiblemente agregó la partícula nobiliaria. Recibió una esmerada educación en un colegio disidente. Los negocios lo llevaron por tierras de Portugal, de España, de Francia, de Alemania y de Italia. Se le ha atribuido un panfleto contra los turcos. Estableció un negocio de mercería. Conoció la quiebra, la cárcel y la picota a la que dedicó un himno. No desdeñó el ejercicio del espionaje; trabajó por la unión de los dos reinos de Inglaterra y de Escocia. Abogó a favor de un ejército permanente. Ajeno a toda disciplina partidaria, se malquistó con los conservadores y con los liberales. Guillermo de Orange había ascendido al trono; la gente lo acusaba de no ser un inglés de pura cepa. En un folleto de vigorosos dísticos decasílabos, Defoe razonó que hablar de un inglés de pura cepa es una *contradictio in adjecto*, ya que todas las razas del continente se habían mezclado en Inglaterra, el albañal de Europa. En ese curioso poema ocurren los versos

*The roving Scot and bucanering Dane,
whose red hair offspring eveywhere remain.*

(El merodeador escocés y el danés bucanero, cuya prole de pelo colorado perdura en todas partes). Esta diatriba le valió una pensión. En 1706 publicó el folleto que se titula *La aparición de la señora Veal*.

Las *Aventuras del Capitán Singleton*, en África, prefiguran en un estilo muy disímil las futuras novelas de Rider Haggard.

Era demonólogo; su *Historia política del diablo* data de 1726.

No deja de asombrarnos pensar que la recatada picaresca española, que nunca se atrevió a lo carnal, es la lejana antepasada de *Las venturas y desventuras de la famosa Moll Flanders* (1721), con sus cinco maridos, con su incesto y con sus muchos años de cárcel.

Marcel Schwob tradujo este libro al francés; Forster lo ha ponderado y analizado.

JEAN COCTEAU

EL SECRETO PROFESIONAL Y OTROS TEXTOS

Nunca sabremos si el hábito francés (y hoy del mundo) de encarar la literatura en función de la historia de la literatura y de sus vaivenes fue benéfico o perjudicial para Jean Cocteau. Entró con menos resignación que entusiasmo en ese curioso juego de escuelas, de convicciones, de cambios, de manifiestos y de polémicas. A los diecisiete años ya era famoso. Creyó siempre, como el caballero Marino, que el fin del arte es el asombro. Prohijó los sucesivos ismos sin excluir al movimiento Dadá. Fue amigo de Breton, de Tzara, de Maritain, de Picasso, de Satie, de Apollinaire y de Stravinski. Prefirió las artes más públicas, el teatro y el ballet. Se batió en la Primera Guerra; la novela *Thomas l'imposteur* es un hermoso monumento de aquella etapa, que nunca le agradó. A la manera de Oscar Wilde, fue un hombre muy inteligente que jugaba a ser frívolo. Recordemos, al pasar, la breve metáfora: *guitare, trou de la mort*. Pensaba, evidentemente, en la trágica guitarra del cante. El sillón académico y la conversión a la fe de Roma fueron sus últimas sorpresas.

Este libro es acaso el menos conocido y el más grato de los muchos que le debemos. Consta, más allá de los dogmáticos manifiestos, de una serie de sabias y sutiles observaciones sobre la misteriosa poesía. A diferencia de tantos críticos, Cocteau la conoció personalmente y la ejerció con felicidad. Leer este libro es conversar con su cordial fantasma.

THOMAS DE QUINCEY

LOS ÚLTIMOS DÍAS DE EMMANUEL KANT Y OTROS ESCRITOS

De Quincey. A nadie debo tantas horas de felicidad personal. Me fue revelado en Lugano; recuerdo haber corrido por las márgenes del claro y vasto lago mediterráneo, escandiendo en voz alta las palabras *The central darkness of a London brothel*, cargadas de opresiva belleza.

Me fue revelado en 1918, el último año de la guerra; las terribles noticias que nos llegaban me parecieron menos reales que la trágica solución del enigma de la esfinge tebana, o que la inútil busca de Ann de Oxford Street, entre las muchedumbres cuyas caras poblarían sus sueños, o que su examen del sabor y de la discordia de la muerte en verano. A los trece años manejaba el griego con fluidez y elocuencia. Fue uno de los primeros lectores de Wordsworth. Fue uno de los primeros que en Inglaterra exploraron el dilatado idioma alemán, casi secreto entonces. Como Novalis, tuvo en poco la obra de Goethe. Profesó, tal vez con exceso, el culto de Richter. Confesó que no podía vivir sin misterio, descubrir un problema le parecía no menos importante que descubrir una explicación. Era muy sensible a la música, singularmente a la italiana. Sus contemporáneos lo han recordado como el más cortés de los hombres; conversaba, *more socratica*, con cualquiera. Era muy tímido.

En los catorce volúmenes de su obra no hay una página que no haya templado el autor como si fuera un instrumento. Una palabra lo podía conmover; por ejemplo, *consul romanus*.

Fuera de la novela *Klosterheim* y de cierto diálogo sobre economía política, disciplina de la que soy indigno, su apasionada y vasta obra consta de ensayos. Un ensayo, entonces, era una sabia y grata monografía. De la suma de páginas que componen el libro de *Las mil y una noches*, De Quincey, al cabo de los años, rememoraba aquella en que el mago, inclinado el oído sobre la tierra, oye el innumerable rumor de los pasos que la recorren y sabe de quién son los de la única persona, un niño en la China, predestinada a descubrir la lámpara maravillosa. En vano busqué ese episodio en las versiones de Galland, de Lane y de Burton; comprobé que se trataba de un involuntario don de De Quincey, cuya activa memoria enriquecía y aumentaba el pasado.

El goce intelectual y el goce estético se aúnan en su obra.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

PRÓLOGO A LA OBRA DE SILVERIO LANZA

Nadie ignora que Gómez de la Serna dio conferencias desde el lomo de un elefante o desde el trapecio de un circo. (Las cosas que se dicen desde un trapecio pueden ser memorables, pero lo son menos que el hecho, deliberadamente singular, de que nos llegaron desde un trapecio). Escribía con tinta roja y elevó su nombre de pila, Ramón, trazado con letras mayúsculas, a una suerte de cifra mágica. Era, incontestablemente, un hombre de genio y hubiera podido omitir esas naderías. ¿Por qué no ver en ellas un juego, un generoso juego intercalado en ese otro juego de vivir y morir?

Nació en Madrid en 1888. La guerra civil española lo impulsó a Buenos Aires, donde moriría en 1963. Sospecho que nunca estuvo aquí; siempre llevó consigo a su Madrid, como Joyce a su Dublín.

La note me suffit (me basta el apunte), escribió Jules Renard, cuyos *Regards* inspiraron acaso a nuestro autor la iridiscente greguería, que Fernández Moreno comparó con una burbuja. Cada greguería es una revelación momentánea. Gómez de la Serna la prodigaba sin el menor esfuerzo.

El primer libro suyo que leí fue el que sigue a esta página. El escritor no dice que el cenicero se llenaba con la ceniza de los cigarros que los dos amigos fumaban al declinar el día; dice que se llenaba con la ceniza de nuestra muerte en la tarde.

Nos ha dejado un centenar de volúmenes. En este momento recuerdo su autobiografía de 1948, curiosamente titulada *Automoribundia*. También sus biografías de famosos pintores españoles. Creo que fue el primero que señaló el carácter fantástico de las tauromaquias de Goya.

(SELECCIÓN DE ANTOINE GALLAND)

LAS MIL Y UNA NOCHES

Es tradicional oponer, siempre a favor de la primera, la calidad a la cantidad, pero hay obras que exigen la segunda, la larga y generosa extensión. *Las mil y una noches* (o, como quiere Burton, el *Libro de las mil noches y una noche*) tienen que ser mil y una. En algún manuscrito se habla de mil, pero mil es un número indefinido, sinónimo de muchos, y mil y uno es un número infinito, infinito y preciso. Se conjetura que la adición se debe a un supersticioso temor de las cifras pares; más vale creer que fue un hallazgo de orden estético.

Antes de ser un libro, *Las mil y una noches* fueron orales, a la manera de la doctrina pitagórica o de la doctrina del Buddha. Los primeros cuentistas habrían sido los *confabulatores nocturni*, los hombres de la noche que distraían las vigilias de Alejandro de Macedonia con relatos fantásticos. Del Indostán a Persia, de Persia a las ciudades y reinos del Asia Menor, del Asia Menor a Egipto; tal fue el camino que siguió esa migración de ficciones. Nada nos cuesta suponer que alguien las compiló en Alejandría; en tal caso, Alejandro Bicornes, Alejandro del Oriente y del Occidente, presidiría su principio y su fin. No se ha averiguado la fecha de su compilación. Hay quienes aconsejan el siglo XII; otros, el XVI. El ámbito de las noches es el Islam. Los copistas, para justificar la cifra del título, fueron intercalando textos casuales; entre ellos, el relato preliminar de Shahryar y de Shahrázád con el hermoso riesgo de urdir una historia sin fin. Alguno de los siete viajes de Simbad coinciden con las navegaciones de Ulises. El libro es una serie de sueños, cuidadosamente soñados. Pese a su inagotable variedad, la obra no es caótica; la rigen simetrías que nos recuerdan las simetrías de un tapiz. En sus narraciones predomina el número tres.

No he incurrido en la moderna pedantería de elegir la versión más fiel; he buscado la más grata de todas, la del orientalista y numismático Antoine Galland, que, a partir del año 1704, reveló las *Noches* a Europa. Acentuó lo mágico de la obra, abrevió sus demoras y lentitudes y omitió lo escabroso. Burton ha señalado que poseía el infrecuente don de narrar. Sin el estímulo preliminar de Galland no se habrían intentado las traducciones ulteriores. Es nuestro bienhechor.

Los siglos pasan y la gente sigue escuchando la voz de Shahrázád.

ROBERT LOUIS STEVENSON

LA NUEVAS NOCHES ÁRABES. MARKHEIM

Noches pasadas, me detuvo un desconocido en la calle Maipú.

—Borges, quiero agradecerle una cosa —me dijo.

Le pregunté qué era y me contestó:

—Usted me ha hecho conocer a Stevenson.

Me sentí justificado y feliz. Estoy seguro de que el lector de este volumen compartirá esa gratitud. Como el de Montaigne o el de sir Thomas Browne, el descubrimiento de Stevenson es una de las perdurables felicidades que puede deparar la literatura.

Robert Louis Stevenson nació en Edimburgo a principios de 1850. Sus padres fueron ingenieros constructores de faros; una línea famosa rememora las torres que fundaron y las lámparas que encendieron. Su vida fue dura y valerosa. Guardó hasta el fin, como él escribió de un amigo suyo, la voluntad de sonreír. La tuberculosis lo llevó de Inglaterra al Mediterráneo, del Mediterráneo a California, de California, definitivamente, a Samoa, en el otro hemisferio. Murió en 1894. Los nativos lo llamaban Tusitala, el narrador de cuentos; Stevenson abordó todos los géneros, incluso la plegaria, la fábula y la poesía, pero la posteridad prefiere recordarlo como narrador. Abjuró del calvinismo, pero creía, como los hindúes, que el universo está regido por una ley moral y que un rufián, un tigre o una hormiga saben que hay cosas que no deben hacer.

Andrew Lang celebró en 1891 «las aventuras del príncipe Floristán en un Londres de cuento de hadas». Ese Londres fantástico, el de los dos relatos iniciales de nuestro libro, fue soñado por Stevenson en 1882. En la primera década de este siglo lo exploraría, venturosamente para nosotros, el Padre Brown. El estilo de Chesterton es barroco; el de Stevenson, irónico y clásico.

El *alter ego*, que los espejos del cristal y del agua han sugerido a las generaciones, preocupó siempre a Stevenson. Cuatro variaciones de ese tema están en su obra. La primera, en la hoy olvidada comedia *Deacon Brodie*, que escribió en colaboración con W. E. Henley y cuyo héroe es un ebanista que es también un ladrón. La segunda, en el relato alegórico *Markheim*, cuyo fin es imprevisible y fatal. La tercera, en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, cuyo argumento le fue dado por una pesadilla. Esa historia ha sido llevada más de una vez al cinematógrafo; los directores invariablemente encargan a un solo actor el papel de ambos personajes, lo que destruye la sorpresa del fin. La cuarta, en la balada *Ticonderoga*, donde el doble, el *fetch*, viene a buscar a su hombre, un *highlander*, para encaminarlo a la muerte.

Robert Louis Stevenson es uno de los autores más escrupulosos, más inventivos y más apasionados de la literatura. André Gide ha escrito de Stevenson: «Si la vida lo embriaga, es como un ligero champagne».

LÉON BLOY

LA SALVACIÓN POR LOS JUDÍOS. LA SANGRE DEL POBRE. EN LAS TINIEBLAS

Como Hugo, a quien malquería por notorias razones, Léon Bloy suscita en el lector una deslumbrante admiración o un total rechazo. Desdichadamente para su suerte y venturosamente para el arte de la retórica, se hizo un especialista de la injuria. Escribió que Inglaterra era la isla infame, que Italia se distingue por la perfidia, que conoció al barón de Rothschild y tuvo que estrechar «lo que se ha convenido en llamar su mano», que el genio está severamente prohibido a todo prusiano, que Émile Zola era el cretino de los Pirineos, que Francia era el pueblo elegido y que las demás naciones del orbe debían contentarse con las migajas que caen de su plato. Cito al azar de la memoria esas inapelables sentencias. Deliberadamente inolvidables y trabajadas con esmero, borran al profeta y al visionario que se llamó Léon Bloy. Como los cabalistas y como Swedenborg, pensaba que el mundo es un libro y que cada criatura es un signo de la criptografía divina. Nadie sabe quién es. Bloy escribía en 1894: «El zar es el jefe y el padre espiritual de ciento cincuenta millones de hombres. Atroz responsabilidad que sólo es aparente. Quizá no es responsable ante Dios, sino de unos pocos seres humanos. Si los pobres de su imperio están oprimidos durante su reinado, si de ese reinado resultan catástrofes inmensas, ¿quién sabe si el sirviente encargado de lustrarle las botas no es el verdadero y solo culpable? En las disposiciones misteriosas de la Profundidad, ¿quién es de veras zar, quién es rey, quién puede jactarse de ser un mero sirviente?». Pensaba que el espacio astronómico no es otra cosa que un espejo de los abismos de las almas. Negaba imparcialmente la ciencia y el régimen democrático.

Abordó muchos géneros. Nos ha dejado dos novelas de índole autobiográfica y de estilo barroco. *El desesperado* (1886) y *La mujer pobre* (1897). Hizo una apología mística de Bonaparte, *El alma de Napoleón*. *La salvación por los judíos* data de 1892.

BHAGAVAD-GITA. POEMA DE GILGAMESH

Aquí están dos famosos poemas de las literaturas asiáticas. Uno es el *Bhagavad-Gita*, título que podemos traducir por el Canto del Dios o por el Canto del Bienaventurado. Data del segundo o del tercer siglo antes de nuestra era. El nombre del autor es desconocido; los hindúes atribuyen sus obras a una divinidad, a una secta, a un personaje de la fábula o simplemente al Tiempo, hipótesis que parece atendible pero que alarma a los eruditos. El poema consta de setecientos versos y ha sido interpolado en el *Mahabharata*, que consta de doscientos doce mil. Se enfrentan dos ejércitos; Arjuna, el héroe, vacila antes de entrar en la batalla porque teme matar a sus parientes, a sus amigos y a sus maestros, que militan en el opuesto bando. El auriga de su carro lo insta a cumplir con el deber que su casta le impone. Declara que el universo es ilusorio y que la guerra también lo es. El alma es inmortal; transmigra a otros seres muerta la carne. La derrota o la victoria no importan; lo esencial es cumplir con su deber y lograr el Nirvana. Se revela después como Krishna, que es uno de los mil nombres de Vishnu. Un pasaje de este poema que afirma la identidad de los contrarios ha sido imitado por Emerson y por Charles Baudelaire. Es curioso que una apología de la guerra nos llegue de la India. En la *Bhagavad-Gita* confluyen las seis escuelas de la filosofía hindú.

La otra pieza de este volumen es la epopeya de Gilgamesh. Tal vez no sólo cronológicamente es la primera de las epopeyas del mundo. Fue redactada o compilada hace cuatro mil años. En la famosa biblioteca de Asurbanipal doce tablas de arcilla contenían el texto. La cifra no es casual; corresponde al orden astrológico de la obra. Dos son los héroes del poema: el rey Gilgamesh y Enkidu, un hombre primitivo y sencillo, que vaga entre las gacelas de la pradera. Ha sido creado por la diosa Aruru para destruir a Gilgamesh, pero los dos se hacen amigos y emprenden aventuras que prefiguran los doce trabajos de Hércules. También se prefiguran en la epopeya el descenso a la Casa de Hades en la Odisea, el descenso de Eneas y la Sibila y la casi de ayer *Comedia* dantesca. La muerte del gigante Khumbaba, que guarda la foresta de cedros y cuyo cuerpo está revestido de ásperas escamas de bronce, es una de las muchas maravillas de este multiforme poema. La triste condición de los muertos y la búsqueda de la inmortalidad personal son temas esenciales. Diríase que todo ya está en este libro babilónico. Sus páginas inspiran el horror de lo que es muy antiguo y nos obligan a sentir el incalculable paso del Tiempo.

JUAN JOSÉ ARREOLA

CUENTOS FANTÁSTICOS

Creo descreer del libre albedrío, pero, si me obligaran a cifrar a Juan José Arreola en una sola palabra que no fuera su propio nombre (y nada nos impone ese requisito), esa palabra, estoy seguro, sería libertad. Libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia. Un libro suyo, que recoge textos de 1941, de 1947 y de 1953, se titula *Varia invención*; ese título podría abarcar el conjunto de su obra.

Desdeñoso de las circunstancias históricas, geográficas y políticas, Juan José Arreola, en una época de recelosos y obstinados nacionalismos, fija su mirada en el universo y en sus posibilidades fantásticas. De los cuentos elegidos para este libro, me ha impresionado singularmente «El prodigioso miligramo», que hubiera ciertamente merecido la aprobación de Swift. Es capaz como toda buena fábula de interpretaciones distintas y tal vez antagónicas; lo indiscutible es su virtud. La gran sombra de Kafka se proyecta sobre el más famoso de sus relatos, «El guardagujas», pero en Arreola hay algo infantil y festivo ajeno a su maestro, que a veces es un poco mecánico.

Que yo sepa, Arreola no trabaja en función de ninguna causa y no se ha afiliado a ninguno de los pequeños ismos que parecen fascinar a las cátedras y a los historiadores de la literatura. Deja fluir su imaginación, para deleite suyo y para deleite de todos.

Nació en México en 1918. Pudo haber nacido en cualquier lugar y en cualquier siglo. Lo he visto pocas veces; recuerdo que una tarde comentamos las últimas aventuras de Arthur Gordon Pym.

DAVID GARNETT

DE DAMA A ZORRO. UN HOMBRE EN EL ZOOLOGICO. LA VUELTA DEL MARINERO

No ensayaré el inútil examen de las tres narraciones inolvidables que integran este libro, no trataré de destejer el arco iris, como escribió John Keats. Quiero que su virtud toque directa y asombrosamente al lector, no a través de un resumen. En el caso de Garnett, y tal vez en todos los casos, el argumento es lo de menos. Lo que realmente importa es el modo, las palabras y las cadencias que lo refieren. El más famoso de los cuentos de Kafka, resumido apretadamente, sería casi *Lady Into Fox*. Sin embargo, ambos textos son muy distintos. Kafka es desesperado y abrumador; Garnett narra su fábula con la delicada ironía y la precisión de un prosador del siglo XVIII. Chesterton escribe que el tigre es un emblema de terrible elegancia. Ese epigrama que aplicaría después a Bernard Shaw sería del todo justo para Garnett.

David Garnett fue el heredero de una larga tradición literaria. Su padre, Richard Garnett, curador del Museo Británico, nos ha dejado breves y pulcras biografías de Milton, de Coleridge, de Carlyle y de Emerson y una historia de la literatura italiana; su madre, Constance Garnett, vertió al inglés las obras de Gogol, de Dostoievski y de Tolstoi.

Sus obras ulteriores, que constan de varias novelas y de una larga autobiografía que se titula irónicamente *The Golden Echo*, no han superado a las primeras, a las que debe ahora su fama.

Los dos primeros cuentos de este libro son de índole fantástica. Sólo ocurrieron para siempre en la imaginación. El último, *The Sailor's Return*, es realista. Esperemos que nunca haya ocurrido, tan verosímil y tan dolorosa es la trama.

Estas historias pertenecen al más antiguo de los géneros literarios, la pesadilla.

JONATHAN SWIFT

VIAJES DE GULLIVER

La breve y pobre Irlanda, cuya población actual apenas alcanza la cifra de tres millones, ha dado al mundo muchos y muy diversos hombres de genio. Quizá el primero fue Scoto Erígena, que trazó y expuso en el siglo IX una doctrina panteísta; Jonathan Swift (1667-1745) no fue por cierto el último. Nació en Dublín y se graduó, como Oscar Wilde, en Trinity College. Sentía, como buen irlandés, la gravitación de Londres como tantos argentinos la de París, y como tantos americanos del sur, la de Buenos Aires. Ensayó la difícil oda pindárica; John Dryden, su pariente, le dijo: «Jonathan, no serás nunca un poeta». Lo fue de otra manera. Se aplicó a la política y pasó del Partido Liberal al Partido Conservador. En 1729 publicó su «Modesta propuesta para impedir que los hijos de los pobres fueran una carga para sus padres». Harto más atroz que los nueve círculos del Infierno, el plan propone la fundación de mataderos públicos donde los padres pueden vender a sus hijos de cuatro o cinco años, debidamente cebados para ese fin. En la última página del folleto señala que obra imparcialmente, ya que él no tiene hijos y ya es tarde para generarlos. Impaciente de la muerte, la aguardó durante treinta años de sufrimiento físico y mental. «Pensar en Swift», ha escrito Thackeray, «es como pensar en la declinación de un gran imperio». Kipling observa que a un escritor le está permitido urdir fábulas, pero le está vedado saber cuál es la moraleja. Swift se había propuesto enjuiciar al género humano y dejó un libro de lectura infantil. Esto se debe al hecho de que los niños leen los dos viajes iniciales del capitán Lemuel Gulliver y omiten los últimos, que son terribles. Perdió la memoria, aun la del pasado inmediato. Al despedirse de un amigo, solía decirle: «Buenas noches. Espero que no nos volvamos a ver». En los últimos días iba de habitación en habitación, repitiendo «Soy el que soy», como para aferrarse de algún modo a su íntima raíz.

Había escrito su epitafio en latín y murió a las tres de la tarde del día 13 de octubre de 1745.

PAUL GROUSSAC

CRÍTICA LITERARIA

Paul Groussac nació en 1848 en Toulouse, patria del insigne jurista Jacques Cujas. No se conocen las razones que lo indujeron a emigrar a América del Sur. Dieciocho años tenía cuando desembarcó en Buenos Aires. Fue ovejero, profesor, inspector de enseñanza, director de la Escuela Normal de Tucumán y siempre un ávido y curioso lector. A partir de 1885 fue director de la Biblioteca Nacional, cargo que desempeñó hasta su muerte, en 1929. Sus amigos más queridos fueron Santiago de Estrada, Carlos Pellegrini y Alphonse Daudet. Tradujo para Clemenceau el *If* de Kipling.

En su carrera abunda la polémica, género literario que ejerció con la requerida acritud. Transcribo el párrafo inicial de un artículo suyo: «Sentiríamos que la circunstancia de haberse puesto en venta el alegato del doctor N. N. fuera un obstáculo serio para su difusión». Escribió que Juan Crisóstomo Lafinur tuvo que abandonar su cátedra de filosofía cuando estaba a punto de saber algo de la materia que enseñaba. El lector de este libro hallará en sus páginas muchas agudezas análogas. El destino personal de Groussac fue, como el de todos los hombres, asaz extraño. Hubiera querido ser famoso en su patria y en su idioma natal; lo fue en una lengua que dominaba, pero que nunca lo satisfizo del todo y en regiones lejanas que siempre fueron para él un destierro. Su verdadera tarea fue la enseñanza del rigor y de la ironía francesa a un continente en cierne. «Ser famoso en la América del Sur no es dejar de ser un desconocido», escribió no sin amargura.

Profesó el culto de Hugo y de Shakespeare, de Flaubert y de los latinos. Nunca le agradó Rabelais. La psicología le interesó; en un artículo de *El viaje intelectual* observa que es extraño que nuestra mente emerja cada día del insensato mundo de los sueños y recobre una relativa cordura.

Quizá la más conmovedora de sus biografías sea la de Liniers, que data de 1907.

Fue un crítico, un historiador y, sobre todas las cosas, un estilista.

MANUEL MUJICA LAINEZ

LOS ÍDOLOS

Escéptico de casi todas las cosas, Mujica Lainez no lo fue nunca de la belleza ni — ¿por qué no resignarnos a un rasgo puramente local?— de la buena causa unitaria. Había escrito las biografías de Hilario Ascasubi y de Estanislao del Campo y se negó a escribir la de Hernández, que era rosista.

Es difícil imaginar dos hombres más distintos, pero fuimos excelentes amigos. Descubrimos un vago antepasado común, don Juan de Garay, que era realmente, creo, Juan de Garay. Nuestra amistad prescindió de la frecuentación y de la confianza. Soy ciego y, de algún modo, siempre lo fui; para Mujica Lainez, como para Théophile Gautier, existía el mundo visible. También el teatro y la ópera, que parcialmente me están vedados. Sentía, quizá trágicamente, la vacuidad de las ceremonias, de las reuniones, de las academias, de los aniversarios y de los ritos, pero esas máscaras lo divertían. Sabía aceptar y sonreír. Fue, ante todo, un hombre valiente. No condescendió nunca a lo demagógico.

En toda vasta obra suele haber rincones secretos. He elegido *Los ídolos*. En otros libros justamente famosos, Manuel Mujica Lainez suele ser *the man of the crowd*, el hombre de la turba. En éste, el menos populoso, los personajes de la fábula, que se inicia a orillas del Avon, son de algún modo formas de Shakespeare y de Milton. Cada escritor siente el horror y la belleza del mundo en ciertas facetas del mundo. Manuel Mujica Lainez los sintió con singular intensidad en la declinación de grandes familias antaño poderosas.

JUAN RUIZ

LIBRO DE BUEN AMOR

En una de las primeras novelas, el joven Pío Baroja condenó toda la literatura española salvo el *Quijote* y el *Libro de buen amor*. Revocada la sentencia de muerte, aprobemos lo aprobado por ella. De la vida del autor sabemos muy poco. Se llamó Juan Ruiz, nació en Alcalá de Henares, padeció trece años de prisión por culpas no determinadas aún y en enero de 1351 ya no era arcipreste. Su vida, ahora, es la de su libro. Fue contemporáneo de Chaucer y de Boccaccio. Un examen imparcial de las «simpatías y diferencias» de los tres poetas sería de muy grata lectura.

Las naciones, como los hombres, cumplen un destino que ignoran. Uno de los destinos de España fue ser un puente entre el Islam, que detestaba, y Europa. En el misceláneo *Libro de buen amor* confluyen la poesía provenzal y el zéjel de los árabes andaluces. Las devotas cantigas a la Virgen alternan con las otras, harto explícitas, dedicadas a las serranas; la batalla de don Carnal y de doña Cuaresma, en la que don Tocino interviene, se codea con piadosos recuerdos de la Pasión. Una de las protagonistas del poema es Trotaconventos, alcahueta de moras y de monjas, que se llamará con el tiempo la Celestina. En el decurso de la obra Trotaconventos muere y el arcipreste escribe su epitafio: «Urraca só, que yago so esta sepultura...». Abundan los apólogos y las fábulas; los árabes y Ovidio fueron sus fuentes.

Propendemos ahora a leer el título como si fuera una abstracción; no hay tal cosa. Buen Amor es un personaje. Es el amor honesto que mediante la inteligencia logra su fin, el amor «que los cuerpos alegre e a las almas preste». Mal Amor se le opone. Figura la lujuria, que siempre está «adoquier que tú seas» y que mantiene al mundo escarnecido y a la gente, triste. Se ha conjeturado que el Mal Amor es una imagen exagerada y tal vez calumniosa del poeta. Mal Amor sería a un tiempo el fabulador y una de las figuras de la fábula.

La intención del libro es ascética, pero el lenguaje, no pocas veces delicado, puede ser asimismo procaz. Oscar Wilde habló alguna vez de «soberbios destellos de vulgaridad». La frase no es inaplicable a estas curiosas páginas. Acerbamente satiriza la hoy llamada Edad Media, no contra la fe cristiana sino desde esa misma fe.

WILLIAM BLAKE

POESÍA COMPLETA

Visionario, grabador y poeta, William Blake nació en Londres en 1757 y murió en 1827 en la misma ciudad. Fue el menos contemporáneo de los hombres. En una era neoclásica urdió una mitología personal de divinidades no siempre eufónicas: Orc, Los, Enitharmon. Orc, anagrama de Cor, es encadenado por su padre en el monte Atlas; Los, anagrama de Sol, es la facultad poética; Enitharmon, de dudosa etimología, tiene como emblema a la luna y representa la piedad. En las *Visiones de las hijas de Albión*, una diosa, Oothoon, tiende redes de seda y trampas de diamante y apresa para un hombre mortal, del que está enamorada, «muchachas de suave plata o de furioso oro». En una era romántica, desdeñó la Naturaleza, que apodó el «universo vegetal». No salió nunca de Inglaterra, pero recorrió, como Swedenborg, las regiones de los muertos y de los ángeles. Recorrió las llanuras de ardiente arena, los montes de fuego macizo, los árboles del mal y el país de tejidos laberintos. En el verano de 1827 murió cantando. Se detenía a ratos y explicaba «¡Esto no es mío, no es mío!» para dar a entender que lo inspiraban los invisibles ángeles. Era fácilmente iracundo.

Creía que el perdón es una flaqueza. Escribió: «El gusano partido en dos perdona al arado». Adán fue arrojado del Edén por haber probado la fruta del Árbol de la Ciencia; Urizen fue arrojado del paraíso por haber promulgado la ley moral.

Cristo enseñó que el hombre se salva por la fe y por la ética; Swedenborg agregó la inteligencia; Blake nos impone tres caminos de salvación: el moral, el intelectual y el estético. Afirmó que el tercero había sido predicado por Cristo, ya que cada parábola es un poema. Como el Buddha, cuya doctrina, de hecho, era ignorada, condenó el ascetismo. En los *Proverbios del infierno* leemos: «El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría».

En sus primeros libros el texto y el grabado tienden a ser una unidad. Ilustró admirablemente el Libro de Job, la *Comedia* dantesca y las poesías de Gray.

La belleza para Blake corresponde al instante en que se encuentran el lector y la obra y es una suerte de unión mística.

Swinburne, Gilchrist, Chesterton, Yeats y Denis Saurat le han consagrado sendos libros.

William Blake es uno de los hombres más extraños de la literatura.

HUGH WALPOLE

EN LA PLAZA OSCURA

Hugh Walpole nació en Nueva Zelanda en 1884. Su padre era canónigo de la catedral de Auckland. Hugh se educó en Inglaterra y se graduó en la Universidad de Cambridge. En 1910 publicó *Maradick at Forty*. Fue a Rusia durante la Primera Guerra Mundial. Hombre de ánimo y de paz, sirvió en la Cruz Roja; más de una vez estuvo a punto de morir y nunca de matar. Fue condecorado por su conducta heroica. A su regreso publicó *The Dark Forest*, fruto de su piadosa experiencia bélica. El argumento iniciado por ese libro prosigue en *The Secret City*, que data de 1919. *Maradick at Forty* fue la primera de sus cuatro novelas góticas. La escribió en papel de envolver. El carácter fantástico de la segunda, *The Prelude to Adventure*, alarmó a sus amigos. En aquel tiempo, año de 1912, era de rigor el realismo. La tercera, que lleva el título memorable de *Portrait of a Man with Red Hair*, atrajo el interés de Hollywood e inspiró una película en la que se distinguió Charles Laughton. El principio es espléndido; el final es indigno del principio. La cuarta, *Above the Dark Circus*, será juzgada por el lector. Walpole la consideró la mejor. Dijo que sentía por ella el afecto que siente una madre por la más fea de sus hijas.

Lessing ha enseñado que los relatos deben ser sucesivos, no descriptivos y morosos. Hugh Walpole siempre supo contar un cuento. A la manera de la saga, no analiza sus personajes; los vemos en acción. Un mazdeísmo elemental dirige su obra; los caracteres son buenos o malos, villanos o héroes. Nos dice que alguien es el hombre más malvado del mundo y misteriosamente lo creemos. La acción puede poblar una sola noche, pero esa única noche es tan plural como *Las mil y una noches* del árabe. A través de los vértigos y aventuras de ese libro cargado y peligroso, un talismán protege al narrador. Es un ejemplar del *Quijote*.

En el siglo XVIII, Horace Walpole inventó la novela gótica y la ensayó de un modo que ahora nos parece ridículo. En vano recurrió a los castillos, a las apariciones. En el nuestro, Hugh Walpole ha logrado el ápice de ese género, sin los auxilios de ultratumba. Murió en Keswick en 1941.

EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

OBRA POÉTICA

La literatura suele juzgarse en función de la historia. José Hernández dedicó un ejemplar de su *Martín Fierro* al general Mitre; éste le respondió con una carta muy conceptuosa —uso el vocabulario de la época— en la que se dejó caer con la frase «Hidalgo será siempre su Homero». El general no desconocía que Hidalgo era excepcionalmente mediocre, pero había iniciado el género que ilustrarían años después Hernández y Ascasubi. Iniciar géneros, firmar manifiestos, hacer escándalo importan más para la fama que escribir bien. Estas reflexiones son pertinentes en el caso de Ezequiel Martínez Estrada. No proyectó una sola sombra, no fue fundador de una escuela. Fue un ápice, no un punto de partida. Por consiguiente, se lo olvida o ignora.

Su admirable poesía ha sido borrada por una vasta obra en prosa, por libros como *Radiografía de la pampa* (1933), *Sarmiento* (1946) y *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948). Su visión de la patria fue melancólica; los hechos ulteriores la confirman. Lugones le confió que estaba de acuerdo con él, pero que hay cosas que no deben decirse porque pueden desalentar a la gente.

Este volumen es inconcebible sin la previa labor de Lugones y de Darío, pero en él abundan las piezas que igualan o superan a sus modelos. En este momento recuerdo los poemas dedicados a Whitman, a Emerson y a Poe. Recuerdo asimismo la página intitulada *El mate*.

Ezequiel Martínez Estrada nació en la provincia de Santa Fe en 1895. Fue profesor en las universidades de La Plata, del Sur y Autónoma de México. Fue amigo íntimo de Horacio Quiroga. Murió en Bahía Blanca en 1964.

EDGAR ALLAN POE

CUENTOS

La literatura actual es inconcebible sin Whitman y sin Poe. Nos resulta difícil imaginar a dos personas más diversas, salvo que cada hombre es diverso. Edgar Poe nació en 1809 en Boston, ciudad de la que abominaría después. Huérfano a los dos años, fue adoptado por un comerciante, el señor Allan, cuyo apellido fue su segundo nombre. Se crió en Virginia y se supo siempre del Sur. Se educó en Inglaterra. Un monumento de su larga estadía en aquel país es la descripción de un colegio de tan curiosa arquitectura que uno no sabe nunca en qué piso está. En 1830 ingresó en la Academia Militar de West Point, de la que fue expulsado por su afición al juego y a la bebida. De índole agresiva y neurótica, fue sin embargo un firme trabajador y nos ha legado cinco generosos volúmenes de prosa y verso. En 1835 se casó con Virginia Clemm, que contaba trece años. Como poeta, es menos apreciado en su patria que en las otras partes del mundo. Su célebre poema «The Bells» hizo que Emerson lo apodara *The Jingle Man*; el Hombre del Retintín. Se enemistó con todos sus colegas; absurdamente acusó de plagio a Longfellow. Cuando lo llamaron discípulo de los románticos alemanes, contestó: «El horror no llega de Alemania; llega del alma». Siempre abundó en «sonora autolástima» y su estilo es interjectivo. Borracho, murió en la sala común de un hospital de Baltimore. En el delirio repitió las palabras que había puesto en boca de un marinero que murió, en uno de sus primeros relatos, en el confín del Polo Sur. En 1849 el marinero y él murieron a un tiempo. Charles Baudelaire tradujo toda su obra al francés y le rezaba cada noche. Mallarmé le consagró un famoso soneto.

De un solo cuento suyo que data de 1841, «The Murders in the Rue Morgue», que aparece en este volumen, procede todo el género policial: Robert Louis Stevenson, William Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle, Gilbert Keith Chesterton, Nicholas Blake y tantos otros. De su literatura fantástica recordemos «The Facts in the Case of M. Valdemar», «A Descent into the Maelström», *The Pit and the Pendulum*, «Ms. Found in a Bottle» y «The Man of the Crowd», todos de inaudita invención.

En «The Philosophy of Composition» el gran romántico declara que la ejecución de un poema es una operación intelectual, no un don de la musa.

PUBLIO VIRGILIO MARÓN

LA ENEIDA

Una parábola de Leibniz nos propone dos bibliotecas: una de cien libros distintos, de distinto valor, otra de cien libros iguales todos perfectos. Es significativo que la última conste de cien Eneidas. Voltaire escribe que, si Virgilio es obra de Homero, éste fue de todas sus obras la que le salió mejor. Diecisiete siglos duró en Europa la primacía de Virgilio; el movimiento romántico lo negó y casi lo borró. Ahora lo perjudica nuestra costumbre de leer los libros en función de la historia, no de la estética.

La Eneida es el ejemplo más alto de lo que se ha dado en llamar, no sin algún desdén, la obra épica artificial, es decir la emprendida por un hombre, deliberadamente, no la que erigen, sin saberlo, las generaciones humanas. Virgilio se propuso una obra maestra; curiosamente la logró.

Digo *curiosamente*; las obras maestras suelen ser hijas del azar o de la negligencia.

Como si fuera breve, el extenso poema ha sido limado, línea por línea, con esa cuidadosa felicidad que advirtió Petronio, nunca sabré por qué, en las composiciones de Horacio. Examinemos, casi al azar, algunos ejemplos.

Virgilio no nos dice que los aqueos aprovecharon los intervalos de oscuridad para entrar en Troya; habla de los amistosos silencios de la luna. No escribe que Troya fue destruida; escribe «Troya fue». No escribe que un destino fue desdichado; escribe «De otra manera lo entendieron los dioses». Para expresar lo que ahora se llama panteísmo nos deja estas palabras: «Todas las cosas están llenas de Júpiter».

Virgilio no condena la locura bélica de los hombres; dice «El amor del hierro». No nos cuenta que Eneas y la Sibila erraban solitarios bajo la oscura noche entre sombras; escribe:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.

No se trata, por cierto, de una mera figura de la retórica, del hipérbaton; *solitarios* y *oscura* no han cambiado su lugar en la frase; ambas formas, la habitual y la virgiliana, corresponden con igual precisión a la escena que representan.

La elección de cada palabra y de cada giro hace que Virgilio, clásico entre los clásicos, sea también, de un modo sereno, un poeta barroco. Los cuidados de la pluma no entorpecen la fluida narración de los trabajos y venturas de Eneas. Hay hechos casi mágicos; Eneas, prófugo de Troya, desembarca en Cartago y ve en las paredes de un templo imágenes de la guerra troyana, de Príamo, de Aquiles, de Héctor y su propia imagen entre las otras. Hay hechos trágicos; la reina de Cartago, que ve las naves griegas que parten y sabe que su amante la ha abandonado.

Previsiblemente abunda lo heroico; estas palabras dichas por un guerrero: «Hijo mío, aprende de mí el valor y la fortaleza genuina; de otros, la suerte».

Virgilio. De los poetas de la tierra no hay uno solo que haya sido escuchado con tanto amor. Más allá de Augusto, de Roma y de aquel imperio que a través de otras naciones y de otras lenguas, es todavía el Imperio. Virgilio es nuestro amigo. Cuando Dante Alighieri hace de Virgilio su guía y el personaje más constante de la *Comedia*, da perdurable forma estética a lo que sentimos y agradecemos todos los hombres.

VOLTAIRE

CUENTOS

No pasa un día sin que usemos la palabra *optimismo*, que fue acuñada por Voltaire contra Leibniz, que había demostrado (a despecho del Eclesiastés y con el beneplácito de la Iglesia) que vivimos en el mejor de los mundos posibles. Voltaire, muy razonablemente, negó esa exorbitante opinión. (En buena lógica, bastaría una sola pesadilla o un solo cáncer para anularla). Leibniz pudo haber replicado que un mundo que nos ha regalado a Voltaire tiene algún derecho a que se lo considere el mejor.

Hijo de un modesto notario de París, François Marie Arouet de Voltaire (1694-1778) conoció la tutela de los jesuitas, la práctica del teatro, la miscelánea erudición, el estudio superficial de la ley, el deísmo, el amor de muchas mujeres, la peligrosa redacción de libelos, la prisión, el destierro, la composición de tragedias, el vaivén de los mecenazgos, la infatigable esgrima de la polémica, la fortuna, la abrumadora fama, y, al fin, la gloria. Lo apodaron el Rey Voltaire. Fue uno de los primeros franceses que vieron a Inglaterra. Escribió un panegírico de esa isla, que es también una sátira de Francia. Descubrió y repudió la obra de Shakespeare. Sintió la vastedad de los imperios del Oriente y la vastedad del espacio astronómico. Colaboró en la enciclopedia de Diderot. Dejó escrito que un testimonio de la sagacidad italiana es haber hecho que el más pequeño de los territorios de Europa, el Vaticano, fuera uno de los más poderosos. Entre tantas cosas, nos ha legado una *Historia de Carlos XII, rey de Suecia*, que tiene mucho de epopeya. La felicidad de escribir nunca lo abandonó; su gratísima obra comprende noventa y siete volúmenes. Quevedo se burló de la inofensiva mitología de los griegos; Voltaire, de la cristiana, la de su tiempo. Observó que abundan las iglesias dedicadas a vírgenes y a santos y erigió una capilla a Dios, quizá la única en la tierra. En el frontispicio se lee, de potencia a potencia, *Deo erexit Voltaire*. Está a unas leguas de Ginebra, en Ferney. Sin proponérselo, preparó la Revolución francesa, de la que habría abominado.

Una de las vanidades del vulgo y de las academias es la incómoda posesión de un vocabulario copioso. En el siglo XVI, Rabelais estuvo a punto de imponer ese error estadístico; la medida de Francia lo rechazó y prefirió la austera precisión a la profusión de palabras. El estilo de Voltaire es el más alto y límpido de su lengua y consta de palabras sencillas, cada una en su lugar.

Dos libros muy diversos fueron estímulo de las novelas y cuentos de este volumen. Uno, *Las mil y una noches* reveladas al Occidente por el orientalista Galland; otro, los *Viajes de Gulliver* del desdichado Swift. Harto más importante es el hecho de que no se parecen en sus fuentes.

J. W. DUNNE

UN EXPERIMENTO CON EL TIEMPO

Algún historiador de la literatura escribirá algún día la historia de uno de sus géneros más recientes: el título. No recuerdo ninguno tan admirable como el de este volumen. No es meramente ornamental; nos incita a la lectura del texto y el texto, ciertamente, no nos defrauda. Es de carácter discursivo y abre posibilidades magníficas a nuestro concepto del mundo.

J. W. Dunne era un ingeniero, no un hombre de letras. La aeronáutica le debe alguna invención, que durante la Primera Guerra Mundial probó su eficacia. Su mente matemática y lógica era adversa a todo lo místico. Arribó a su extraña teoría mediante una estadística personal de los sueños de cada noche. La expuso y defendió en tres volúmenes, que provocaron clamorosas polémicas. Wells lo acusó de haber tomado demasiado en serio el primer capítulo de su *The Time Machine*, que data de 1895; Dunne le respondió en la segunda edición del libro que ahora publicamos. Malcolm Grant asimismo lo refutó en *A New Argument for God and Survival* (1934).

De los tres volúmenes que constituyen de hecho su obra el más técnico es *The Serial Universe*. El último, *Nothing Dies* (1940), es una mera divulgación popular, destinada a la radiofonía.

Dunne nos propone una infinita serie de tiempos que fluyen cada uno en el otro. Nos asegura que después de la muerte aprenderemos el manejo feliz de la eternidad. Recobramos todos los instantes de nuestra vida y los combinaremos como nos plazca. Dios y nuestros amigos y Shakespeare colaborarán con nosotros.

ATTILIO MOMIGLIANO

ENSAYO SOBRE EL ORLANDO FURIOSO

Herederero de la áurea tradición de Croce y de De Sanctis, Attilio Momigliano se consagró al largo estudio y al grande amor de la literatura de Italia, que expuso en las universidades de Catania, de Florencia y de Pisa. Su primer trabajo, un ensayo sobre Manzoni, data de 1915. Su obra maestra bien puede ser la *Historia de la literatura italiana*, cuyas dos fechas son 1933-1935. En ella dijo que cada página de Gabriele D'Annunzio es una página de antología y lo dijo como un reproche. He manejado muchas ediciones de la *Comedia*; estoy seguro de que la mejor es la de Momigliano, que data de 1945. Según se sabe, los comentarios más antiguos fueron de carácter teológico. El siglo XIX indagó las circunstancias biográficas del autor y los ecos de Virgilio y de la Escritura, que hay en el texto. Momigliano, como Carlo Grabher, añade un tercer tipo de comentario, el comentario estético. Ese método es el normal; juzgamos a los libros por la emoción que suscitan, por su belleza, no por razones de orden doctrinal o político. Bajo la dictadura de Mussolini dedicó un año de cárcel a componer una excelente edición de la *Gerusalemme*. De cepa judía, Attilio Momigliano nació en Cuneo en 1883 y murió en 1952 en Florencia.

En el sexto capítulo del *Quijote*, Cervantes habla del cristiano poeta Ludovico Ariosto; los dos gozaron de la materia de Francia y de la materia de Bretaña y las supieron falsas. Cervantes les opone la opaca realidad de Castilla; Ariosto las exalta irónicamente. Sabía que la tierra es el reino de la locura y que la única libertad concedida al hombre es la de su infinita imaginación. Desde esa certidumbre concibió el *Orlando furioso*. Momigliano declara que la obra es a la vez límpida y laberíntica; el lector actual, como Poe, ha perdido el hábito de los poemas largos y puede fácilmente perderse en el gran laberinto de cristal que le abren sus páginas. Poco después declara que la luna (en la que se almacena el tiempo perdido) es la remota fuente espiritual de todo el poema.

Momigliano ha escrito que Ariosto inspira simpatía, no veneración. Es evidente que al trazar esa línea pensó en Dante Alighieri. Nada querría conversar con él; conversar con Ariosto sería una maravilla muy grande. Attilio Momigliano murió en Florencia en 1952.

WILLIAM JAMES

LAS VARIEDADES DE LA EXPERIENCIA RELIGIOSA. ESTUDIO SOBRE LA NATURALEZA HUMANA

Como David Hume, como Schopenhauer, William James fue un pensador y un escritor. Escribió con la claridad que requiere la buena educación; no fabricó dialectos incómodos, a la manera de Spinoza, de Kant o de la escolástica.

Nació en New York en 1842. Su padre, el teólogo Henry James, no quería que sus dos hijos fueran meros provincianos de América. William y Henry se educaron en Inglaterra, en Francia y en Italia. William abordó el estudio de la pintura. A su regreso a los Estados Unidos, acompañó al naturalista suizo Agassiz en una expedición a la cuenca del Amazonas. De la medicina pasó a la fisiología, de ésta a la psicología, de ésta a la especulación metafísica. En 1876 fundó un laboratorio psicológico. Su salud era pobre. Alguna vez lo tentó el suicidio; repitió, como casi todos los hombres, el monólogo de Hamlet. De esa tiniebla lo salvaría un acto de fe. «Mi primer acto de libre albedrío», escribió, «fue creer en el libre albedrío». Se libró así de la abrumadora fe de sus padres, el calvinismo.

El pragmatismo, que fundó con Charles Sanders Peirce, fue una extensión de ese acto de fe. La doctrina que abarca esa palabra lo haría famoso. Nos urge a interpretar cada concepción a la luz de sus consecuencias en la conducta. Se ramificaría en la obra de Papini, de Vaihinger y de Unamuno. El nombre de uno de los libros de James: *La voluntad de creer* (1897), podría ser un resumen de la doctrina.

James afirmó que la sustancia elemental de lo que llamamos el universo es la experiencia y que ésta es anterior a las categorías de sujeto y de objeto, de conocedor y de conocido, de espíritu y de materia. Esta curiosa solución del problema del ser está, desde luego, más cerca del idealismo que del materialismo, de la divinidad de Berkeley que de los átomos de Lucrecio.

James fue adversario de la guerra. Propuso que la conscripción militar fuera reemplazada por una conscripción de trabajo manual, que impondría a los hombres la disciplina y los liberaría de sus impulsos bélicos.

James acepta en este volumen la pluralidad de las religiones y le parece natural que cada individuo profese la fe que corresponda a su tradición. Juzga que todas pueden ser benéficas, siempre que la convicción sea su fuente, no la autoridad. Cree que el mundo visible es una parte de un mundo espiritual más diverso y amplio, que es revelado por los sentidos. Estudia casos particulares de conversión, de sanidad y de experiencia mística. Promulga la eficacia de una oración sin destinatario.

El año de 1910 marca la muerte de dos hombres de genio, James y Mark Twain, y la aparición del cometa que ahora aguardamos.

SNORRI STURLUSON

SAGA DE EGIL SKALLAGRIMSSON

Este libro lleva la carga de una gran alma elemental como el fuego y, como el fuego, despiadada. Egil Skallagrimsson fue un guerrero, un poeta, un conspirador, un caudillo, un pirata y un hechicero. Su historia abarca el norte: Islandia, donde nació a principios del siglo x, Noruega, Inglaterra, el Báltico y el Atlántico. Fue diestro en el manejo de la espada, con la que mató a muchos hombres, y en el manejo de la métrica y de la intrincada metáfora. A la edad de siete años ya había compuesto su primer poema, en el que pedía a su madre que le diera una nave larga y hermosos remos para surcar el mar y hostigar las costas y dar muerte a quienes se enfrentaran con él. En las antologías perdura el «Rescate de la cabeza», que en la ciudad de York le salvó la vida, y una oda que celebra la victoria sajona de Brunanburh, en la que entretejió una elegía para llorar la muerte de Thórolf, su hermano, que había caído en la batalla y a quien él le dio sepultura. Prófugo de Noruega, grabó en una calavera de caballo una maldición de dos estrofas de setenta y dos runas cada una, cifra que le confirió una virtud que no tardaría en cumplirse. Era iracundo como Aquiles y codicioso. Tuvo un amigo fiel, Arinbjörn. Engendró a hijos que humillaron y maltrataron su vejez. Esas cosas están en este libro, que se limita a referirlas con la imparcialidad del destino, no a condenarlas o a alabarlas.

La obra data del siglo XIII. Es anónima, pero no faltan germanistas que la atribuyen al gran historiador y retórico Snorri Sturluson. Es una saga. Esto quiere decir que antes de ser escrita fue oral. La heredaron, la repitieron y la pulieron muchas generaciones de narradores. Es innegable que los hechos no ocurrieron precisamente así; es innegable que de manera menos dramática y menos sentenciosa ocurrieron sustancialmente así.

Esta crónica medieval se deja leer como una novela.

Borges en *Sur* (1931-1980)
(1999)

NOTA

Sur, la legendaria publicación impulsada por Victoria Ocampo, comenzó su andadura en 1931 como lujosa revista trimestral. A partir de 1935 sale en forma mensual hasta diciembre de 1950. Luego reduce su formato y aparece bimestralmente hasta agosto de 1970. Es semestral hasta 1980 y continúa de manera esporádica hasta 1992. El primer comité de colaboración de Sur estaba integrado por un grupo de amigos: los extranjeros Ernest Ansermet, Pierre Drieu de la Rochelle, Leo Ferrero, Waldo Frank, Pedro Henríquez Ureña, José Ortega y Gasset, que eligió el nombre de la revista, Alfonso Reyes, Jules Supervielle y Guillermo de Torre, que fue el primer secretario de redacción; y entre los argentinos, Jorge Luis Borges, Eduardo J. Bullrich, Oliverio Girondo, Alfredo González Garaño, Eduardo Mallea y María Rosa Oliver.

Según José Bianco, las colaboraciones de Borges en Sur justificaban por sí mismas la publicación de la revista. Entre 1931 y 1980 publicó casi doscientos textos. Setenta y cinco fueron ya editados en sus Obras completas (véase índices finales, pp. 1115-1136). Aquí se reúnen los restantes, de los cuales treinta y tres fueron recogidos en diversas antologías, y sesenta y cinco son inéditos en forma de libro (incluyendo un poema, «Variación»). La particular división en secciones de la revista Sur ha sido adaptada agrupando cronológicamente las colaboraciones bajo distintos epígrafes: Artículos, Traducciones, Notas, Cine y Los Libros. Asimismo, el libro se cierra con una pequeña miscelánea.

ARTÍCULOS

UNA VINDICACIÓN DE MARK TWAIN

El 30 de noviembre de 1835 nació Mark Twain. Hoy, a cien años de esa fecha, debemos vindicar su clara memoria de dos ultrajes parecidos y aun consanguíneos: uno, el de simular que en su obra feliz los momentos de queja o de sarcasmo son los fundamentales; otro, el de quienes lo rebajan a símbolo del artista frustrado y mutilado por el árido siglo diecinueve y por un continente brutal. Ambos errores tienen curso en su patria; conviene denunciarlos antes que se propaguen aquí. Su fuente original debe ser el libro de Van Wyck Brooks: *The Ordeal of Mark Twain*.

En 269 afligidas páginas en octavo mayor, Van Wyck Brooks quiere demostrar que Mark Twain era (potencialmente) un genio, falseado por el negro calvinismo de los 48 Estados Unidos. Nada más europeo y *sophisticated* que esa imaginación; nada por consiguiente, más tentador para un «intelectual avanzado» de New York City. Nada más conforme, también, a cierta convención internacional. Desde que Charles Pierre Baudelaire se maravilló de que Edgar Allan Poe hubiera nacido en el estado de Massachusetts, nadie puede ignorar que el americano, si novelista o músico o pintor, lo es a pesar de toda América, y aun en contra. Así el consenso de los hombres lo afirma ¿pero será verdad? Regresemos al caso más ilustre: el de Edgar Allan Poe. Infinitamente se ha declarado que ese inventor es accidental en América, y que lo mismo pudo haber «sucedido» en Londres o en Upsala. Yo no puedo asentir. No sólo americano sino *yankee*, es el terrible y humorístico Poe: ya en la continua precisión y practicidad de sus variados Juegos con la tiniebla, con las escrituras secretas y con el verso, ya en las ráfagas de enorme charlatanería que recuerdan a Barnum. (Ese rasgo perdura en sus descendientes: nótese el aire mistagógico y la tipografía sensacional en que M. Edmond Teste se complace).

En el caso particular de Mark Twain, un hecho es indiscutible. Mark Twain sólo es imaginable en América. No sabemos, no podremos nunca saber, lo que América le quitó. Sabemos que le dio *Huckleberry Finn* y *Roughing It* y *The Innocents at Home* y *Tom Sawyer* y la vasta ineptitud de la policía que no se fija en el migratorio Elefante Blanco. Reduzcamos a uno todos sus libros y digamos con brevedad: *Mark Twain compuso Huckleberry Finn en colaboración con el Mississippi, río americano y barroso*. Deplorar esa divina colaboración, hablar de frustraciones y represiones, es como lamentar que la provincia de Buenos Aires falseó de tal manera el genio de Hernández que éste redactó el *Martín Fierro*. No insisto; la depresiva tesis de Brooks ha sido aniquilada con esplendor por Bernard DeVoto, en el apasionado y lúcido libro *Mark Twain's America*.

Paso al segundo ultraje de los dos que denuncié al principio. La más grosera de las muchas tentaciones intelectuales pero también la más fácil y general, es la de pronunciar que una cosa es lo contrario de lo que parece inmediatamente. Si la cosa

definida es un humorista, la definición por inversión es inevitable, ya que la imagen de un payaso que ríe —*ridi, pagliaccio!*— es una obscenidad sentimental que cosquillea de algún modo a las almas. Ni siquiera el feliz y mitológico Mickey Mouse ha quedado ileso. Puedo jurarles que a un poeta español de cuyo nombre no quiero acordarme, le oí decir: «Ese ratón me inquieta, me turba, porque yo estoy palpando en él la tragedia del pueblo americano». Inútil agregar que en Mark Twain, insigne compatriota de «ese ratón», idéntica tragedia ha sido «palpada». Hay circunstancias atenuantes, lo sé. El nihilismo de Mark, su concepción del universo estelar como una máquina perpetua y desatinada, su continua elaboración de apotegmas cínicos o blasfematorios, su vehemente negación del libre albedrío, su amistad con la idea del suicidio, su estudio «del procedimiento más barato y más práctico para acabar de una buena vez con la humanidad», su ateísmo fanático, su culto del *Omar* de Fitzgerald, son indudables. También me consta que para los contemporáneos de Freud, la obra más perdurable de un autor son las indiscreciones de sus amigos. Hombre de este singular siglo veinte, sería indecoroso que yo desconociera esos hábitos, y sin embargo... Si algún derecho excepcional a nuestra memoria tiene Mark Twain, es como escritor; si algo buscamos (y encontramos) en sus muchos volúmenes, ello no es precisamente lo trágico. Mark Twain ¡oh recobrado y casi paradójico axioma! era un humorista.

De los procedimientos humorísticos de Mark Twain —como de aquellos de Quevedo y de Sterne y de Rabelais— cabe decir infinitas cosas. Un hecho, sin embargo, es indiscutible: el valor esencial de la novedad, y aun de la sorpresa. A Mark Twain ya no le quedan muchas sorpresas; desde la infancia lo hemos ido gastando, como al coronel Estanislao del Campo y a Eduardo Wilde. Sorprenderse de memoria es difícil. *The laughter is gone from it*, dice Bernard DeVoto de una de las primeras páginas de Mark Twain —y temo que esa confesión de un admirador no sea inaplicable a las últimas—. Adelanto una conjetura: el humorismo puramente verbal —el de acumulación e incongruencia— corresponde a la literatura oral, no a la escrita. Tres amigos que se ven con alguna regularidad, acaban por elaborar un dialecto burlesco, una tradición de espléndidas alusiones, una complicación y como potenciación de los chistes. Un hombre solo no practica esos juegos. Por definición, el lector es un hombre solo. (Daniel Defoe enumera las redenciones, los trabajos, el régimen, los capuchones y paraguas de piel de cabra, los piadosos monólogos, las imprevisiones, las empresas navales y alfareras y hasta los sueños de Robinson Crusoe, de York; pero nada nos dice de sus bromas, de su carcajada eventual ante el Mar Océano. Tratándose de un historiador tan puntual, debemos inferir que no hubo tal cosa).

Si el nihilismo básico de Mark Twain poco ha trascendido a su obra, si de los enormes júbilos que engendró, apenas si nos queda el fantasma ¿a qué fatigar las prensas y el tiempo con esta rememoración infructuosa? Mr. John Macy —*The Spirit of American Literature*, página 249— propone una conducta desesperada:

«Reconocer que ese incorregible bromista es un pensador poderoso y original». De acuerdo ¿pero qué nombre le reservaremos entonces a William James o al propio Mr. Macy? ¿Acaso el de bromistas incorregibles...? Además, yo preveo que el nudo no es tan gordiano y que podemos prescindir de ese tajo. Mark Twain (importa repetirlo) ha escrito *Huckleberry Finn*, libro que basta para la gloria. Libro ni burlesco ni trágico, libro solamente feliz. «La dicha es mejor que la alegría», releo en una carta de William Blake.

A principios de agosto de 1934, revisé con Adelina del Carril, las pruebas de la versión inglesa de *Don Segundo Sombra*. Escribí entonces una nota, de la que distraigo este párrafo: «En estas pruebas, he percibido la gravitación y el acento de otro libro esencial de nuestra América, el *Huckleberry Finn* de Mark Twain. También es libro de una andanza y de una amistad; pero de una amistad en que la baquía está a cargo del chico, y la veneración y la torpeza a cargo del hombre, y de una andanza por el agua incesante del mayor río de la tierra. Lo primero fue imitado por Rudyard Kipling en su novela *Kim*: otro gran libro consanguíneo de *Don Segundo Sombra*». El libro se publicó; Waldo Frank, en las páginas liminares, establece idéntico paralelo entre *Don Segundo* y *Huck Finn*.

Si no me engaño, las novelas son buenas en razón directa del interés que la unicidad de los caracteres inspira al autor y en razón inversa de los propósitos intelectuales o sentimentales que lo dirigen. En *Kim*, la «política» es evidente; básteme recordar esa reveladora apoteosis en que el autor, para recompensar y coronar las arduas travesuras del héroe, le concede un puesto de espía. A Ricardo Güiraldes le adivinamos un propósito partidario: demostrar que el oficio de tropero en la campaña pareja de Buenos Aires —los literatos de la capital le dicen la Pampa— tiene mucho de heroico. Mark Twain, en cambio, es divinamente imparcial. *Huckleberry Finn* no quiere otra cosa que copiar unos hombres y su destino.

Buenos Aires, noviembre de 1935

Sur, Buenos Aires, Año V, N.º 14, noviembre de 1935.

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Estudio preliminar de Alicia Jurado, Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982.

MODOS DE G. K. CHESTERTON

Ha muerto (ha padecido ese proceso impuro que se llama morir) el hombre G. K. Chesterton, el saludado caballero Gilbert Keith Chesterton: hijo de tales padres que han muerto, cliente de tales abogados, dueño de tales manuscritos, de tales mapas y

de tales monedas, dueño de tal enciclopedia sedosa y de tal bastón con la contera un poco gastada, amigo de tal árbol y de tal río. Quedan las caras de su fama, quedan sus proyecciones inmortales, que estudiaré. Empiezo por la más divulgada en esta república:

CHESTERTON, PADRE DE LA IGLESIA. Entiendo que para muchos argentinos, el auténtico es *ese* Chesterton. Desde luego, el mero espectáculo de un católico civilizado, de un hombre que prefiere la persuasión a la intimidación y que no amenaza a sus contendores con el brazo seglar o con el fuego póstumo del Infierno, compromete mi gratitud. También, el de un católico liberal, el de un creyente que no toma su fe por un método sociológico. (Es el caso de repetir la buena humorada de Macaulay: «Hablar de gobiernos esencialmente protestantes o fundamentalmente cristianos es como hablar de un modo de hacer compotas esencialmente protestante o de una equitación fundamentalmente católica»). Se me recordará que en Inglaterra no hay el catolicismo petulante y autoritario que padece nuestra república —hecho que anula o disminuye los méritos de la urbanidad polémica de *The Everlasting Man* o de *Orthodoxy*—. Acepto la enmienda, pero no dejo de apreciar y de agradecer esos cortesés modales de su dialéctica.

Otro evidente agrado: Chesterton recurre a la paradoja y al *humour* en su vindicación del catolicismo. Eso importa invertir una tradición, erigida por Swift, por Gibbon y por Voltaire. Siempre el ingenio había sido movilizado *contra* la Iglesia. El hecho no es casual. La Iglesia —para decirlo con palabras de Apollinaire— representaba el Orden; la Incredulidad, la Aventura. Más tarde —para decirlo con palabras de Browning o, si se quiere, del charlatán de sobremesa Sylvester Blougram — «Canjeamos, a fuerza de negaciones, una vida piadosa con sobresaltos de incredulidad por una vida incrédula con sobresaltos de fe. Antes decíamos que el tablero era blanco; ahora que es negro»... La obra apologética de Chesterton corresponde precisamente a ese canje. Desde un punto de vista controversial, corresponde demasiado precisamente. La certidumbre de que ninguna de las atracciones del cristianismo puede realmente competir con su desaforada inverosimilitud es tan notoria en Chesterton, que sus más edificantes apologías me recuerdan siempre el *Elogio de la locura* o *El asesinato considerado como una de las bellas artes*. Ahora bien, esas defensas paradójicas de causas que no son defendibles, requieren auditores convencidos de la absurdidad de esas causas. A un asesino consecuente y trabajador, *El asesinato considerado como una de las bellas artes* no le haría gracia. Si yo ensayara una *Vindicación del canibalismo* y demostrara que es inocente consumir carne humana, puesto que todos los alimentos del hombre son, en potencia, carne humana, ningún caníbal me concedería una sonrisa, por risueño que fuera. Temo que a los sinceros católicos les suceda algo parecido con los vastos juegos de Chesterton. Temo que les moleste su ademán de ocurrente defensor de causas perdidas. Su tono de bromista cuyo honor está en razón inversa de la verdad

de los hechos que afirma.

La explicación es fácil: el cristianismo de Chesterton es orgánico; Chesterton no repite una fórmula con temor evidente de equivocarse; Chesterton está cómodo. De ahí, su empleo casi nulo del dialecto escolástico. Es, además, uno de los pocos cristianos que no sólo creen en el Cielo sino que están interesados en él y que abundan, a su respecto, en inquietas conjeturas y previsiones. El hecho es inusual... No olvidaré la visible incomodidad de cierto grupo de católicos, una tarde que Xul Solar habló de ángeles y de sus costumbres y formas.

Chesterton —¿quién lo ignora?— fue un incomparable inventor de cuentos fantásticos. Desgraciadamente, procuraba educirles una moral y rebajarlos de ese modo a meras parábolas. Felizmente, nunca lo conseguía del todo.

CHESTERTON, NARRADOR POLICIAL. Edgar Allan Poe escribió cuentos de puro horror fantástico o de pura *bizarrierie*; Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial. Ello no es menos indudable que el hecho de que no combinó jamás los dos géneros. Nunca invocó el socorro del sedentario caballero francés Augusto Dupin (de la rue Dunot) para determinar el crimen preciso del Hombre de las Multitudes o para elucidar el *modus operandi* del simulacro que fulminó a los cortesanos de Próspero, y aun a ese mismo dignatario, durante la famosa epidemia de la Muerte Roja. Chesterton, en las diversas narraciones que integran la quíntuple Saga del Padre Brown y las de Gabriel Gale el poeta y las del Hombre Que Sabía Demasiado, ejecuta, siempre, ese *tour de force*. Presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la reemplaza luego, sin pérdida, con otra de este mundo. Sus diálogos, su modo narrativo, su definición de los personajes y los lugares, son excelentes. Ello, naturalmente, ha bastado para que lo acusen de «literatura». ¡Aciaga acusación para un literato! Oigo de muchas bocas la leyenda de que Chesterton, si se quiere, escribe con más decoro que Wallace, pero que éste armaba mejor sus intolerables enredos. Prometo a mi lector que están mintiendo los que tal cosa dicen y que el octavo círculo del Infierno será su domicilio final. En los relatos policiales de Chesterton, todo se justifica: los episodios más fugaces y breves tienen proyección ulterior. En uno de los cuentos, un desconocido acomete a un desconocido para que no lo embista un camión, y esa violencia necesaria pero alarmante, prefigura su acto final de declararlo insano para que no lo puedan ejecutar por un crimen. En otro, una peligrosa y vasta conspiración integrada por un solo hombre (con socorro de barbas, de caretas y de seudónimos) es anunciada con tenebrosa exactitud en el dístico:

*As all stars shrivel in the single sun,
The words are many, but The Word is one*

que viene a descifrarse después, con permutación de mayúsculas:

The words are many, but the word is One.

En un tercero, la *maquette* inicial —la mención escueta de un indio que arroja su cuchillo a otro y lo mata— es el estricto reverso del argumento: un hombre apuñalado por su amigo con una flecha, en lo alto de una torre. Cuchillo volador, flecha que se deja empuñar... En otro, hay una leyenda al principio: Un rey blasfematorio levanta con el socorro satánico una torre sin fin. Dios fulmina la torre y hace de ella un pozo sin fondo, por donde se despeña para siempre el alma del rey. Esa inversión divina prefigura de algún modo la silenciosa rotación de una biblioteca, con dos tacitas, una de café envenenado, que mata al hombre que la había destinado a su huésped. (En el número 10 de *Sur*, he intentado el estudio de las innovaciones y de los rigores que Chesterton impone a la técnica de los relatos policiales).

CHESTERTON, ESCRITOR. Me consta que es improcedente sospechar o admitir méritos de orden literario en un hombre de letras. Los críticos realmente informados no dejan nunca de advertir que lo más prescindible de un literato es su literatura y que éste sólo puede interesarles como valor humano —¿el arte es inhumano, por consiguiente?—, como ejemplo de tal país, de tal fecha o de tales enfermedades. Harto incómodamente para mí, no puedo compartir esos intereses.

Pienso que Chesterton es uno de los primeros escritores de nuestro tiempo y ello no sólo por su venturosa invención, por su imaginación visual y por la felicidad pueril o divina que traslucen todas sus páginas, sino por sus virtudes retóricas, por sus puros méritos de destreza. Quienes hayan hojeado la obra de Chesterton, no precisarán mi demostración; quienes la ignoren, pueden recorrer los títulos siguientes y percibir su buena economía verbal: *El asesino moderado*, *El oráculo del perro*, *La ensalada del coronel Cray*, *La fulminación del libro*, *La venganza de la estatua*, *El dios de los gongs*, *El hombre con dos barbas*, *El hombre que fue Jueves*, *El jardín de humo*. En aquella famosa *Degeneración* que tan buenos servicios prestó como antología de los escritores que denigraba, el doctor Max Nordau pondera los títulos de los simbolistas franceses: *Quand les violons sont partis*, *Les palais nomades*, *Les illuminations*. De acuerdo, pero son poco o nada incitantes. Pocas personas juzgan necesario o agradable el conocimiento de *Les palais nomades*; muchas, el de *El oráculo del perro*. Claro que en el estímulo peculiar de los nombres de Chesterton obra nuestra conciencia de que esos nombres no han sido invocados en vano. Sabemos que en los *Palais nomades* no hay palacios nómadas; sabemos que *The Oracle of the Dog* no carecerá de un perro y de un oráculo, o de un perro concreto y oracular. Así también, el *Espejo de magistrados* que se divulgó en Inglaterra hacia 1560, no era otra cosa que un espejo alegórico; *El espejo del magistrado* de Chesterton, nombra un espejo real... Lo anterior no quiere insinuar que algunos títulos más o menos paródicos den la medida del estilo de Chesterton. Quiere decir que ese estilo es omnipresente.

En algún tiempo (y en España) hubo la distraída costumbre de equiparar los

nombres y la labor de Gómez de la Serna y de Chesterton. Esa aproximación es del todo inútil. Los dos perciben (o registran) con intensidad el matiz peculiar de una casa, de una luz, de una hora del día, pero Gómez de la Serna es caótico. Inversamente, la limpidez y el orden son constantes en las publicaciones de Chesterton. Yo me atrevo a sentir (según la fórmula geográfica de M. Taine) peso y desorden de neblinas británicas en Gómez de la Serna y claridad latina en G. K.

CHESTERTON, POETA. Hay algo más terrible y maravilloso que ser devorado por un dragón; es ser un dragón. Hay algo más extraño que ser un dragón: ser un hombre. Esa intuición elemental, ese arrebatado duradero de asombro (y de gratitud) informa todos los poemas de Chesterton. Su error (si es que lo tienen) es el haber sido planeados cada uno como una suerte de justificación o parábola. Han sido ejecutados con esplendor, pero se nota demasiado en ellos el argumento. Se nota demasiado la distribución, el andamio. Alguna vez, alguna rara vez, hay un eco de Kipling:

*You have weighed the stars in a balance, and grasped the skies in a span:
Take, if you must have answer, the word of a common man.*

Creo, sin embargo, que *Lepanto* es una de las páginas de hoy que las generaciones del futuro no dejarán morir. Una parte de vanidad suele incomodar en las odas heroicas; esta celebración inglesa de una victoria de los tercios de España y de la artillería de Italia no corre ese peligro. Su música, su felicidad, su mitología, son admirables. Es una página que conmueve físicamente, como la cercanía del mar.

Sur, Buenos Aires, Año VI, N.º 22, julio de 1936.

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celta, 1982.

Ficcionario, Una antología de sus textos. Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

LA BIBLIOTECA TOTAL

El capricho o imaginación o utopía de la Biblioteca Total incluye ciertos rasgos, que no es difícil confundir con virtudes. Maravilla, en primer lugar, el mucho tiempo que tardaron los hombres en pensar esa idea. Ciertos ejemplos que Aristóteles atribuye a Demócrito y a Leucipo la prefiguran con claridad, pero su tardío inventor es Gustav Theodor Fechner y su primer expositor es Kurd Lasswitz. (Entre Demócrito de Abdera y Fechner de Leipzig, fluyen —cargadamente— casi veinticuatro siglos de Europa). Sus conexiones son ilustres y múltiples: está relacionada con el atomismo y

con el análisis combinatorio, con la tipografía y con el azar. En la obra *El certamen con la tortuga* (Berlín, 1929) el doctor Theodor Wolff juzga que es una derivación, o parodia, de la máquina mental de Raimundo Lulio; yo agregaría que es un avatar tipográfico de esa doctrina del Eterno Regreso que prohijada por los estoicos o por Blanqui, por los pitagóricos o por Nietzsche, regresa eternamente.

El más antiguo de los textos que la vislumbran está en el primer libro de la *Metafísica* de Aristóteles. Hablo de aquel pasaje que expone la cosmogonía de Leucipo: la formación del mundo por la fortuita conjunción de los átomos. El escritor observa que los átomos que esa conjetura requiere son homogéneos y que sus diferencias proceden de la posición, del orden o de la forma. Para ilustrar esas distinciones añade: «A difiere de N por la forma, AN de NA por el orden, Z de N por la posición». En el tratado *De la generación y la corrupción*, quiere acordar la variedad de las cosas visibles con la simplicidad de los átomos y razona que una tragedia consta de iguales elementos que una comedia —es decir, de las veinticuatro letras del alfabeto.

Pasan trescientos años y Marco Tulio Cicerón compone un indeciso diálogo escéptico y lo titula irónicamente *De la naturaleza de los dioses*. En el segundo libro, uno de los interlocutores arguye: «No me admiro que haya alguien que se persuade de que ciertos cuerpos sólidos e individuales son arrastrados por la fuerza de la gravedad, resultando del concurso fortuito de estos cuerpos el mundo hermosísimo que vemos. El que juzga posible esto, también podrá creer que si se arrojan a bulto innumerables caracteres de oro, con las veintiuna letras del alfabeto, pueden resultar estampados los Anales de Ennio. Ignoro si la casualidad podrá hacer que se lea un solo verso»^[22].

La imagen tipográfica de Cicerón logra una larga vida. A mediados del siglo diecisiete, figura en un discurso académico de Pascal; Swift, a principio del dieciocho, la destaca en el preámbulo de su indignado *Ensayo trivial sobre las facultades del alma*, que es un museo de lugares comunes —como el futuro *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert.

Siglo y medio más tarde, tres hombres justifican a Demócrito y refutan a Cicerón. En tan desafortunado espacio de tiempo, el vocabulario y las metáforas de la polémica son distintos. Huxley (que es uno de esos hombres) no dice que los «caracteres de oro» acabarán por componer un verso latino, si los arrojan un número suficiente de veces; dice que media docena de monos, provistos de máquinas de escribir, producirán en unas cuantas eternidades todos los libros que contiene el British Museum^[23]. Lewis Carroll (que es otro de los refutadores) observa en la segunda parte de la extraordinaria novela onírica *Sylvie and Bruno* —año de 1893— que siendo limitado el número de palabras que comprende un idioma, lo es asimismo el de sus combinaciones posibles o sea el de sus libros. «Muy pronto —dice— los literatos no se preguntarán ¿Qué libro escribiré? sino ¿Cuál libro?». Lasswitz, animado por Fechner, imagina la Biblioteca Total. Publica su invención en el tomo de

relatos fantásticos *Traumkristalle*.

La idea básica de Lasswitz es la de Carroll, pero los elementos de su juego son los universales símbolos ortográficos, no las palabras de un idioma. El número de tales elementos —letras, espacios, llaves, puntos suspensivos, guarismos— es reducido y puede reducirse algo más. El alfabeto puede renunciar a la *cu* (que es del todo superflua), a la *equis* (que es una abreviatura) y a todas las letras mayúsculas. Pueden eliminarse los algoritmos del sistema decimal de numeración o reducirse a dos, como en la notación binaria de Leibniz. Puede limitarse la puntuación a la coma y al punto. Puede no haber acentos, como en latín. A fuerza de simplificaciones análogas, llega Kurd Lasswitz a veinticinco símbolos suficientes (veintidós letras, el espacio, el punto, la coma) cuyas variaciones con repetición abarcan todo lo que es dable expresar: en todas las lenguas. El conjunto de tales variaciones integraría una Biblioteca Total, de tamaño astronómico. Lasswitz insta a los hombres a producir mecánicamente esa Biblioteca inhumana, que organizaría el azar y que eliminaría a la inteligencia. (*El certamen con la tortuga* de Theodor Wolff expone la ejecución y las dimensiones de esa obra imposible).

Todo estará en sus ciegos volúmenes. Todo: la historia minuciosa del porvenir, *Los egipcios* de Esquilo, el número preciso de veces que las aguas del Ganges han reflejado el vuelo de un halcón, el secreto y verdadero nombre de Roma, la enciclopedia que hubiera edificado Novalis, mis sueños y entresueños en el alba del catorce de agosto de 1934, la demostración del teorema de Pierre Fermat, los no escritos capítulos de *Edwin Drood*, esos mismos capítulos traducidos al idioma que hablaron los garamantas, las paradojas que ideó Berkeley acerca del Tiempo y que no publicó, los libros de hierro de Urizen, las prematuras epifanías de Stephen Dedalus que antes de un ciclo de mil años nada querrían decir, el evangelio gnóstico de Basíledes, el cantar que cantaron las sirenas, el catálogo fiel de la Biblioteca, la demostración de la falacia de ese catálogo. Todo, pero por una línea razonable o una justa noticia habrá millones de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias. Todo, pero las generaciones de los hombres pueden pasar sin que los anaqueles vertiginosos —los anaqueles que obliteran el día y en los que habita el caos— les hayan otorgado una página tolerable.

Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles. Ha inventado el Infierno, ha inventado la predestinación al Infierno, ha imaginado las ideas platónicas, la quimera, la esfinge, los anormales números transfinitos (donde la parte no es menos copiosa que el todo), las máscaras, los espejos, las óperas, la teratológica Trinidad: el Padre, el Hijo y el Espectro insoluble, articulados en un solo organismo... Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 59, agosto de 1939.

Y también en:

Ficcionario. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

LA GUERRA

ENSAYO DE IMPARCIALIDAD

Es de fácil comprobación que un efecto inmediato (y aun instantáneo) de esta anhelada guerra, ha sido la extinción o la abolición de todos los procesos intelectuales. No hablo de Europa, donde venturosamente perdura George Bernard Shaw; pienso en los estrategas y apologistas que el infatigable azar me depara, por calles y por casas de Buenos Aires. Las interjecciones han usurpado la función de los razonamientos; es verdad que los atolondrados que las emiten, distraídamente les dan un aire discursivo y que ese tenue simulacro sintáctico satisface y persuade a quienes los oyen. El que ha jurado que la guerra es una especie de *yijad* liberal contra las dictaduras, acto continuo anhela que Mussolini milite contra Hitler: operación que aniquilaría su tesis. El que juraba hace cuarenta días que Varsovia era inexpugnable, ahora se admira (con sinceridad) de que haya resistido algún tiempo. El que denuncia las piraterías inglesas es el que aprueba con fervor que Adolf Hitler obre a lo Zarathustra, más allá del bien y del mal. El que proclama que el nazismo es un régimen que nos libra de charlatanes parlamentarios y que entrega el gobierno de las naciones a un grupo de *strong silent men*, escucha embelesado las efusiones del incesante Hitler o —placer aún más secreto— de Goering. El que pondera la presente inacción de las armas francesas aplaudirá esta noche los síntomas iniciales de una ofensiva. El que reprueba la codicia de Hitler saluda con veneración la de Stalin. El rencoroso augur de la desintegración inmediata del injusto Imperio británico, demuestra que Alemania tiene derecho a la posesión de colonias. (Anotemos, de paso, que esa yuxtaposición de las voces *colonias* y *derecho* es lo que alguna ciencia muerta —la lógica— denominaba una *contradictio in adjecto*). El que rechaza con supersticioso pavor la mera insinuación de que el Reich puede ser derrotado, finge que el menor éxito de sus armas es un incomprensible milagro. No prosigo; no quiero que esta página sea infinita.

Debo cuidarme, pues, de no agregar una interjección a las ya innumerables que nos abrumen. (No acabo de entender, por ejemplo, que alguien prefiera la victoria de Alemania a la de Inglaterra y me sería muy fácil imponer figura de silogismo a esa convicción, pero me consta que no debo alegar una *raison de coeur*).

Quienes abominan de Hitler, suelen abominar también de Alemania. Yo he admirado siempre a Alemania. Mi sangre y el amor de las letras me acercan

indisolublemente a Inglaterra; los años y los libros a Francia; a Alemania, una pura inclinación. (Esa inclinación me movió, hacia 1917, a emprender el estudio del alemán, sin otros instrumentos que el *Lyrisches Intermezzo* de Heine y un lacónico glosario alemán-inglés, a veces fidedigno). No soy, por cierto, de esos germanistas falaces que recomiendan a Alemania lo eterno para negarle toda participación en lo temporal. No estoy seguro de que el hecho de haber producido a Leibniz y a Schopenhauer la incapacite para todo ejercicio político. Nadie pretende que Inglaterra debe elegir entre su Imperio y Shakespeare; nadie que Descartes y Condé son incompatibles en Francia; yo ingenuamente creo que una Alemania poderosa no hubiera entristecido a Novalis ni hubiera sido repudiada por Hoelderlin. Yo abomino, precisamente, de Hitler porque no comparte mi fe en el pueblo alemán; porque juzga que para desquitarse de 1918, no hay otra pedagogía que la barbarie, ni mejor estímulo que los campos de concentración. Bernard Shaw, en ese punto, coincide con el melancólico Fuehrer y piensa que sólo un incesante régimen de marchas, contramarchas y saludos a la bandera puede convertir a los plácidos alemanes en guerreros pasables... Si yo tuviera el trágico honor de ser alemán, no me resignaría a sacrificar a la mera eficacia militar la inteligencia y la probidad de mi patria; si el de ser inglés o francés, agradecería la coincidencia perfecta de la causa particular de mi patria con la causa total de la humanidad.

Es posible que una derrota alemana sea la ruina de Alemania; es indiscutible que su victoria sería la ruina y el envilecimiento del orbe. No me refiero al imaginario peligro de una aventura colonial sudamericana; pienso en los imitadores autóctonos, en los *Uebermenschen* caseros, que el inexorable azar nos depararía.

Espero que los años nos traerán la venturosa aniquilación de Adolf Hitler, hijo atroz de Versalles.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 61, octubre de 1939^[24].

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982.

LA GUERRA EN AMÉRICA

1941

La noción de un atroz *complot* de Alemania para conquistar y oprimir todos los países del atlas, es (me apresuro a confesarlo) de una irreparable banalidad. Parece una invención de Maurice Leblanc, de Mr. Phillips Oppenheim o de Baldur von Schirach. Es notoriamente anacrónica: tiene el inconfundible sabor de 1914. Adolece de penuria imaginativa, de gigantismo, de crasa inverosimilitud. La circunstancia de

que en esa fábula desdichada los alemanes cuentan con la complicidad lateral de los oblicuos japoneses y de los dóciles y pérfidos italianos la hace aún más ridícula... Desgraciadamente, la realidad carece de escrúpulos literarios. Se permite todas las libertades, incluso la de coincidir con Maurice Leblanc. Nada le falta, ni siquiera la más pura indigencia. Es tan versátil que también es monótona. Dos siglos después de la publicación de las ironías de Voltaire y de Swift, nuestros ojos atónitos han mirado el Congreso Eucarístico; hombres ya fulminados por Juvenal rigen los destinos del mundo. No importa que seamos lectores de Russell, de Proust y de Henry James: estamos en el mundo rudimental del esclavo Esopo y del cacofónico Marinetti. Destino paradójico el nuestro.

Le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable; lo inverosímil, lo verdadero, lo indiscutible, es que los directores del Tercer Reich procuran el imperio, universal, la conquista del orbe. No haré enumeración de los países que han agredido ya y expoliado; no quiero que esta página sea infinita. Ayer los germanófilos perjuran que el difamado Hitler ni siquiera soñaba en atacar este continente; ahora justifican y adulan su novísima hostilidad. Han aplaudido la invasión de Noruega y de Grecia, de las Repúblicas Soviéticas y de Holanda; no se qué júbilos elaborarán para el día en que a nuestras ciudades y a nuestras costas les sea deparado el incendio. Es infantil impacientarse; la misericordia de Hitler es ecuménica; en breve (si no lo estorban los vendepatrias y los judíos) gozaremos de todos los beneficios de la tortura, de la sodomía, del estupro y de las ejecuciones en masa. ¿No abunda en nuestras llanuras el *Lebensraum*, materia ilimitada y preciosa? Alguien, para frustrar nuestras esperanzas, observa que estamos lejísimos. Le respondo que siempre las colonias distan de la metrópoli; el Congo Belga no es lindero de Bélgica.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N.º 87, diciembre de 1941^[25].

DECLARACIONES SOBRE LA PAZ

NOTA SOBRE LA PAZ

Buen heredero de los nominalistas ingleses, H. G. Wells repite que hablar de los anhelos del Irak o de la perspicacia de Holanda es incurrir en temerarias mitologías. Francia, le agrada recordar, consta de niños, de mujeres y de hombres, no de una sola tempestuosa mujer con un gorro frigio. A esa amonestación cabe responder, con el nominalista Hume, que también cada hombre es plural, pues consta de una serie de percepciones o, con Plutarco, «Nadie es ahora el que antes fue ni será el que ahora es» o, con Heráclito, «Nadie baja dos veces al mismo río». Hablar es metaforizar, es falsear; hablar es resignarse a ser Góngora. Sabemos (o creemos saber) que la historia es una perpleja red incesante de efectos y de causas; esa red, en su nativa

complejidad, es inconcebible; no podemos pensarla sin acudir a nombres de naciones. Además, tales nombres son ideas que operan en la historia, que rigen y transforman la historia.

Elucidado lo anterior, quiero declarar que para mí un solo hecho justifica este momento trágico; ese hecho jubiloso que nadie ignora y que justiprecian muy pocos es la victoria de Inglaterra. Decir que ha vencido Inglaterra es decir que la cultura occidental ha vencido, es decir que Roma ha vencido^[26]; también es decir que ha vencido la secreta porción de divinidad que hay en el alma de todo hombre, aun del verdugo destrozado por la victoria. No fabrico una paradoja; la psicología del germanófilo es la del defensor del *gangster*, del Mal; todos sabemos que durante la guerra los legítimos triunfos alemanes le interesaron menos que la noción de un arma secreta o que el satisfactorio incendio de Londres.

El esfuerzo militar de las tres naciones que han desbaratado el *complot* germánico es parejamente admirable, no así las culturas que representan. Los Estados Unidos no han cumplido su alta promesa del siglo XXI; Rusia combina con naturalidad los estigmas de lo rudimentario, de lo escolar, de lo pedantesco y de lo tiránico. De Inglaterra, de la compleja y casi infinita Inglaterra, de esa isla desgarrada y lateral que rige continentes y mares, no arriesgaré una definición; básteme recordar que es quizá el único país que no está embelesado consigo mismo, que no se cree Utopía o el Paraíso. Yo pienso en Inglaterra como se piensa en una persona querida, en algo irremplazable e individual. Es capaz de culpables indecisiones, de atroces lentitudes (tolera a Franco, tolera a las sucursales de Franco), pero es también capaz de rectificaciones y contriciones, de volver a librar, cuando la sombra de una espada cae sobre el mundo, la cíclica batalla de Waterloo.

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N.º 129, julio de 1945^[27].

LA PERSONALIDAD Y EL BUDDHA

En el volumen que Edmund Hardy, en 1890, dedicó a una exposición del budismo —*Der Buddhismus nach älteren Pali-Werken*—, hay un capítulo que Schmidt, revisor de la segunda edición, estuvo a punto de omitir pero cuyo tema gravita (a veces de un modo secreto, siempre de un modo inevitable) en todo juicio occidental sobre el Buddha. Me refiero a la comparación de la personalidad del Buddha con la personalidad de Jesús. Esa comparación es viciosa, no sólo por las diferencias profundas (de cultura, de nación, de propósito) que separan a los dos maestros, sino por el concepto mismo de personalidad, que conviene a uno, no a otro. En el prólogo de la admirada y sin duda admirable versión de Karl Eugen Neumann se alaba el «ritmo personal» de los sermones del Buddha; Hermann Beckh (*Buddhismus*, I, 89)

crea percibir en los textos del canon pali «el sello de una personalidad singular»; ambas cosas, entiendo, pueden inducir a error.

Es verdad que no faltan, en la leyenda y en la historia del Buddha, esas leves e irracionales contradicciones que son el estilo del yo —la admisión de su hijo Rahula en la orden, a la edad de siete años, contrariando los mismos reglamentos estatuidos por él; la elección de un sitio agradable, «con un río de agua muy clara y campos y poblaciones alrededor», para los duros años de penitencia; la mansedumbre del hombre que, al predicar, lo hace «con voz de león»; el deplorado almuerzo de carne salada de cerdo (según Friedrich Zimmermann, de hongos) que apresura la muerte del gran asceta—, pero su número es limitado. Tan limitado que Senart, en un *Essai sur la légende du Bouddha*, publicado en 1882, propuso una «hipótesis solar», según la cual el Buddha es, como Hércules, una personificación del sol, y su biografía es un caso muy avanzado de *symbolisme atmosphérique*. Mara es las nubes tormentosas, la Rueda de la Ley que el Buddha hizo girar en Benares es el disco solar, el Buddha muere al anochecer... Aún más escéptico, o más crédulo, que Senart, el indólogo holandés H. Kern vio en el primer concilio budista la figuración alegórica de una constelación. Otto Franke, en 1914, pudo escribir que «Buddha Gotama equivale estrictamente a N. N.»

Sabemos que el Buddha, antes de ser el Buddha (antes de ser el Despierto), era un príncipe, llamado Gautama y Siddhartha. Sabemos que a los veintinueve años dejó su mujer, sus mujeres, su hijo, y practicó la vida ascética, como antes la vida carnal. Sabemos que durante seis años gastó su cuerpo en las penitencias; cuando el sol o la lluvia caían sobre él, no cambiaba de sitio; los dioses que lo vieron tan demacrado creyeron que había muerto. Sabemos que al fin comprendió que la mortificación es inútil y se bañó en las aguas de un río y su cuerpo recuperó el antiguo fulgor. Sabemos que buscó la higuera sagrada que en cada ciclo de la historia resurge en el continente del Sur para que a su sombra puedan los Buddha alcanzar el Nirvana. Después, la alegoría o la leyenda empañan los hechos. Mara, dios del amor y de la muerte, quiere abrumarlo con ejércitos de jabalíes, de peces, de caballos, de tigres y de monstruos; Siddhartha, inmóvil y sentado, los vence, pensándolos irreales. Las huestes infernales lo bombardean con montañas de fuego; éstas, por obra de su amor, se convierten en palacios de flores. Los proyectiles configuran aureolas o forman una cúpula sobre el héroe. Las hijas de Mara quieren tentarlos; les dice que son huecas y corruptibles. Antes del alba, cesa la batalla ilusoria y Siddhartha ve sus previas encarnaciones (que ahora tendrán fin pero que no tuvieron principio) y las de todas las criaturas y la incesante red que entretejen los efectos y causas del universo. Intuye, entonces, las Cuatro Verdades Sagradas que predicará en el Parque de las Gacelas. Ya no es el príncipe Siddhartha, es el Buddha. Es el Despierto, el que ya no sueña que es alguien, el que no dice: «Yo soy, éste es mi padre, ésta es mi madre, ésta es mi heredad». Es también el Tathâgata, el que recorrió su camino, el cansado de su camino.

En la primera vigilia de la noche, Siddhartha recuerda los animales, los hombres y los dioses que ha sido, pero es erróneo hablar de transmigraciones de su alma. A diferencia de otros sistemas filosóficos del Indostán, el budismo niega que haya almas. El *Milindapañha*, obra apologética del siglo II, refiere un debate cuyos interlocutores son el rey de la Bactriana, Menandro, y el monje Nagasena; éste razona que así como el carro del rey no es las ruedas ni la caja ni el eje ni la lanza ni el yugo, tampoco el hombre es la materia, la forma, las impresiones, las ideas, los instintos o la conciencia. No es la combinación de esas partes ni existe fuera de ellas. La primera suma teológica del budismo, el *Visuddhimagga* (Sendero de la Pureza), declara que todo hombre es una ilusión, impuesta a los sentidos por una serie de hombres momentáneos y solos. «El hombre de un momento pasado», nos advierte ese libro, «ha vivido, pero no vive ni vivirá; el hombre de un momento futuro vivirá, pero no ha vivido ni vive; el hombre del momento presente vive, pero no ha vivido ni vivirá», dictamen que podemos cotejar con éste de Plutarco (*De E apud Delphos*, 18): «El hombre de ayer ha muerto en el de hoy, el de hoy muere en el de mañana». Un carácter, no un alma, yerra en los ciclos del Samsara de un cuerpo a otro; un carácter, no un alma, logra finalmente el Nirvana, o sea la extinción. (Durante años, el neófito se adiestra para el Nirvana mediante rigurosos ejercicios de irrealidad. Al andar por la casa, al conversar, al comer, al beber, debe reflexionar que tales actos son ilusorios y no requieren un actor, un sujeto constante).

En el Sendero de la Pureza se lee: «En ningún lado soy un algo para alguien, ni alguien es algo para mí»; creerse un yo —*attavada*— es la peor de las herejías para el budismo. Nagarjuna, fundador de la escuela del Gran Vehículo, forjó argumentos que demostraban que el mundo aparential es vacuidad; ebrio de razón, los volvió después (no pudo no volverlos) contra las Verdades Sagradas, contra el Nirvana, contra el Buddha. Ser, no ser, ser y no ser, ni ser ni no ser; Nagarjuna refutó la posibilidad de esas alternativas. Negadas la substancia y los atributos, tuvo asimismo que negar su extinción; si no hay Samsara, tampoco hay extinción del Samsara y es erróneo decir que el Nirvana es. No menos erróneo, observó, es decir que no es, porque negado el ser, queda también negado el no ser, que depende (siquiera verbalmente) de aquél. «No hay objetos, no hay conocimiento, no hay ignorancia, no hay destrucción de la ignorancia, no hay dolor, no hay origen del dolor, no hay aniquilación del dolor, no hay camino que lleve a la aniquilación del dolor, no hay obtención, no hay no-obtención del Nirvana», nos advierte uno de los *sutras* del Gran Vehículo. Otro funde en un solo plano alucinatorio el universo y la liberación, Nirvana y Samsara. «Nadie se extingue en el Nirvana, porque la extinción de inconmensurables, innumerables seres en el Nirvana es como la extinción de una fantasmagoría creada por artes mágicas». La negación no basta y se llega a negaciones de negaciones; el mundo es vacuidad y también es vacía la vacuidad. Los primeros libros del canon habían declarado que el Buddha, durante su noche sagrada, intuyó la infinita encadenación de todos los efectos y causas; los últimos, redactados siglos después, razonan que

todo conocimiento es irreal y que si hubiera tantos Ganges como hay granos de arena en el Ganges y otra vez tantos Ganges como granos de arena en los nuevos Ganges, el número de granos de arena sería menor que el número de cosas que ignora el Buddha.

Tales pasajes no son ejercicios retóricos; proceden de una metafísica y de una ética. Podemos contrastarlos con muchos de fuente occidental; por ejemplo, con aquella carta en que César dice que ha puesto en libertad a sus adversarios políticos, a riesgo de que retomen las armas, «porque nada anhelo más que ser como soy y que ellos sean como son». El goce occidental de la personalidad late en esas palabras, que Macaulay juzgaba las más nobles que jamás se escribieron. Aún más ilustrativa es la catástrofe de *Peer Gynt*; el misterioso Fundidor se dispone a derretir al héroe; esta consumación, infernal en América y en Europa, equivale estrictamente al Nirvana.

Oldenberg ha observado que el Indostán es tierra de tipos genéricos, no de individualidades. Sus vastas obras son de carácter colectivo o anónimo; es común atribuir las a determinadas escuelas, familias o comunidades de monjes, cuando no a seres míticos (Winternitz: *Geschichte der indischen Litteratur*, I, 24) o, con indiferencia espléndida, al Tiempo (Fatone: *El budismo «nihilista»*, 14).

El budismo niega la permanencia del yo, el budismo predica la anulación; imaginar que el Buddha, que voluntariamente dejó de ser el príncipe Siddhartha, pudo resignarse a guardar los miserables rasgos diferenciales que integran la llamada personalidad, es no comprender su doctrina. También es trasladar — anacrónicamente, absurdamente— una superstición occidental a un terreno asiático. Léon Bloy o Francis Thompson hubieran sido para el Buddha ejemplos cabales de hombres extraviados y erróneos, no sólo por la creencia de merecer atenciones divinas sino por su tarea de elaborar, dentro del lenguaje común, un pequeño y vanidoso dialecto. No es indispensable ser budista para entenderlo así; todos sentimos que el estilo de Bloy, en el que cada frase busca un asombro, es moralmente inferior al de Gide, que es, o simula ser, genérico.

De Chaucer a Marcel Proust, la materia de la novela es el no repetible, singular sabor de las almas; para el budismo no hay tal sabor o es una de las tantas vanidades del simulacro cósmico. El Cristo predicó para que los hombres tuvieran vida y para que la tuvieran en abundancia (Juan, 10, 10); el Buddha, para proclamar que este mundo, infinito en el tiempo y en el espacio, es un fuego doliente. «Buddha Gotama equivale estrictamente a N. N.», escribió Otto Franke; cabría contestarle que el Buddha quiso ser N. N.

Sur, 1931-1951^[28], Buenos Aires, Año XIX, N.º 192-193-194, octubre, noviembre, diciembre de 1950, Año del Libertador General San Martín.

Legouis ha visto la paradoja de Layamon, pero no sé si lo patético. El exordio del *Brut*, redactado a principios del siglo XIII, en tercera persona, guarda los hechos de su vida. Escribe Layamon: «Hubo en el reino un sacerdote llamado Layamon; era hijo de Leovenath, a quien tenga Dios en su gloria, y vivía en Ernley, en una noble iglesia a orillas del Severn, donde era bueno estar. Dio en el pensamiento de referir las hazañas de los ingleses; cómo se llamaban y de dónde vinieron y quiénes arribaron a tierra inglesa después del diluvio. Layamon viajó por el reino y consiguió los nobles libros que fueron su modelo. Tomó el libro inglés que hizo Beda; otro tomó en lengua latina que hicieron san Albino y san Agustín, que nos trajo el bautismo; un tercero tomó y lo puso en el medio, obra de un clérigo francés llamado Wace, que bien sabía escribir y que se lo dio a la noble Leonor, reina del alto Enrique. Layamon abrió esos tres libros y volvió las hojas; con amor los miró —¡sea Dios misericordioso con él! —, y tomó la pluma entre los dedos y escribió en pergamino y ordenó las justas palabras y de los tres libros hizo uno. Ahora ruega Layamon, por amor de Dios Todopoderoso, que quienes lean este libro y aprendan las verdades que enseña, recen por el alma de su padre, que lo engendró, y por el alma de su madre, que lo dio a luz, y por su alma, para que sea más buena. Amén». Treinta mil versos irregulares, después, historian las batallas de los britanos, y singularmente de Arturo, contra los pictos, los noruegos y los sajones.

La primera impresión, y tal vez la última, que deja el exordio de Layamon es de infinita, de casi increíble ingenuidad. Colabora en esa impresión el rasgo pueril de que el poeta diga *Layamon* y no *yo*, pero detrás de las candorosas palabras la emoción es compleja. No sólo la materia cantada sino la circunstancia algo mágica de verse a sí mismo cantándola, conmueve a Layamon; ese desdoblamiento corresponde al *Illo Virgilium me tempore*, de las *Geórgicas* o al hermoso *Ego ille qui quondam* que alguien antepuso a la *Eneida*.

Una leyenda que Dionisio de Halicarnaso recoge y que Virgilio insignemente adoptó dice que Roma fue fundada por hombres de la estirpe de Eneas, troyano que en las páginas de la *Ilíada* pelea con Aquiles; parejamente una *Historia regum Britanniae* que data de principios del siglo XII atribuyó la fundación de Londres («Citie that some tyme cleped was New Troy») a un bisnieto de Eneas llamado Bruto, cuyo nombre estaría perpetuado en el de Britania. Bruto es el primer rey de la crónica secular de Layamon; lo siguen otros, que en la literatura ulterior han conocido muy diversa fortuna: Hudibras, Lear, Gorboduc, Ferrex y Porrex, Lud, Cimbelino, Vortigern, Uther Pendragon (Uther Cabeza de Dragón) y Arturo de la Tabla Redonda, «rey que ha sido y será», según su misterioso epitafio. Arturo recibe una herida mortal en su última batalla, pero Merlín, que en el *Brut* no es hijo del Diablo sino de un silencioso fantasma de oro que su madre amó en sueños, profetiza que volverá (como Barbarroja) cuando lo necesite su pueblo. Vanamente guerrearán contra él, en revueltas hordas, los «perros paganos» de Hengest, los sajones que desde el siglo V se difundieron por la faz de Inglaterra.

Se ha dicho que Layamon fue el primero de los poetas ingleses; más justo y más conmovedor es pensarlo el último de los poetas sajones. Éstos, convertidos a la fe de Jesús, aplicaron a esa nueva mitología el duro acento y las imágenes militares de las epopeyas germánicas (los doce apóstoles, en uno de los poemas de Cynewulf, resisten al embate de las espadas y son diestros en el juego de los escudos; en el Éxodo, los israelitas que atraviesan el Mar Rojo son vikings); Layamon sujetó a ese mismo rigor las ficciones cortesanas y mágicas de la *Matière de Bretagne*. Por el tema, por buena parte del tema, es uno de los muchos poetas del ciclo bretón, un lejano colega de aquel anónimo que reveló a Francesca da Rimini y a Paolo el amor que sentían y que ignoraban; por el espíritu, es un descendiente lineal de aquellos rapsodas sajones que reservaban sus palabras felices para la descripción de batallas y que no produjeron en cuatro siglos una sola estrofa amorosa. Layamon ha olvidado las metáforas de los antepasados; en el *Brut*, ni el mar es el camino de la ballena, ni las flechas son víboras de la guerra, pero la visión del mundo es la misma. Como Stevenson, como Flaubert, como tantos hombres de letras, el sedentario clérigo se complace en violencias verbales; ahí donde Wace escribió: «En aquel día los britanos dieron muerte a Passent y al rey irlandés», Layamon amplifica: «Y dijo estas palabras Uther el Bueno: “¡Passent, aquí te quedarás; aquí viene Uther a caballo!”. Lo golpeó en la cabeza y lo derribó y le puso la espada en la boca (ese alimento para él era nuevo) y la punta de la espada se hundió en la tierra. Entonces dijo Uther: “Ahora te va bien irlandés; toda Inglaterra es tuya. En tus manos la entrego para que te quedes a vivir con nosotros. Mira, aquí está; ahora la tendrás para siempre”». En todo verso anglosajón hay ciertas palabras, dos en la primera mitad y una en la segunda, que empiezan con la misma consonante o con una vocal; Layamon trata de observar esa vieja ley métrica, pero los octosílabos pareados de la *Geste des Bretons* de Wace — uno de los tres «nobles libros» — continuamente lo distraen con la nueva tentación de la rima y así después de *brother* tenemos *other*, y *night* después de *light*... La conquista normanda ocurrió al promediar el siglo once; el *Brut* data de principios del XIII, pero el vocabulario del poema es casi puramente germánico; no hay cincuenta palabras de origen francés en treinta mil versos. He aquí un pasaje, que apenas prefigura el idioma inglés y tiene afinidades notorias con el alemán:

*And seothe ich cumen wulle
to mine kineriche
and wumien mid Brutten
mid muchelere wunne.*

Son las últimas palabras de Arturo; el sentido es: «Y luego iré a mi reino y entre britanos moraré con mucho deleite».

Layamon cantó con fervor las antiguas batallas de los britanos contra los invasores sajones, como si él no fuera sajón y como si britanos y sajones no hubieran

sido, desde el día de Hastings, conquistados por los normandos. El hecho es singular y permite diversas conjeturas. Layamon, hijo de Leovenath (Leofnoth), habitó no lejos de Gales, baluarte de los celtas y manantial (según Gaston Paris) del complejo mito de Arturo; su madre bien pudo ser britana. Esta conjetura es verosímil, inverificable y pobrísima; también cabría suponer que el poeta fue hijo y nieto de sajones, pero que en lo más hondo el *jus soli* pudo más que el *jus sanguinis*. No de otra suerte un argentino sin sangre querandí suele identificarse con los indios que defendían su tierra, no con los españoles de Cabrera o de Juan de Garay. Otra posibilidad es que Layamon, a sabiendas o no, hubiera dado a los britanos del *Brut* el valor de sajones y a éstos el de normandos. Los enigmas, el Bestiario y las curiosas runas de Cynewulf prueban que tales ejercicios criptográficos o alegóricos no eran ajenos a esa vieja literatura; algo, sin embargo, me dice que esta especulación es fantástica. Si Layamon hubiera pensado que los conquistadores de ayer eran los conquistados de hoy y los conquistados de hoy podían ser los conquistados de mañana, habría recurrido, creo, al símil de la rueda de la Fortuna, que está en el *De consolatione*, o a los libros proféticos de la Biblia, no a la intrincada gesta de Arturo.

El tema de la épica anterior lo constituían los trabajos de un héroe o la lealtad que los guerreros deben a su capitán; el verdadero tema del *Brut* es Inglaterra. Layamon no podía prever que a los dos siglos de su muerte sus aliteraciones serían ridículas («I can not geste —rum, ram, ruf— by lettre», dice un personaje de Chaucer) y su lengua, una rústica jerigonza. No podía sospechar que sus injurias contra los sajones de Hengest eran las últimas palabras del idioma sajón, destinado a morir para renacer en el idioma inglés. Según el germanista Ker, apenas conoció la literatura cuya tradición heredó; nada supo de las andanzas de Widsith entre persas y hebreos ni del combate de Beowulf en el fondo de la ciénaga roja. No conoció los grandes versos de los que procederían los suyos; quizá no los hubiera entendido. Su curioso aislamiento, su soledad, lo hacen (ahora) patético. «Nadie sabe quién es», afirmó León Bloy; de esa ignorancia íntima no hay símbolo mejor que este hombre olvidado, que abominó con ímpetu sajón de su estirpe sajona y fue el postrer poeta sajón y no lo supo nunca.

Sur, Buenos Aires, N.º 197, marzo de 1951.

Y también en:

Otras inquisiciones. Buenos Aires, Editorial Sur, 1952.

SOBRE «DON SEGUNDO SOMBRA»^[30]

Respetuoso de la palabra «novela» —la palabra de *Crimen y castigo* y de *Salammbô*

—, Güiraldes calificó de relato a *Don Segundo Sombra*; alguien habrá arriesgado, después, los vocablos «épico» y «epopeya»; esencialmente cabría recurrir a la noción (y a la connotación) de elegía. Un pesar que el escritor tal vez ignoró y un pesar explícito hay en el fondo de la obra; por el primero entiendo el temor, ahora inconcebible y absurdo, de que, concluida en 1918 la guerra (*the war to end war*), el mundo entrara en un período de interminable paz. En los mares, en el aire, en los continentes, la humanidad había celebrado su última guerra; de esa fiesta fueron excluidos los argentinos; *Don Segundo* quiere compensar esa privación con antiguos rigores. Algo en sus páginas hay del énfasis de *Le Feu*, y la noche que precede al arreo («De peones de estancia habían pasado a ser hombres de pampa. Tenían alma de reseros, que es tener alma de horizonte») se parece a la noche que precede a una carga a la bayoneta. No sólo dicha quiere el hombre sino también dureza y adversidad.

Más público es el otro pesar, o la otra nostalgia, que es la razón del libro. De la ganadería nuestro país pasó a la agricultura; Güiraldes no deplora esa conversión ni parece notarla, pero su pluma quiere rescatar el pasado ecuestre de tierras descampadas y de hombres animosos y pobres. *Don Segundo* es, como el undécimo libro de la *Odisea*, una evocación ritual de los muertos, una necromancia. No en vano el protagonista se llama Sombra; «un rato ignoré si veía o evocaba... Aquello que se alejaba era más una idea que un hombre», leemos en las últimas páginas. Percibido ese carácter fantástico, se ve lo improcedente de la comparación habitual de Don Segundo Sombra con Martín Fierro, con Paulino Lucero, con Santos Vega o con otros gauchos de la literatura o la tradición; Don Segundo ha sido esos gauchos o es, de algún modo, su tardío arquetipo, su idea platónica. Güiraldes escribe: «La silueta reducida de mi padrino apareció en la lomada... Mi vista se ceñía enérgicamente sobre aquel pequeño movimiento en la pampa somnolente. Ya iba a llegar a lo alto del camino y desaparecer. Se fue reduciendo como si lo cortaran de abajo en repetidos tajos. Sobre el punto negro del chambergo, mis ojos se aferraron con afán de hacer perdurar aquel rezago». Años antes, Lugones escribió del gaucho genérico: «Dijérase que lo hemos visto desaparecer tras los collados familiares, al tranco de su caballo, despacito, porque no vayan a creer que es de miedo, con la última tarde que iba pardeando como el ala de la torcaz, bajo el chambergo lóbrego y el poncho pendiente de los hombros en decaídos pliegues de bandera a media asta» (*El payador*, página 73). El espacio, en los dos textos supracitados, tiene la misión de significar el tiempo y la historia.

Don Segundo Sombra presupone y corona un culto anterior, una mitología literaria del gaucho. Eduardo Gutiérrez y Hudson, Bartolomé Hidalgo y determinados capítulos del *Facundo*, hombres de la historia, sueño borroso, y del sueño vívido de las letras, dan a la obra su patética resonancia; merecer y cifrar ese hondo pasado es una virtud de Güiraldes, no accesible a los otros cultivadores de la nostalgia criolla.

De ciertas aventuras que se repiten en libros medievales, el germanista Ker ha

observado que son meros adjetivos para definir el carácter del héroe; el poeta, en lugar de afirmar que aquél es valiente, lo hace ejecutar tal o cual acto de valor. Allende las canciones de gesta, el procedimiento es común; José Ortega y Gasset, en algún ensayo, recomienda su empleo a los novelistas. Para nuestra felicidad, Güiraldes no siguió esa mala costumbre. Henry James, al premeditar su terrible *Otra vuelta de tuerca*, sintió que especificar lo malvado era debilitarlo; Güiraldes, fuera del segundo capítulo (el menos convincente de todos), no armó proezas para su héroe; se limitó a contar la impresión que éste dejaba en los demás. No se trata, por cierto, de un simple artificio verbal; en la realidad, no basta que una persona obre valentías para que la juzguemos valiente o prodigue sutilezas para tener crédito de sutil. Más revelador que sus actos puede ser el aire de un hombre; la doctrina luterana de la justificación por la fe (y no por las obras) es la versión teológica de esta idea.

Quizá a través de *Kim*, la estructura de *Don Segundo* es la del *Huckleberry Finn* de Mark Twain. Es fama que este libro genial (escrito en primera persona) abunda en incómodos altibajos; el inmediato sabor de la felicidad alterna en sus páginas con bromas chabacanas y débiles; tanto las cumbres como las caídas superan las posibilidades del arte consciente de Güiraldes. Otra disparidad debo señalar. *Huckleberry Finn* se ajusta a una directa experiencia de los hechos que narra; *Don Segundo Sombra*, a un recuerdo (y a una exaltación) de los hechos. Leer el primero es ser mágicamente Huck Finn y seguir el curso de un río con un esclavo prófugo; leer el segundo es haber sido, hace muchos años, tropero y querer recordarlo. Wordsworth, en un prólogo ilustre, dijo que la poesía nace de la emoción recordada en la tranquilidad; la memoria define las experiencias; acaso todo ocurre *después*, cuando lo comprendemos, no en el rudimentario presente... El narrador de *Don Segundo* no es el chico agauchado; es el nostálgico hombre de letras que recupera, o sueña recuperar, en un lenguaje en que conviven lo francés y lo cimarrón, los días y las noches elementales que aquél no hizo más que vivir.

Sur, Buenos Aires, N.º 217-218, noviembre-diciembre de 1952.

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celta, 1982.

DESTINO ESCANDINAVO

Que el destino de las naciones puede no ser menos interesante y patético que el de los individuos, es algo que Homero ignoró, que Virgilio supo y que sintieron con intensidad los hebreos. Otro problema (el problema platónico) es inquirir si las naciones existen de un modo verbal o de un modo real, si son palabras colectivas o entes eternos, el hecho es que podemos imaginarlas y que la desventura de Troya

puede tocarnos más que la desventura de Príamo. Versos como este del Purgatorio:

Vieni a veder la tua Roma che piagne

prueban el patetismo de lo genérico, y Manuel Machado ha podido lamentar, en un poema sin duda hermoso, el melancólico destino de las estirpes árabes «que todo lo tuvieron y todo lo perdieron». Acaso es lícito recordar brevemente los rasgos diferenciales de ese destino: la revelación de la Divina Unidad, que hará catorce siglos aunó a los pastores de un desierto y los arrojó a una batalla que no ha cesado y cuyos límites fueron la Aquitania y el Ganges; el culto de Aristóteles que los árabes enseñaron a Europa, tal vez sin comprenderlo del todo, como si repitieran o transcribieran un mensaje cifrado... Por lo demás, tener y perder es la común vicisitud de los pueblos. Estar a punto de tener todo y perderlo todo es el trágico destino alemán. Más raro y más afín a los sueños es el destino escandinavo, que procuraré definir.

Jordanes, a mediados del siglo VI, dijo de Escandinavia que esta isla (por isla la tuvieron los cartógrafos y los historiadores latinos) era como el taller o vaina de las naciones; las bruscas tropelías escandinavas en los más heterogéneos puntos del orbe confirmarían este parecer, que legó a De Quincey la frase *officina gentium*. En el siglo IX los vikings irrumpieron en Londres, exigieron de París un tributo de siete mil libras de plata y saquearon los puertos de Lisboa, de Burdeos y de Sevilla. Hasting, merced a una estratagema, se apoderó de Luna, en Etruria, y pasó a cuchillo a sus defensores y la incendió, porque pensó que se había apoderado de Roma. Thorgils, jefe de los Forasteros Blancos (Finn Gaill), rigió el Norte de Irlanda; los clérigos, destruidas las bibliotecas, huyeron y uno de los exilados fue Escoto Erígena. Un sueco, Rurik, fundó el reino de Rusia; la capital, antes de llamarse Novgórod, se llamó Holmgard. Hacia el año 1000 los escandinavos, bajo Leif Eiriksson, arribaron a la costa de América. Nadie los inquietó, pero una mañana (según consta en la Saga de Erico el Rojo) muchos hombres en canoas de cuero desembarcaron y los miraron con algún estupor. «Eran oscuros y muy mal parecidos y el pelo de las cabezas era feo; tenían ojos grandes y anchas mejillas». Los escandinavos les dieron el nombre de *skraelingar*, gente inferior. Ni escandinavos ni esquimales supieron que el momento era histórico; América y Europa se miraron con inocencia. Un siglo después, las enfermedades y la gente inferior habían acabado con los colonos. Los anales de Islandia dicen: «En 1121, Erico, obispo de Groenlandia, partió en busca de Vinland». Nada sabemos de su suerte; el obispo y Vinland (América) se perdieron.

Desparramados por la faz de la tierra quedan epitafios de vikings, en piedras rúnicas. Uno es así:

«Tola erigió esta piedra a la memoria de su hijo Harald, hermano de Ingvar. Partieron en busca de oro, fueron muy lejos y saciaron al águila en el Oriente. Murieron en el Sur, en Arabia».

Otro dice:

«Que Dios se apiade de las almas de Orm y de Gunnlaug, pero sus cuerpos yacen en Londres».

En una isla del Mar Negro se halló el siguiente:

«Grani erigió este túmulo en memoria de Karl, su compañero».

Éste fue grabado en un león de mármol que estaba en el Pireo y que fue trasladado a Venecia:

«Guerreros labraron las letras rúnicas... Hombres de Suecia lo pusieron en el león».

Inversamente, suelen descubrirse en Noruega monedas griegas y árabes y cadenas de oro y viejas alhajas traídas del Oriente.

Snorri Sturluson, a principios del siglo XIII, redactó una serie de biografías de los reyes del Norte; la nomenclatura geográfica de esa obra, que comprende cuatro siglos de historia, es otro testimonio de la grandeza del orbe escandinavo; en sus páginas se habla de Jorvik (York), de Bjarmaland, que es Arkangel, o los Urales, de Nörvesund (Gibraltar), de Serkland (Tierra de Sarracenos), que abarca los reinos islámicos, de Blaaland (Tierra Azul, Tierra de Negros), que es África, de Saxland o Sajonia, que es Alemania, de Helluland (Tierra de Piedras Lisas), que es Labrador, de Markland (Tierra Boscosa), que es Terranova, y de Miklagard (Gran Población), que es Constantinopla, donde aventureros suecos y anglosajones integraron, hasta que el Oriente cayó, la guardia del emperador bizantino. Pese a la vastedad que surge de esta enumeración, la obra no configura la epopeya de un imperio escandinavo. Hernán Cortés y Francisco Pizarro conquistaron tierras para su rey; las dilatadas empresas de los vikings fueron individuales. «Carecieron de ambiciones políticas» explica Douglas Jerrold. Al cabo de un siglo, los normandos (hombres del Norte) que, bajo Rolf, se fijaron en la provincia de Normandía y le dieron su nombre, habían olvidado su lengua y hablaban en francés...

El arte medieval es connaturalmente alegórico; así, en *La vita nuova*, que es un relato de orden autobiográfico, la cronología de los hechos está supeditada al número 9, y Dante conjetura que la misma Beatriz era un nueve, «es decir un milagro, cuya raíz es la Trinidad». Ello ocurrió hacia 1292; cien años antes, los islandeses redactaban las primeras sagas^[31], que son la perfección del realismo. Pruébelo este sobrio pasaje de la Saga de Grettir:

«Días antes de la noche de San Juan, Thorbjörn fue a caballo a Bjarg. Tenía un yelmo en la cabeza, una espada al cinto y una lanza en la mano, de hoja muy ancha. A la madrugada llovió. De los peones de Atli, algunos trabajaban en la siega del heno; otros se habían ido a pescar al Norte, a Hornstrandir. Atli estaba en su casa, con poca gente. Thorbjörn llegó hacia el mediodía. Solo, cabalgó hasta la puerta. Estaba cerrada y nadie había afuera. Thorbjörn llamó y se ocultó detrás de la casa, para que no lo vieran desde la puerta. La servidumbre oyó que llamaban y una mujer fue a abrir. Thorbjörn la vio, pero no dejó que lo vieran, porque tenía otro propósito. La

mujer volvió al aposento. Atli preguntó quién estaba fuera. Ella dijo que no había visto a nadie y mientras hablaban así, Thorbjörn golpeó con fuerza.

«Entonces dijo Atli: “Alguien me busca y trae un mensaje que ha de ser muy urgente”. Abrió la puerta y miró: no había nadie. Ahora llovía con violencia y por eso Atli no salió; con una mano en el marco de la puerta, miró en torno. En ese instante saltó Thorbjörn y le empujó con las dos manos la lanza en la mitad del cuerpo.

»Atli dijo, al recibir el golpe: “Ahora se usan estas hojas tan anchas”. Luego cayó de boca sobre el umbral. Las mujeres salieron y lo hallaron muerto. Thorbjörn, desde su caballo, gritó que el matador era él y se volvió a su casa».

Con esta prosa de rigores clásicos convivió (el hecho es singular) una poesía barroca; los poetas no decían cuervo sino cisne rojo o cisne sangriento y no decían cadáver sino carne o maíz del cisne sangriento. Agua de la espada y rocío del muerto dijeron por la sangre; luna de los piratas, por el escudo...

El realismo español de la picaresca adolece de un tono sermoneador y de cierta gazmoñería ante lo sexual, ya que no ante lo inmundo; el realismo francés oscila entre el estímulo erótico y lo que Paul Groussac apodó «la fotografía basurera»; el realismo norteamericano va de lo sensiblero a lo cruel; el de las sagas corresponde a una observación imparcial. Con justa exaltación pudo escribir William Paton Ker: «La mayor proeza del antiguo mundo germánico en sus últimos días la constituyeron las sagas, que encerraban fuerza bastante para cambiar el mundo entero, pero no fueron conocidas ni comprendidas» (*English Literature, Medieval*, 1912), y en otra página de otro libro recordó: «La gran escuela islandesa; la escuela que murió sin sucesión hasta que todos sus métodos fueron reinventados, independientemente, por los grandes novelistas, al cabo de siglos de tanteo y de incertidumbre» (*Epic and Romance*, 1896).

Bastan los hechos anteriores, entiendo, para definir el extraño y vano destino de las gentes escandinavas. Para la historia universal, las guerras y los libros escandinavos son como si no hubieran sido; todo queda aislado y sin rastro, como si pasara en un sueño o en esas bolas de cristal que miran los videntes. En el siglo XII, los islandeses descubren la novela, el arte del normando Flaubert, y ese descubrimiento es tan secreto y tan estéril, para la economía del mundo, como su descubrimiento de América.

Sur, Buenos Aires, N.º 219-220, enero-febrero de 1953.

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celta, 1982.

POR LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL
L'ILLUSION COMIQUE

Durante años de oprobio y de bobería, los métodos de la propaganda comercial y de la *littérature pour concierges* fueron aplicados al gobierno de la república. Hubo así dos historias: una, de índole criminal, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes. Abordar el examen de la segunda, quizá no menos detestable que la primera, es el fin de esta página.

La dictadura abominó (simuló abominar) del capitalismo, pero copió sus métodos, como en Rusia, y dictó nombres y consignas al pueblo, con la tenacidad que usan las empresas para imponer navajas, cigarrillos o máquinas de lavar. Esta tenacidad, nadie lo ignora, fue contraproducente; el exceso de efigies del dictador hizo que muchos detestaran al dictador. De un mundo de individuos hemos pasado a un mundo de símbolos aún más apasionado que aquél; ya la discordia no es entre partidarios y opositores del dictador, sino entre partidarios y opositores de una efigie o un nombre... Más curioso fue el manejo político de los procedimientos del drama o del melodrama. El día 17 de octubre de 1945 se simuló que un coronel había sido arrestado y secuestrado y que el pueblo de Buenos Aires lo rescataba; nadie se detuvo a explicar quiénes lo habían secuestrado ni cómo se sabía su paradero. Tampoco hubo sanciones legales para los supuestos culpables ni se revelaron o conjeturaron sus nombres. En un decurso de diez años las representaciones arreciaron abundantemente; con el tiempo fue creciendo el desdén por los prosaicos escrúpulos del realismo. En la mañana del 31 de agosto, el coronel, ya dictador, simuló renunciar a la presidencia, pero no elevó la renuncia al Congreso sino a funcionarios sindicales, para que todo fuera satisfactoriamente vulgar. Nadie, ni siquiera el personal de las unidades básicas, ignoraba que el objeto de esa maniobra era obligar al pueblo a rogarle que retirara su renuncia. Para que no cupiera la menor duda, bandas de partidarios apoyados por la policía empapelaron la ciudad con retratos del dictador y de su mujer. Hoscamente se fueron amontonando en la Plaza de Mayo donde las radios del Estado los exhortaban a no irse y tocaban piezas de música para aliviar el tedio. Antes que anoheciera, el dictador salió a un balcón de la Casa Rosada. Previsiblemente lo aclamaron; se olvidó de renunciar a su renuncia o tal vez no lo hizo porque todos sabían que lo haría y hubiera sido una pesadez insistir. Ordenó, en cambio, a los oyentes una indiscriminada matanza de opositores y nuevamente lo aclamaron. Nada, sin embargo, ocurrió esa noche; todos (salvo, tal vez, el orador) sabían o sentían que se trataba de una ficción escénica. Lo mismo, en grado menor, ocurrió con la quema de la bandera. Se dijo que era obra de los católicos; se fotografió y exhibió la bandera afrentada, pero como el asta sola hubiera resultado poco vistosa optaron por un agujero modesto en el centro del símbolo. Inútil multiplicar los ejemplos; básteme denunciar la ambigüedad de las ficciones del abolido régimen, que no podían ser creídas y eran creídas.

Se dirá que la rudeza del auditorio basta para explicar la contradicción; entiendo que su justificación es más honda. Ya Coleridge habló de la *willing suspension of*

disbelief (voluntaria suspensión de la incredulidad) que constituye la fe poética; ya Samuel Johnson observó en defensa de Shakespeare que los espectadores de una tragedia no creen que están en Alejandría durante el primer acto y en Roma durante el segundo pero condescienden al agrado de una ficción. Parejamente, las mentiras de la dictadura no eran creídas o descreídas; pertenecían a un plano intermedio y su propósito era encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades.

Pertenecían al orden de lo patético y de lo burdamente sentimental; felizmente para la lucidez y la seguridad de los argentinos, el régimen actual ha comprendido que la función de gobernar no es patética.

Sur, Buenos Aires, N.º 237, noviembre-diciembre de 1955^[32].

ISRAEL. TESTIMONIO ARGENTINO

Más allá de las aventuras de la sangre, más allá del casi infinito y ciertamente incalculable azar de los tálamos, toda persona occidental es griega y judía. No se dirá lo mismo de otras estirpes. La cultura germánica, por ejemplo, me atrae singularmente, pero es sabido que su culminación más cabal se produjo en Islandia, la *última Thule* de Virgilio, isla perdida que sólo pudo gravitar desde lejos en la historia del mundo. Sobre el monumento épico más antiguo de las literaturas germánicas, el sombrío *Beowulf* anglosajón, cae la luz de la *Eneida*, que es luz romana que refleja luz griega, y hasta los nombres de divinidades septentrionales que perduran en la nomenclatura de los días —*Wednesday*, día de Woden; *Thursday*, día de Thor— son meras traducciones vernáculas de Mercurio y de Júpiter.

El orbe occidental es cristiano; el sentido de esta afirmación es que somos una rama del judaísmo, interpretada por sus teólogos a través de Aristóteles y por sus místicos a través de Platón. Como el budismo o el Islam, el cristianismo es una cultura, un juego antiguo delicado y complejo de hábitos mentales y emocionales que la voluntad no puede cambiar. Carlyle (observa Spencer) creyó haber abjurado la fe calvinista de sus mayores, pero en su nuevo mundo sin Dios persistió incólume el rigor de esa fe. El nietzscheano que se cree más allá del bien y del mal, juzga y condena a su enemigo según las tablas de los diez mandamientos.

Jesús, en el *Paraíso recuperado*, opone las artes y las letras hebreas a las helénicas, cuyo defensor es el Diablo; en realidad los dos polemistas se complementan y son máscaras o facetas de Milton, para el cual (pese al «asqueroso hebraísmo» de que lo ha acusado Ezra Pound) su controversia era académica, ya que Israel y Grecia estaban reconciliadas en él. Para esta reconciliación trabajó toda la escolástica; antes que los cristianos la emprendieron Filón de Alejandría y Maimónides. El método alegórico del primero inaugura el vasto proceso. Filón cree

percibir las puras esencias platónicas en los ángeles del Pentateuco; desde el punto de vista de la crítica, esa interpretación es indefendible, pero anticipa la fusión de las dos culturas.

Los hechos que acabo de recordar son elementales y se aprenden (y olvidan) en las escuelas; no así lo que sugieren o enseñan. Sugieren que más allá de aversiones o preferencias, de filosemitismo o antisemitismo, somos irreparablemente judíos y griegos o, si se quiere, judíos helenísticos. Modificar esa determinación secular no depende de nuestro arbitrio.

Hasta aquí he pensado, o he intentado pensar, históricamente. Otra manera hay de considerar este asunto, más intemporal y más íntima. Podríamos decir que Israel no sólo es una entonación, un exilio, unos rasgos faciales; una ironía, una fatigada dulzura, una voluntad, un fuego y un canto; es también una humillación y una exaltación, un haber dialogado con Dios, un sentir de un modo patético la tierra, el agua, el pan, el tiempo, la soledad, la misteriosa culpa, las tardes y el hecho de ser padre o ser hijo.

Sur, Buenos Aires, N.º 254, setiembre-octubre de 1958^[33].

ALFONSO REYES^[34]

Hacia 1919, Thorstein Veblen se preguntó por qué los judíos, pese a los muchos y notorios obstáculos que deben superar, sobresalen intelectualmente en Europa. Si no me engaña la memoria, acabó por atribuir esa primacía a la paradójica circunstancia de que el judío, en tierras occidentales, maneja una cultura que le es ajena y en la que no le cuesta innovar, con buen escepticismo y sin supersticioso temor. Es posible que mi resumen mutile o simplifique su tesis; tal como la dejo enunciada, se aplicaría singularmente bien a los irlandeses en el orbe sajón o a nosotros, americanos del Norte o del Sur. Este último caso es el que me importa; en él descubro, o quiero descubrir, la clave de la obra de Reyes.

El inglés, el portugués y el español son las lenguas de América y la contingencia de que estas lenguas formen otras, más adecuadas a la expresión de nuestro continente, puede ser un temor o una esperanza, pero no el tema de un proyecto inmediato. El uso de aquellas lenguas no significa que nos sintamos ingleses, portugueses o españoles; la historia atestigua nuestra voluntad de dejar de serlo. Esa voluntad no es una renuncia; quiere decir que somos herederos de todo el pasado y no de los hábitos o pasiones de tal o cual stirpe. Como el judío de la tesis de Veblen, manejamos la cultura de Europa sin exceso de reverencia. (En cuanto a las culturas indígenas, imaginar que las continuamos es una afectación arbitraria o un alarde romántico). Los astros fueron generosos con Reyes. En la República Argentina

hemos pasado del francés al inglés y del inglés a la incomunicada ignorancia; a Reyes le tocó una zona sensible a la gravitación del inglés y una época que no había perdido aún la costumbre de las letras francesas. Años de España lo acercaron al ayer de su sangre y una noble curiosidad lo hizo ahondar en el ayer latino y helénico. Sabiamente usó las tres armas que se permitió Stephen Dedalus: silencio, destierro y destreza. Otro favor fue ser contemporáneo de la más diversa y afortunada revolución de las letras hispánicas; hablo, naturalmente, del modernismo. Más allá de su nombre un tanto ridículo (el presente es la única forma en que se da lo real y nadie vivió en el pasado o vivirá en el porvenir) el modernismo sintió que su heredad era cuanto habían soñado los siglos y así Ricardo Jaimes Freyre pudo versificar los mitos escandinavos, como Leconte de Lisle, y Leopoldo Lugones, en *El payador*, se desvió del tema pampeano para alabar a Góngora, proscrito por los académicos españoles. Una de las paradojas de aquel debate fue que los individuos de la Academia negaban o ignoraban el mejor pasado español y reducían el arte de escribir a la repetición de los refranes de Sancho o a la juiciosa variación de sinónimos. Quevedo escribió irónicamente que remudar vocablos es limpieza y la Gramática de la Academia alega esa broma para recomendar su criterio estadístico del lenguaje.

Cifrar en unos pocos nombres un complejo y vasto proceso es correr el albur de que se noten menos las inclusiones que las inevitables omisiones, pero entiendo que la renovación de la prosa cabe en el nombre de Groussac y la renovación del verso en el de Darío. Ambas iniciativas culminan en la obra de Reyes, singularmente la primera. De dos modos podemos considerarla: en sí misma, en sus inquietudes y encantos, y en su carácter de instrumento forjado para quienes manejamos hoy el idioma. Si los dioses lo quieren, ensayaré algún día ese doble análisis; básteme hoy declarar con felicidad lo mucho que debo a su ejemplo.

La vasta biblioteca que Alfonso Reyes ha legado a su patria no es otra cosa que un símbolo imperfecto y visible. No sé si recorrió tantos volúmenes como Saintsbury o Menéndez Pelayo, pero no será inútil recordar una diferencia que escapa al cómputo de páginas o de líneas. El campo visual de los referidos maestros no excede, en cada caso particular, el área del sujeto que trata; la memoria de Alfonso Reyes, en cambio, era virtualmente infinita y le permitía el descubrimiento de secretas y remotas afinidades, como si todo lo escuchado o leído estuviera presente, en una suerte de mágica eternidad. Esto se advertía, asimismo, en el diálogo.

Sur, Buenos Aires, N.º 264, mayo-junio de 1960.

JULES SUPERVIELLE^[35]

Es sabido que la literatura francesa tiende a producirse en función de la historia de

esa literatura. Los escritores acatan y enriquecen una tradición o deliberadamente la infringen, lo cual es otra manera de enriquecerla. Coleridge censuró a Wordsworth el haber antepuesto a un libro de versos un prólogo polémico, entorpeciendo así el goce estético, que debe ser inmediato y despreocupado, pero en Francia cada escritor quiere saber exactamente lo que hace y, mediante manifiestos y análisis, anticipa el lugar que le corresponde en la evolución de las letras. El extravagante no ignora su extravagancia y sabe que ésta no será otra cosa que un rasgo en el dibujo secular. Asistimos así al curioso espectáculo de páginas metódicamente incoherentes o pueriles a las que respalda una rigurosa justificación en prosa cartesiana. De este modo se ha creado un mundo de cenáculos y de sectas, que libran batallas incruentas, no sólo movidas por un afán de propaganda comercial o de alarde romántico, sino por la voluntad de llevar a sus últimas consecuencias cada teoría estética. No hay literatura más *self-conscious* que la de Francia. En ella se movió y produjo su delicada labor nuestro amigo Jules Supervielle. Al margen de anatemas y de polémicas desempeñó, elemental y simplemente, su función de poeta. Fue, en la medida de lo posible, esa cosa liviana, alada y sagrada de la definición platónica. Algo tomó de cada una de las escuelas beligerantes y no profesó ningún dogma. Abordó con fortuna la cosmogonía y el relato fantástico o arbitrario, pero sin abandonar su nativa condición de poeta.

¿Cómo definiremos esta misteriosa palabra? El mismo Supervielle propone una clave. Nos dice que el poeta es aquel que busca una idea y teme encontrarla, ya que su función es quedarse a medio camino, entre las vagas formas y símbolos que preceden a la abstracción. Yo diría que las palabras abstractas no son menos inciertas e imprecisas que las figuras de la poesía y que es lo mismo declarar, con Homero, que el Océano ha engendrado a todos los dioses o, con Tales de Mileto, que el agua es el principio, o la raíz, de todos los seres. Los dos lenguajes son igualmente reales o falsos. El de la lógica pertenece al día y a la vigilia; el del mito, a la noche, a la niñez y a la iluminación de los sueños. Nadie ignora que a Supervielle le fue concedido el hábito de este último.

Sur, Buenos Aires, N.º 266, septiembre-octubre de 1960.

A 150 AÑOS DE LA REVOLUCIÓN 1810-1960

Como en una mística teogonía, la Revolución de 1810, nuestra madre, es también la primera de nuestras hijas. Mejor será decir que nacimos de esa voluntad de ser otros. Venezolanos y argentinos fundaron con batallas la libertad en todo el continente; es famosa la parte que a Buenos Aires le cupo en esas guerras creadoras. Ciento

cincuenta años han transcurrido; nuestro país, para el bien o para el mal, es el que está más lejos del español, del indio y del negro. Otra labor de Buenos Aires, la menos sudamericana de las ciudades, fue la literatura gauchesca, invención de señores de la ciudad que por obra de las guerras civiles o de la faena pastoril habían compartido riesgos hermosos con los hombres de la llanura. No sé qué habrá sido Buenos Aires para los primeros porteños; sospecho que la sintieron de un modo casi idéntico al nuestro, ya que las circunstancias importan menos que los conceptos previos. La sentimos hoy como un instrumento delicado y preciso, como una necesaria proyección de nuestras voluntades y de nuestros cuerpos; en suma, como un hábito indispensable. Más allá de nuestras aversiones o preferencias, es indiscutible que Buenos Aires cumple su voluntario destino de gran ciudad, de ámbito favorable a los trabajos y a los ocios del hombre. Sin el estímulo de Buenos Aires, ni el cordobés Lugones, ni el francés Groussac, ni el nicaragüense Darío, ni, en un plano menor, el uruguayo Florencio Sánchez, hubieran sido lo que son. Agréguese a lo ya señalado la dirección de un vasto país, la sujeción del indio que apenas alejó la superficial conquista española, la asimilación de gentes dispares, la perspicaz y hospitalaria curiosidad por cuanto acontece en el mundo, y se pensará que Buenos Aires puede ufanarse de su siglo y medio de historia.

Estos honrosos y aun gloriosos trabajos Buenos Aires ejecutó, y otro no menos admirable y más enigmático, que es olvidarlos e ignorarlos enteramente, salvo para fines retóricos, cuando el calendario impone una fecha o cuando las autoridades (según la pésima costumbre francesa) rebajan el nombre de una persona a nombre de una calle, apresurando y fomentando el olvido. Otras muy diversas memorias —no sin algún remordimiento lo escribo— suele preferir Buenos Aires: la crónica del Riachuelo y del Maldonado, los anales infames y un tanto apócrifos del cuchillero y del tahúr. A esta curiosa *nostalgie de la boue* corresponden, según es fama, el culto de la voz de Gardel y el hecho cíclico de que cada cien años nuestra ciudad, como si renegara de su destino, impone a la República el mismo dictador cobarde y astuto y entonces Entre Ríos o Córdoba tienen que salvarse y salvarnos.

He declarado nuestro anverso de luz y nuestro reverso de sombra; que otros descubran la secreta raíz de este antagónico proceso y nos digan si la fecha que celebramos merece la tristeza o el júbilo.

Sur, Buenos Aires, N.º 267, noviembre-diciembre de 1960^[36].

EL NACIONALISMO Y TAGORE

A fines de la Primera Guerra Mundial, Tagore publicó en San Francisco tres conferencias cuyo tema común era el examen y la reprobación del nacionalismo.

Desde 1917 ha cambiado el contexto (digámoslo así) de la obra; nadie ha olvidado que en Italia y en Alemania dos dictadores profesaron abiertamente el nacionalismo, uno con énfasis, otro con énfasis y con despiadada eficacia. Ahora, bajo la inocente máscara del marxismo, el gobierno de Rusia también está ejerciendo el nacionalismo. A los acontecimientos que he enumerado cabría agregar otros, que puede suplir el lector; ninguno de ellos invalida, en 1961, el libro que Tagore escribió hace ya casi medio siglo. El énfasis retórico y cierta resignación oriental al uso de lugares comunes no logran ocultar la agudeza del pensamiento de su autor.

Que a la India le falta sentido histórico es una observación que todos los orientalistas han hecho. Hacia 1910, Hermann Oldenberg quiso rebatir esta idea y alegó dos libros famosos de la literatura clásica, uno de Ceylán y otro de Kashmir; su probidad no le permitió silenciar que el primero registra dinastías de serpientes que preceden a las dinastías humanas y que el segundo habla de reyes que gobiernan cien o doscientos años después de la muerte de los hijos que los suceden. Deussen ha escrito que los hindúes nunca se rebajaron a la tarea egipcia de contar sombras; Tagore explica las imprecisiones o extravagancias de la cronología de la India por el desdén que otorgan los hindúes a los hechos políticos. La eternidad les interesa, no el tiempo.

Consideremos ahora la tesis general de la obra. Tagore no investiga las razones mentales o económicas del nacionalismo, aunque admite la parte preponderante que les corresponde a la soberbia y a la codicia. Para Tagore, la raíz del mal está en la nación o, si se prefiere, en la forma misma de los estados occidentales, que engendra fatalmente el nacionalismo y su sombra sangrienta, el imperialismo. Tagore tenía por Inglaterra un amor personal, que lo movió a escribir estas palabras: «Hemos sentido la grandeza de esta gente como se siente el sol, pero su nación es para nosotros una niebla sofocante y espesa que oculta al mismo sol». Cifraba en Inglaterra las mejores virtudes del Occidente, pero le resultaba intolerable que la forma política de ese pueblo rigiera a los hindúes. En la página 131 se lee: «No estoy en contra de una nación en particular, pero sí en contra de la idea general de todas las naciones. ¿Qué es una nación? Es un pueblo entero bajo la especie de un poder organizado. Esta organización promueve incesantemente el poderío y la eficacia del pueblo, pero su tenaz voluntad desvía las energías humanas de su naturaleza más alta, donde moran el sacrificio y el impulso creador. Es así como la capacidad de sacrificio del individuo se desvía de su verdadero fin, que es moral, para servir a la organización, que es mecánica. Ello le otorga un sentimiento de exaltación moral que lo hace infinitamente peligroso a la humanidad. No lo incomoda su conciencia cuando puede transferir su responsabilidad a esa máquina, que es la criatura de su intelecto y no de su total personalidad. Mediante este artificio, un pueblo que ama la libertad perpetúa la esclavitud en vastas regiones del mundo, fortalecido por la convicción halagüeña de haber cumplido con su deber».

Shaw rechazaba el capitalismo, que condena a los unos a la pobreza y a los otros

al tedio; parejamente Rabindranath Tagore rechazaba el imperialismo, que disminuye a los oprimidos y al opresor. La cultura oriental y la occidental se conjugaron en este hombre, que manejó los dos instrumentos del inglés y del bengalí; en cada página de este libro conviven la afirmación asiática de las ilimitadas posibilidades del alma y el recelo que la máquina del Estado inspiraba a Spencer.

El nacionalismo tienta a los hombres no sólo con el oro y con el poder sino con la hermosa aventura, con la abnegada devoción y con la honrosa muerte. Tiene su calendario de verdugos pero también de mártires. Sufrir y atormentar se parecen, así como matar y morir. Quien está listo a ser un mártir puede ser también un verdugo y Torquemada no es otra cosa que el reverso de Cristo.

Sur, Buenos Aires, N.º 270, mayo-junio de 1961^[37].

PÁGINA SOBRE SHAKESPEARE

Dos procedimientos, que tal vez de un modo secreto no son diversos, tienen los hombres para ejecutar libros inmortales. El primero, que suele comenzar por una invocación a los númenes o al Espíritu Santo —tales divinidades son, en este caso, sinónimos— es el de proponérselo. Así obró Homero o los rapsodas que llamamos Homero cuando rogó a la musa que cantara el encono de Aquiles o los trabajos y las navegaciones de Ulises; así obró Milton, cuando se supo destinado a la redacción de un volumen que las generaciones ulteriores no se resignarían a olvidar; así obraron Tasso y Camoens. Este primer procedimiento corre el albur de la solemnidad, de la vanidad, de la pompa y, en ciertas páginas, del tedio. El segundo, no exento de peligros tampoco, es el de proponerse un fin circunstancial y acaso baladí: la parodia de los libros de caballerías, o el relato nostálgico y humorístico de los percances de un esclavo que, guiado por un niño, remonta en una balsa las grandes aguas de uno de los ríos de América, o adaptar para las momentáneas necesidades de un conjunto de cómicos una comedia ajena a un sangriento episodio sugerido por un infolio de Plutarco o de Holinshed. Shakespeare, empresario y actor, escribió para su hoy, que es el ayer y que será el mañana. Poco le interesaban los argumentos, que remataba casi de cualquier modo, con sus parejas de amantes afortunados o con su retahíla de muertos; mucho los caracteres, las diversas maneras de ser hombre de que la humanidad es capaz, y las casi infinitas posibilidades del misterioso idioma inglés, con su ambiguo y doble registro de palabras germánicas y latinas. Ahí están Hamlet y Macbeth, para siempre, y las brujas, que son asimismo las parcas, las hermanas fatales, y el bufón muerto Yorick, a quien unas líneas le bastan para entrar en la eternidad; ahí están los versos intraducibles

Revisit'st thus the glimpses of the moon

y

*Tis still a dream; or else such stuff as madmen
Tongue and brain not.*

La cristiandad tuvo su libro sagrado, la Biblia, que todavía lo es de todas las naciones protestantes y en particular de las que usan la lengua inglesa. Después, cada nación eligió su libro y su hombre. Italia se refleja en Dante, Noruega en Ibsen; el catálogo es fácil e innecesario, si omitimos a Francia, cuya literatura es tan rica que la elección vacila entre la *Chanson de Roland* y las epopeyas de Hugo, entre la prosa de Voltaire y el breve grito lírico de Verlaine. Shakespeare es cifra de Inglaterra; así lo ha querido el consenso del tiempo y del espacio. Es, sin embargo menos inglés que aquel anónimo sajón que nos ha dejado *The Seafarer* o que los traductores de la Escritura o que Samuel Johnson o Wordsworth. La compleja metáfora y la hipérbole, no el *understatement*, son sus figuras preferidas. La pasión del mar no está en él.

Como sucede con todos los genuinos poetas, la operación estética en Shakespeare es anterior a la interpretación y no la requiere; poco importa para el inmediato efecto mágico de

The mortal moon bath her eclipse endure

que el verso se refiera a una dolencia de la Reina Virgen, Elizabeth, o a la luna del cielo o (según es más probable) a las dos.

Su destino de hombre no es menos raro que el de los seres que soñó. Con desdeñosa negligencia escribió lo que los *groundlings* de la turba aguardaban o lo que le dictaba el Espíritu; logrado el bienestar económico, dejó caer la pluma que había registrado, casi al azar, tantas inagotables páginas, y se retiró a su pueblo natal, donde esperó los días de la muerte y no de la gloria.

Sur, Buenos Aires, N.º 289-290, julio-agosto-septiembre-octubre de 1964^[38].

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editoria Celtia, 1982.

VARIACIÓN

Doy gracias a la luna por ser la luna, a los peces por ser los peces, a la piedra imán

por ser el imán.

Doy gracias por aquel Alonso Quijano que, a fuer de crédulo lector, logró ser don Quijote.

Doy gracias por la torre de Babel, que nos ha dado la diversidad de las lenguas.

Doy gracias por la vasta bondad que inunda como el aire la tierra y por la belleza que acecha.

Doy gracias por aquel viejo asesino, que en una habitación desmantelada de la calle Cabrera, me dio una naranja y me dijo: «No me gusta que la gente salga de mi casa con las manos vacías». Serían las doce de la noche y no nos vimos más.

Doy gracias por el mar, que nos ha deparado la Odisea.

Doy gracias por un árbol en Santa Fe y por un árbol en Wisconsin.

Doy gracias a De Quincey por haber sido, a despecho del opio o por virtud del opio, De Quincey.

Doy gracias por los labios que no he besado, por las ciudades que no he visto.

Doy gracias a las mujeres que me han dejado o que yo he dejado, lo mismo da.

Doy gracias por el sueño en el que me pierdo, como en aquel abismo en que los astros no conocían su camino.

Doy gracias por aquella señora anciana que, con la voz muy tenue, dijo a quienes rodeaban su agonía «Dejenme morir tranquila» y después la mala palabra, que por única vez le oímos decir.

Doy gracias por las dos rectas espadas que Mansilla y Borges cambiaron, en la víspera de una de sus batallas.

Doy gracias por la muerte de mi conciencia y por la muerte de mi carne.

Sólo un hombre a quien no le queda otra cosa que el universo pudo haber escrito estas líneas.

Sur, Buenos Aires, N.º 325, julio-agosto de 1970.

TRADUCCIONES

TRES POEMAS

I TOO

I, too, sing America.

*I am the darker brother.
They send me to eat in the kitchen
When company comes.
But I laugh,
And eat well,
And grow strong.*

*To-morrow
I'll sit at the table
When company comes.
Nobody «ll dare
Say to me,
«Eat in the kitchen»
Then.*

*Besides, they'll see how beautiful I am
And be ashamed,—*

I, too, am America.

OUR LAND

*We should have a land of sun,
Of gorgeous sun,
And a land of fragrant water
Where the twilight is a soft bandanna handkerchief
Of rose and gold,
And not this land
Where life is cold.*

*We should have a land of trees,
Of tall thick trees,*

*Bowed down with chattering parrots
Brilliant as the day,
And not this land where birds are gray.*

*Ah, we should have a land of joy,
Of love and joy and wine and song,
And not this land where joy is wrong.*

THE NEGRO SPEAKS OF RIVERS

*I've known rivers...
I've known rivers ancient as the world and older than the flow of human blood in
human veins.
My soul has grown deep like the rivers.*

*I bathed in the Euphrates when dawns were young,
I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep,
I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.*

*I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln went down to New
Orleans,
And I've seen its muddy bosom turn all golden in the sunset.*

*I've known rivers:
Ancient, dusky rivers.
My soul has grown deep like rivers.*

LANGSTON HUGHES^[39]

TRES POEMAS

YO TAMBIÉN...

Yo también canto América.

*Soy el hermano oscuro.
Me hacen comer en la cocina
Cuando llegan visitas.
Pero me río,
Y como bien,
Y me pongo fuerte.*

*Mañana
Me sentaré a la mesa
Cuando lleguen visitas.
Nadie se animará
A decirme
«Vete a la cocina»
Entonces.*

*Además, verán lo hermoso que soy
Y tendrán vergüenza—*

Yo también soy América...

NUESTRA TIERRA

*Deberíamos tener una tierra de sol,
De lujoso sol,
Y una tierra de agua fragante
Donde la tarde es un pañuelo suave floreado
De rosa y de oro,
Y no esta tierra*

Donde la vida es fría.

*Deberíamos tener una tierra de árboles,
De altos, espesos árboles,
Agobiados de loros charlatanes
Brillantes como el día
Y no esta tierra donde son grises los pájaros.*

*Ah, tendríamos un país de alegría,
De amor y alegría y vino y canción,
Y no esta tierra donde la alegría está mal.*

EL NEGRO HABLA DE RÍOS

*He conocido ríos...
He conocido ríos antiguos como el mundo y más antiguos que la fluencia de
sangre humana por las venas humanas.
Mi espíritu se ha ahondado como los ríos.*

*Me he bañado en el Éufrates cuando las albas eran jóvenes,
He armado mi cabaña cerca del Congo y me ha arrullado el sueño,
He tendido la vista sobre el Nilo y he levantado las pirámides en lo alto.*

*He escuchado el cantar del Mississippi cuando Lincoln bajó a New Orleans,
Y he visto su barroso pecho dorarse todo con la puesta del sol.*

*He conocido ríos:
Ríos envejecidos, morenos.
Mi espíritu se ha ahondado como los ríos.*

Sur, Buenos Aires, Año 1, N.º 2, otoño de 1931.

TRES POEMAS

ANNE RUTLEDGE

*Out of me unworthy and unknown
The vibrations of deathless music;
«With malice toward none, with charity for all».
Out of me the forgiveness of millions toward millions,
And the beneficent face of a nation
Shining with justice and truth.
I am Anne Rutledge who sleep beneath these weeds,
Beloved in life of Abraham Lincoln,
Wedded to him, not through union,
But through separation.
Bloom forever, O Republic,
From the dust of my bosom!*

PETIT, THE POET

*Seeds in a dry pod, tick, tick, tick,
Tick, tick, tick, like mites in a quarrel—
Faint iambics that the full breeze wakens—*

*But the pine tree makes a symphony thereof.
Triolets, villanelles, rondels, rondeaus.
Ballades by the score whith the same old thought:
The snows and the roses of yesterday are vanished;
And what is love but a rose that fades?
Life all around me here in the village:
Tragedy, comedy, valor and truth,*

*Courage, constancy, heroism, failure—
All in the loom, and, oh, what patterns!
Woodlands, meadows, streams and rivers—*

*Blind to all of it all my life long.
Triolets, villanelles, rondels, rondeaus,*

*Seeds in a dry pod, tick, tick, tick,
Tick, tick, tick, what litle iamblcs,
While Homer and Whitman roared in the pines!*

CHANDLER NICHOLAS

*Every morning bathing myself and shaving myself,
And dressing myself.
But no one in my life to take delight
In my fastidious appearance.
Every day walking, and deep breathing
For the sake of my health.
But to what use vitality?
Every day improving my mind
With meditation and reading,
But no one with whom to exchange wisdoms.
No agora, no clearing house
For ideas, Spoon River.
Seeking, but never sought;
Ripe, companionable, useful, but useless.
Chained here in Spoon River,
My liver scorned by the vultures,
And self-devoured!*

EDGAR LEE MASTERS

TRES POEMAS

ANNE RUTLEDGE

*Oscura, indigna, pero salen de mí
Las vibraciones de una música eterna:
«Sin rencor para nadie, con caridad para todos».
En mí el perdón de millones de hombres para millones
Y la faz bienhechora de una nación
Resplandeciente de justicia y verdad.
Soy Ana Rutledge que reposa bajo esta yerba,
Adorada en vida por Abrahán Lincoln,
Desposada con él, no por la unión
Sino por la separación.
Florece para siempre, oh república,
Del polvo de mi pecho.*

PETIT, EL POETA

*Simientes en una vaina seca, tic, tic, tic,
Tic, tic, tic, como una discusión entre insectos—
Y ambos desfallecidos que la fuerte brisa despierta—
Pero el pino hace una sinfonía con ellos.
Triolets, rondeles, villanelas, sextinas,
Baladas a docenas con el mismo viejo argumento:
Las nieves y las rosas de ayer se han desvanecido,
¿Y qué es el amor sino una rosa que se marchita?
La vida a mi alrededor en el pueblo:
Tragedia, comedia, valentía, verdad,
Coraje, fidelidad, heroísmo, fracaso—
¡Todo eso en el telar y con qué dibujos!
Monte, pastizales, ríos y arroyos—
Ciego toda mi vida a todo eso.
Triolets, sextinas, villanelas, rondeles,*

*Simientes en una vaina seca, tic, tic, tic,
Tic, tic, tic, qué minúsculos yambos,
¡Mientras Homero y Whitman rugían en los pinos!*

CHANDLER NICHOLAS

*Bañándome cada mañana, afeitándome,
Vistiéndome después,
Pero nadie en la vida para alegrarse
Con mi trabajada apariencia.
Caminando cada día, respirando hondo
En pro de mi salud,
Pero la vitalidad ¿de qué me sirvió?
Adelantando cada día la mente
Con meditación y lectura,
Pero nadie con quien canjear sabidurías.
No era un ágora, no era un banco de liquidación
Para lo intelectual, Spoon River.
Buscando, pero no buscado de nadie:
Maduro, afable, utilizable, pero no utilizado.
Encarcelado aquí en Spoon River,
Menospreciado por los buitres mi hígado,
Devorándose solo.*

Sur, Buenos Aires, Año 1, N.º 3, invierno de 1931.

EN SUEÑOS EMPIEZAN LAS RESPONSABILIDADES

I

Creo que es el año 1909. Me siento como si estuviera en un cinematógrafo, el largo brazo de luz atravesando la oscuridad y girando, mis ojos fijos en la pantalla. Es un film mudo, en que los actores usan trajes ridículamente anticuados, y un chispazo sucede al otro con saltos repentinos, y los actores también andan a saltos, caminando demasiado a prisa. La tela está llena de rayos y de manchas, como si hubiera llovido cuando se tomó el film. La luz es mala.

Es un domingo a la tarde, junio 12, 1909, y mi padre va a visitar a mi madre caminando por las tranquilas calles de Brooklyn. Su traje está recién planchado, y la corbata le aprieta demasiado el cuello alto. Hace sonar las monedas en el bolsillo, pensando en las cosas ingeniosas que va a decir. Ahora me siento cómodo en la blanda oscuridad del teatro; el pianista produce las evidentes emociones aproximativas en que se mece el auditorio sin saberlo. Soy anónimo. Me he olvidado: siempre ocurre lo mismo en el cinematógrafo; es, como dicen, una droga. Mi padre anda de calle en calle de árboles, césped y casas, de vez en cuando llega a una avenida en la que patina y chirría un tranvía, avanzando lentamente. El conductor, que tiene bigotes como manubrios, ayuda a subir a una señorita con un sombrero como un bol emplumado. Tranquilamente hace los cambios y toca el timbre al subir los pasajeros. Evidentemente es domingo, pues todos llevan sus trajes domingueros y el ruido del tranvía hace resaltar la calma del día festivo (se dice que Brooklyn es la ciudad de las iglesias). Las tiendas están cerradas y todos los pórticos corridos, salvo alguna farmacia ocasional con grandes bolas verdes en la vidriera.

Mi padre ha elegido ese largo camino porque le gusta pensar mientras camina. Piensa en lo que será en el porvenir y así llega hasta el lugar de su visita en un estado de dulce exaltación. No presta atención a las casas del camino, donde están comiendo la comida del domingo, ni a los muchos árboles que bordean cada acera, ahora muy cerca de su plenitud de verdor y del tiempo en que encerrarán la calle en su sombra de hojas. Pasa un carruaje ocasional, los cascos de los caballos caen como piedras en la tarde tranquila; de tiempo en tiempo un automóvil, como un enorme sofá tapizado, jadea y pasa.

Mi padre piensa en mi madre, en lo distinguida que es, y en el orgullo con que la presentará a su familia. Todavía no están comprometidos y todavía no está seguro de estar enamorado de mi madre, así que, a ratos, se siente aterrado con el lazo ya formado. Pero se consuela pensando que los grandes hombres que él admira son

casados: William Randolph Hearst y William Howard Taft, que acaba de ser elegido presidente de los Estados Unidos.

Mi padre llega a la casa de mi madre. Ha llegado muy temprano y de pronto se siente incómodo. Mi tía, la hermana menor de mi madre acude al campanillazo con la servilleta en la mano, pues la familia está aún en la mesa. Al entrar mi padre, mi abuelo se levanta y le da la mano. Mi madre ha subido corriendo para arreglarse. Mi abuela pregunta a mi padre si ya ha comido y le dice que mi madre bajará en seguida. Mi abuelo inicia la conversación hablando de la suave temperatura del mes de junio. Mi padre se sienta demasiado cerca de la mesa, con el sombrero en la mano. Mi abuela le dice a mi tía que tome el sombrero de mi padre. Mi tío, de doce años, se mete en la casa, con el pelo alborotado. Saluda a gritos a mi padre, que a menudo le da monedas y luego sube corriendo la escalera, mientras mi abuela lo llama a gritos. Es evidente que el respeto en que se tiene a mi padre, en esta casa, está templado con una buena dosis de alegría. Impresiona bien, pero no deja de ser muy torpe.

II

Por fin baja mi madre y mi padre, que en ese momento sostiene una gran conversación con mi abuelo, se pone un poco incómodo, porque no sabe si saludar a mi madre o proseguir el diálogo. Se levanta desmañadamente y dice: «Hola», con voz áspera. Mi abuelo lo mira, examinando su incongruencia, tal como es, con ojo crítico, y frotando con fuerza su mejilla barbuda, como siempre hace cuando piensa. Está preocupado; teme que mi padre no sea buen marido para su hija mayor. En este momento algo le sucede al film, precisamente cuando mi padre dice a mi madre algo gracioso: me despierto a mí mismo y a mi desdicha en el instante en que mi interés era más intenso. El público empieza a golpear con impaciencia. La falla se ha arreglado, pero el film ha retrocedido a una parte ya pasada, y estoy viendo otra vez a mi abuelo frotándose la mejilla barbuda, pesando el carácter de mi padre. Es difícil meterse de nuevo en el film y olvidarme a mí mismo, pero al reírse mi madre de lo que dice mi padre, la oscuridad me ahoga.

Mi padre y mi madre salen de la casa, mi padre da un apretón de manos a mi abuelo, con un malestar desconocido. Yo me agito también con malestar, tirado en la silla dura del teatro. ¿Dónde está el tío mayor, el hermano mayor de mi madre? Está estudiando arriba, en su dormitorio, estudiando para su examen final en el Colegio de la Ciudad de New York, habiendo muerto de pulmonía doble hace veintiún años. Mi padre y mi madre recorren otra vez las mismas calles tranquilas. Mi madre, del brazo de mi padre, le cuenta la novela que ha estado leyendo, y mi padre abre juicio sobre los personajes a medida que le explican la trama. Es una costumbre que lo divierte mucho, porque se siente confiado y superior al aprobar o condenar la conducta ajena.

A veces se siente inclinado a pronunciar un breve «uf», cuando el cuento se vuelve lo que él llama meloso. Este tributo es la afirmación de su hombría. Mi madre se siente satisfecha por el interés que despierta; demuestra a mi padre cuán interesante es ella, y cuán inteligente.

Están ya en la avenida, y el tranvía llega despacio. Van esa tarde a Coney Island, aunque mi madre considera que esos placeres son subalternos. Está decidida a condescender sólo a un paseo por la playa y a una buena comida, evitando los ruidosos entretenimientos que están muy por debajo de la dignidad de tan digna pareja. Mi padre cuenta a mi madre el dinero que ha ganado en la semana, exagerando una suma que no necesita exagerarse. Pero mi padre siempre ha encontrado que la realidad suele resultar deficiente por buena que sea. De pronto me pongo a llorar. La resuelta señora anciana que está a mi lado se fastidia y me mira con una cara de enojo, y asustado, me callo. Saco mi pañuelo y me seco la cara, chupando la lágrima que ha caído en mis labios. Mientras tanto he perdido algo, pues aquí están mis padres bajando del tranvía en el punto terminal: Coney Island.

III

Caminan hacia la rambla y mi madre ordena a mi padre aspirar el aire penetrante del mar. Los dos aspiran hondo, riéndose los dos al hacerlo. Tienen en común un gran interés por la salud, aunque mi padre es fuerte y hombruno y mi madre es delicada. Los dos están llenos de teorías acerca de lo que es bueno comer y de lo que es malo, y a veces tienen discusiones acaloradas, pero todo acaba con el anuncio de mi padre, hecho con desdeñoso desafío, de que tarde o temprano hay que morir. En el mástil de la rambla, la bandera americana está latiendo con el viento intermitente del mar.

Mi padre y mi madre se acercan a la baranda de la rambla y miran a la playa donde numerosos bañistas se pasean. Algunos están en la resaca. Un silbato de manisero taladra el aire con su agradable y activo gemido, y mi padre va a comprar maní. Mi madre se queda junto a la baranda y contempla el océano. El océano le parece alegre; apuntan chispas y una vez y otra vez las olas pequeñas se deshacen. Nota los niños cavando en la húmeda arena, y los trajes de baño de las muchachas de su edad. Mi padre vuelve con el maní. Sobre las cabezas golpean y golpean los rayos del sol, pero ninguno de los dos se da cuenta. La rambla está llena de gente vestida con sus trajes domingueros, paseando tranquilamente. La marea no llega hasta la rambla y los paseantes no se sentirían en peligro aunque llegara. Mi padre y mi madre se recuestan en la baranda y miran distraídamente el mar. El mar se ha encrespado; las olas llegan lentamente, tomando impulso desde muy atrás. El momento anterior al salto, el momento en que arquean su lomo tan hermosamente, mostrando el negro y el verde vetado de blanco, ese momento es intolerable. Al fin se quiebran,

estrellándose fieramente sobre la arena, bajando con toda su fuerza contra ella, yendo adelante y retrocediendo, y al fin degenerando en un pequeño río de burbujas que se desliza por la playa y luego regresa. El sol sobre sus cabezas no incomoda a mi padre ni a mi madre. Contemplan perezosamente el océano sin interesarse en su aspereza. Pero yo contemplo el terrible sol que deslumbra y el despiadado, fatal, apasionado mar. Olvido a mis padres, estoy como fascinado y, finalmente, atónito por su indiferencia, rompo de nuevo a llorar. La anciana señora a mi lado me palmea el hombro y dice: «Vamos, vamos, joven, esto es sólo un film, sólo un film», pero yo vuelvo a mirar el sol aterrador y el aterrador océano, y sin poder contener mis lágrimas me levanto para ir al salón de caballeros, tropezando con los pies de las personas sentadas en mi fila.

IV

Cuando vuelvo, sintiéndome como si acabara de despertarme temprano, enfermo por falta de sueño, han pasado varias horas y mis padres están en una calesita. Mi padre monta un caballo negro y mi madre uno blanco, y parecen hacer un eterno circuito con el solo propósito de arrebatar los anillos de níquel que están fijos al brazo de uno de los postes. Está tocando un organito; inseparable del eterno girar de la calesita.

Por un momento parece que nunca van a bajar del carrusel, porque nunca va a parar, y siento como si yo mirara hacia abajo desde el piso cincuenta de un edificio. Por fin se bajan; hasta el organito ha cesado por un momento. Hay una súbita y dulce calma, como si fuera la coronación de tanto movimiento. Mi madre sólo ha conseguido dos anillos, mi padre tiene diez, pero es mi madre quien realmente los desea.

Caminan por la rambla mientras la tarde imperceptible se ahonda en la increíble púrpura del crepúsculo. Todas las cosas palidecen en una lánguida llama, hasta el incesante murmullo de la playa. Buscan un sitio para cenar. Mi padre sugiere el mejor restaurant de la rambla y mi madre se niega, siguiendo sus principios de economía y de ama de casa.

Sin embargo, van al mejor lugar, piden una mesa cerca de la ventana para poder mirar la rambla y el móvil océano. Mi padre se siente omnipotente poniendo una moneda en la mano del mozo al pedir mesa. El lugar está lleno y aquí también hay música, esta vez de un terceto de instrumentos de cuerda. Mi padre da órdenes con una bella confianza.

En el curso de la comida, mi padre cuenta sus planes para el futuro y mi madre muestra, en lo expresivo de su rostro, cuán interesada e impresionada está. Mi padre está radiante, entusiasmado con el vals que están tocando y su porvenir empieza a intoxicarlo. Mi padre dice a mi madre que va a ensanchar sus negocios, porque hay

mucho campo para ganar dinero. Quiere establecerse. Después de todo tiene veintinueve años, ha vivido solo, desde los trece, está haciendo más y más dinero, y envidia a los amigos, cuando va a visitarlos, en la seguridad de sus hogares, rodeados, al parecer, de los tranquilos placeres domésticos y de niños deliciosos, y entonces cuando el vals llega al momento en que los bailarines giran como locos, entonces, entonces, con una terrible audacia, entonces, le pide a mi madre que se case con él, aunque bastante incómodo e intrigado pensando cómo pudo hacer esa pregunta, y ella, para empeorar las cosas, se pone a llorar, y mi padre mira nerviosamente a su alrededor, sin saber qué hacer, y mi madre dice: «Es lo que más he deseado desde el primer momento que nos vimos», sollozando, y él encuentra todo muy difícil, muy poco de su agrado, muy poco como él lo había imaginado en sus largas caminatas en el Brooklyn Bridge, en las ensoñaciones de un buen cigarro, y fue entonces, en ese punto, que me paré en el teatro, gritando: «¡No lo hagan! No es demasiado tarde para cambiar de idea, los dos. Nada bueno va a salir de eso, sólo remordimientos, odio, escándalos, y dos hijos con caracteres monstruosos». El público entero se dio vuelta a mirarme, fastidiado, el acomodador vino corriendo por el pasillo haciendo relampaguear su linterna, y la anciana señora, mi vecina, me obligó a sentarme en mi sitio, diciendo: «Estése quieto, lo van a echar, y ha pagado treinta y cinco céntimos para entrar». Entonces cerré los ojos porque no podía soportar la vista de lo que sucedía. Me senté ahí tranquilamente.

V

Pero después de un ratito empecé a echar unas miradas y por fin volví a observar con sediento interés, como un niño que trata de mantener su ceño cuando le ofrecen el soborno de un caramelo. Mis padres ahora se están sacando un retrato en la barraca de un fotógrafo de la rambla. El lugar está sombreado con una luz malva que aparentemente es necesaria. La cámara está colocada de lado en el trípode y parece un hombre de Marte. El fotógrafo da instrucciones a mis padres de cómo deben colocarse. Mi padre ha puesto un brazo sobre los hombros de mi madre, y ambos sonríen enfáticamente. El fotógrafo alcanza a mi madre un ramo de flores para que tenga en la mano, pero ella lo sostiene en el mal lado. Entonces el fotógrafo se cubre con el paño negro que decora la cámara y todo lo que se ve de él es un brazo saliente y la mano con que sostiene fuertemente la pera de goma que oprimiera al tomar la foto. Pero no queda satisfecho con el grupo. Siente que hay algo mal en la pose. Una y otra vez sale de su escondite con nuevas instrucciones. Cada observación sólo sirve para empeorar las cosas. Mi padre se impacienta. Prueban una pose sentados. El fotógrafo explica que él tiene su orgullo, que quiere hacer bellos retratos, que no lo lleva sólo el interés del dinero. Mi padre dice: «Dése prisa ¿quiere? No disponemos

de toda la noche». Pero el fotógrafo no hace más que correr de un lado a otro nerviosamente, disculpándose, y dando nuevas instrucciones. Me encanta el fotógrafo y lo apruebo de todo corazón, porque sé exactamente lo que siente, y a medida que critica cada pose, revisada de acuerdo con alguna oscura idea estética, me lleno de esperanzas. Pero entonces mi padre dice con enojo: «Vamos, ha tenido tiempo de sobra, ya no esperaremos más». Y el fotógrafo, suspirando afligido, vuelve a su negro escondite y levanta la mano, diciendo: «Uno, dos, tres. ¡Ahora!» y el retrato se toma con la sonrisa de mi padre hecha una mueca, y la de mi madre animada y falsa. En unos minutos se revela la fotografía, y mis padres, como están en esa rara luz, se sienten deprimidos.

VI

Han pasado por la barraca de una adivina, y mi madre quiere entrar, pero mi padre, no. Empiezan a discutir. Mi madre porfía, mi padre vuelve a impacientarse. Lo que mi padre querría hacer ahora es mandarse mudar y dejar ahí a mi madre, pero sabe que eso no es posible. Mi madre se niega a moverse. Está casi llorando, pero siente un deseo incontenible de oír lo que dirá la adivina. Mi padre accede furioso, y los dos entran en la barraca que es, en cierto modo, igual a la del fotógrafo, colgada de negro, con luz de color y sombría. Hace demasiado calor, y mi padre sigue diciendo que son tonterías, señalando la bola de cristal sobre la mesa. La adivina, una mujer baja y gorda, vestida con un traje que se supone exótico, entra al cuarto y los saluda, hablando con acento extranjero. Pero de pronto se le ocurre a mi padre que todo el asunto es insoportable; tira por el brazo a mi madre pero mi madre rehúsa moverse. Entonces, en un arranque de furia, mi padre suelta el brazo de mi madre y sale, dejando a mi madre aturdida. Ella hace un movimiento como para seguirlo, pero la adivina la detiene y le ruega que no lo haga, y yo me quedo atónito y horrorizado en mi silla, desde la oscuridad. Me encuentro como si caminara por una cuerda en un circo, a cien pies de altura, y que de repente la cuerda mostrara síntomas de rotura, y me levanto de mi asiento y empiezo de nuevo a gritar las primeras palabras que se me ocurren para comunicar mi terrible miedo, y otra vez viene el acomodador corriendo por el pasillo y haciendo relampaguear la linterna, y la anciana señora razona conmigo, y el público airado se vuelve a mirarme, y yo sigo gritando: «¿Qué están haciendo? ¿No saben lo que hacen? ¿Por qué mi madre no se va con mi padre y le pide que no se enoje? Si no hace eso, ¿qué va a hacer? ¿Se da cuenta mi padre de lo que está haciendo?». Pero el acomodador me ha agarrado del brazo, y al sacarme, dice: «¿Qué está usted haciendo? ¿No sabe que no puede hacer estas cosas, que no las puede hacer por más que quiera, aunque no hubiese nadie? Le va a pesar si no hace lo que debe. No puede seguir así, no hay derecho, ya lo sabrá bien pronto, todo lo que se

hace tiene importancia», y mientras dice todo esto, llevándome por la galería del teatro, en la fría luz, me despierto en la sombría mañana invernal de mi vigésimo primer cumpleaños, el antepecho de la ventana con su filete de nieve, ya amaneciendo.

DELMORE SCHWARTZ

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N.º 113-114, marzo-abril de 1944.

PAYSAGE CRUEL

TRAME

*Si l'on savait tous les dessins
Que peut former le va-et-vient
Des pas, des gestes, des paroles.*

*Si l'on voyait comment devint
Un arbre un arbre, un chien un chien
Et la fougère une corolle.*

*Si l'on voyait monter des foules
Les mots que leur force refoule,
Et le fruit de la solitude.*

MOMENTS

*Déjà la veille j'avais senti cet élan
Qui me fait faire des pas démesurément
Grands dans la rue. Plus rien en moi n'est juste
Ce qu'il faut pour passer inaperçu.
Hier, hier encor j'étais cet être fruste
Passant délicatement adapté, tordu
Par les milles pinces des usages, pour plaire,
Déchiré de s'occuper de tout à la fois,
Et n'ayant plus cette colère que l'on boit
A longs traits près de sa source solitaire.
Et j'étais parmi eux...
Personne n'eût rien vu de suspect dans mes yeux
Si tout à coup ne se produisait pas cette mue
Horrible puberté de l'âme qui revient
Chassant, éparpillant à la lumière crue
Tout ce décor que refait patiemment la main
Pour me protéger de moi-même.
Le sang bat différent, invente un nouveau thème,
Et des conques sourdement repondent, voix*

*Oubliées, rattachant la mer à mes oreilles.
Le jour enfle sans heure, un jour ou est-ce un mois?
Si les poissons dorés des minutes pareilles
Me frôlent sans troubler mon immense moment
Que m'importe! Je n'entends plus que cette foule
Intérieure, et vois dans leur agencement
Les objets qui s'offraient comme l'eau qui s'écoule.*

ANIMALE

*Elle était là, toute fourrure rousse,
Animal et déesse à la fois,
Endormie, allongeant sur de la mousse
Sa queue de renard, son museau étroit.*

*Je sentis que je donnerais ma vie
Pour caresser son corps au poil épais.
Avec des précautions infinies
Je m'approchai sans troubler cette paix
De son sommeil, pour saisir son secret.
Par sa chaleur il faut que je retrouve
L'énorme monde animal oublié,
Les pattes humides, la gorge qui couve,
Les griffes, les crocs, les flancs striés,
Les cygnes cruels sifflant leur colère,
Les écailles coulant mortellement des pierres,
Les ailes au langage incompris.*

*(Dans le secret des moisissures
Les tiges se cherchent aussi
Et se mélangent sans mesure.*

*Les conifères ont relégué
Leur sexe menu dans des graines
Où le souvenir de la mer, à peine
Une goutte d'eau, est resté).*

*Je m'approchais sans troubler cette paix,
Pour caresser son corps au poil épais.*

*Le ciel méchant me prenait dans sa nasse.
J'entendais gronder une voix très basse,
Entre ses longues pattes, ongles nus.
Mon cœur battait à un rythme inconnu.*

*Par sa chaleur il faut que je retrouve
L'énorme monde animal oublié,
Les fauves, les poulpes, les flancs des louves,
Les ibis, les coqs et les grands voiliers.
Les pinces, les cornes, les andouillers,
Les oreilles des lynx, et les moustaches
Des tigres, des chats, de certains poissons,
Les antennes courbes des papillons.
L'histoire de famille que l'on cache
Réminiscence de nos embryons.*

*Je m'approchai, mon ombre fut la tache
Fraîche sur tant de chaleur, de désir.
Elle ne s'éveilla que pour s'enfuir!*

LE TEMPS DE L'INSECTE

*Elle se dressa devant moi, et ses antennes
Plus longues que des branches, avec leurs miroirs,
S'efforçaient de m'atteindre. «Qu'à cela ne tienne!»
Mais c'est lorsque je parvins à grand'peine à voir
Que certains mouvements du ventre, tous les mêmes,
Signifiaient bien quelque chose, c'est alors
Qu'une peur me secoua, un affreux baptême
Qui me livrait sans défense à la mort.
Je voyais se plier des pattes aux poils minces,
Longs comme des doigts, et la lame de rasoir
Sortir lentement des mandibules, les pinces
S'ouvrir, se fermer comme des jambes, me voir
Des boules sans regard! C'était bien des oreilles
Des l'épaisse chitine des cuisses, ces trous,
Des champignons mous et palpitants que réveille
Le bruissement des tambours amoureux, très doux.
L'air passait bruyamment au travers des chairs vertes,*

*Secouant l'abdomen, les cuisses, et levant
Puis abaissant sur mol très vite pour ma perte,
Avec un bruit plus aigu que le vent,
Un ciel vert et violet sous les veines des ailes.
Dernier soubresaut de la vie individuelle!
Car déjà je ne suis plus qu'un aliment,
Moi qui pouvais vivre encor des années,
De très longs mois, de longues années gaspillées.
L'insecte me prendra ma richesse de temps.*

EDITH BOISSONNAS

PAISAJE CRUEL

TRAMA

*Si se supieran todos los dibujos
Que puede formar el vaivén
De los pasos, de los gestos, de las palabras.*

*Si se viera cómo se volvió
Árbol un árbol, perro un perro
Y el helecho una corola.*

*Si se viera subir desde las multitudes
Las palabras que su fuerza rechaza,
Y el fruto de la soledad.*

MOMENTOS

*Ya la víspera había yo sentido este impulso
Que me hace dar pasos desmesuradamente
Grandes por la calle. En mí ya no hay nada que sea
Lo necesario para pasar inadvertido.
Ayer, ayer todavía era yo ese ser borroso
Que pasaba delicadamente adaptado, retorcido
Por las mil pinzas de los usos, para agradar,
Desgarrado de ocuparse de todo a la vez,
Y que no tenía ya esa cólera que se bebe
A largos tragos cerca de su fuente solitaria.
Y yo estaba entre ellos...
Nadie habría visto nada de sospechoso en mis ojos
Si de pronto no se produjera esta muda
Horrible pubertad del alma que regresa
Arrojando, esparciendo a la luz cruda
Todo este decorado que rehace pacientemente la mano*

*Para protegerme de mí mismo.
La sangre late diferente, inventa un nuevo tema,
Y las caracolas responden sordamente, voces
Olvidadas, uniendo el mar a mis oídos.
El día se hincha sin hora ¿un día o es un mes?
Si los peces dorados de los minutos iguales
Me rozan sin turbar mi inmenso momento
¡Qué me importa! Sólo oigo esta multitud
Interior, y veo en su estructura
Los objetos que se ofrecían como el agua que se
derrama.*

LA ANIMAL

*Estaba allí, toda ella roja piel,
Animal y diosa a la vez,
Adormecida, estirando por encima del musgo
Su cola de zorro, el hocico estrecho.*

*Sentí que hubiera dado la vida
Por acariciar su cuerpo de pelo espeso.
Con precauciones infinitas
Me acerqué sin turbar esta paz
De su sueño, para asir su secreto.
Por su calor tengo que volver a encontrar
El enorme mundo animal olvidado,
Las patas húmedas, la garganta que cobija,
Las garras, los dientes, los flancos estriados,
Los cisnes crueles que silban su cólera,
Las escamas que manan mortalmente de las piedras,
Las alas de lenguaje incomprendido.*

*(En el secreto de los enmohecimientos
Los tallos se buscan también
Y se mezclan sin medida.*

*Las coníferas han relegado
Su sexo menudo en semillas
En que el recuerdo del mar, apenas*

Una gota de agua, ha quedado).

*Me acercaba sin turbar esta paz
Para acariciar su cuerpo de pelo espeso.
La maldad del cielo me atrapaba en su red.
Oía gruñir una voz muy profunda,
Entre sus largas patas, uñas desnudas.
El corazón me palpitaba con un ritmo desconocido.*

*Por su calor tengo que volver a encontrar
El enorme mundo animal olvidado,
Las fieras, los pulpos, los flancos de las lobas,
Los ibis, los gallos y las grandes aves marinas.
Las pinzas, las astas, las cuernas,
Las orejas de los lince, y los bigotes
De los tigres, de los gatos, de ciertos peces,
Las antenas curvas de las mariposas.
La historia de familia que se oculta
Reminiscencia de nuestros embriones.*

*Me acerqué, mi sombra fue la mancha
Fresca sobre tanto calor, sobre tanto deseo.
¡Ella sólo despertó para huir!*

EL TIEMPO DEL INSECTO

*Se irguió ante mí, y sus antenas
Más largas que ramas, con sus espejos,
Se esforzaban por alcanzarme. «¡No tiene importancia!»
Pero cuando logré ver con gran trabajo
Que ciertos movimientos del vientre, siempre los mismos,
Significaban sin duda algo, entonces
Me sacudió un terror, un espantoso bautismo
Que me entregaba sin defensa a la muerte.
¡Veía plegarse patas de pelos finos,
Largos como dedos, y la hoja de navaja
Salir lentamente de las mandíbulas, las pinzas
Abrirse, cerrarse como piernas, verme
Bolas sin mirada! Eran sin duda oídos*

*En la espesa quitina de los muslos, esos hoyos,
Hongos blandos y palpitantes que despierta
El rumor de los tambores enamorados, dulcísimos.
El aire pasaba ruidosamente por las carnes verdes,
Sacudiendo el abdomen, los muslos, y elevando
Bajando luego muy rápido por mi desgracia,
Con un ruido más agudo que el viento,
Un cielo verde y violeta bajo las venas de las alas.
¡Último sobresalto de la vida individual!
Porque ya no soy más que un alimento,
Yo, que podía vivir años todavía,
Meses muy largos, largos años derrochados.
El insecto me quitará mi riqueza de tiempo.*

Sur, Buenos Aires, Año XVI, N.º 147-148-149, enero, febrero, marzo de 1947.

DE L'EAU

Plus bas que moi, toujours plus bas que moi se trouve l'eau. C'est toujours les yeux baissés que je la regarde. Comme le sol, comme une partie du sol, comme une modification du sol.

Elle est blanche et brillante, informe et fraîche, passive et obstinée dans son seul vice: la pesanteur, disposant de moyens exceptionnels pour satisfaire ce vice: contournant, transperçant, érodant, filtrant.

A l'intérieur d'elle-même ce vice aussi joue: elle s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier, se couche à plat ventre sur le sol, quasi cadavre, comme les moines de certains ordres. Toujours plus bas: telle semble être sa devise: le contraire d'excelsior.

On pourrait presque dire que l'eau est folle, à cause de cet hystérique besoin de n'obéir qu'à sa pesanteur, qui la possède comme une idée fixe.

Certes, tout au monde connaît ce besoin, qui toujours et en tous lieux doit être satisfait. Cette armoire, par exemple, se montre fort têtue dans son désir d'adhérer au sol, et si elle se trouve un jour en équilibre instable, elle préférera s'abîmer plutôt que d'y contrevenir. Mais enfin, dans une certaine mesure, elle joue avec la pesanteur, elle la défie: elle ne s'effondre pas dans toutes ses parties, sa corniche, ses moulures ne s'y conforment pas. Il existe en elle une résistance au profit de sa personnalité et de sa forme.

Liquide est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur pour maintenir sa forme, ce qui refuse toute forme pour obéir à sa pesanteur. Et qui perd toute tenue à cause de cette idée fixe, de ce scrupule maladif. De ce vice, qui le rend rapide, précipité ou stagnant; amorphe ou féroce, amorphe et féroce, féroce térébrant par exemple rusé, filtrant, contournant, si bien que l'on peut faire de lui ce que l'on veut, et conduire l'eau dans des tuyaux pour la faire ensuite jaillir verticalement afin de jouir enfin de sa façon de s'abîmer en pluie: une véritable esclave.

... Cependant le soleil et la lune sont jaloux de cette influence exclusive, et ils essayent de s'exercer sur elle lorsqu'elle se trouve offrir la prise de grandes étendues, ou qu'elle se trouve en état de moindre résistance, dispersée en flaques minces. Le soleil alors prélève un plus grand tribut. Il la force à un cyclisme perpétuel, il la traite comme un écureuil dans sa roue.

L'eau m'échappe... me file entre les doigts. Et encore! Ce n'est même pas si net (qu'un lézard ou une grenouille): il m'en reste aux mains des traces, des taches, relativement longues à sécher ou qu'il faut essuyer. Elle m'échappe et cependant me marque, sans que j'y puisse grand'chose.

Idéologiquement, c'est la même chose: elle m'échappe, échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier des traces, des taches, informes.

Inquiétude de l'eau: sensible au moindre changement de la déclivité. Sautant les escaliers les deux pieds à la fois. Joueuse, puérile d'obéissance, revenant tout de suite lorsqu'on la rappelle en changeant la pente de ce côté-ci.

FRANCIS PONGE

DEL AGUA

Más abajo que yo, siempre más abajo que yo está el agua. Siempre la miro con los ojos bajos. Como el suelo, como una parte del suelo, como una modificación del suelo.

Es blanca y brillante, informe y fresca, pasiva y obstinada en su único vicio: el peso; y dispone de medios excepcionales para satisfacer ese vicio: contornea, atraviesa, corroe, se infiltra.

En su propio interior funciona también el vicio: se desfonda sin cesar, renuncia a cada instante a toda forma, sólo tiende a humillarse, se acuesta boca abajo en el suelo, casi cadáver, como los monjes de ciertas órdenes. Cada vez más abajo: tal parece ser su divisa: lo contrario de excelsior.

Casi se podría decir que el agua está loca, por esa histórica necesidad de no obedecer más que a su peso, que la posee como una idea fija.

Es verdad que todas las cosas del mundo conocen esa necesidad, que siempre y en todas partes debe satisfacerse. Este armario, por ejemplo, se muestra muy testarudo en su deseo de adherirse al suelo, y si algún día llega a encontrarse en equilibrio inestable preferirá deshacerse antes que oponérsele. Pero, en fin, hasta cierto punto juega con el peso, lo desafía: no se está desfondando en todas sus partes; la cornisa, las molduras no se prestan a ello. Hay en el armario una resistencia en beneficio de su personalidad y de su forma.

Líquido es, por definición, lo que prefiere obedecer al peso para mantener su forma, lo que rechaza toda forma para obedecer a su peso. Y lo que pierde todo su aplomo por obra de esa idea fija, de ese escrúpulo enfermizo. De ese vicio, que lo convierte en una cosa rápida, precipitada o estancada, amorfa o feroz, amorfa y feroz, feroz taladro, por ejemplo, astuto, filtrador, contorneador, a tal punto que se puede hacer de él lo que se quiera, y llevar el agua en caños para después hacerla brotar verticalmente y gozar por último de su modo de deshacerse en lluvia: una verdadera esclava.

... Sin embargo el sol y la luna le envidian esta influencia exclusiva, y tratan de mortificarla cuando, por ocupar grandes extensiones, les presenta un fácil blanco, o cuando se encuentra en estado de menor resistencia, dispersa en delgados aguazales. El sol le arranca entonces mayor tributo. La obliga a un perpetuo ciclismo, la trata como a una ardilla en su rueda.

El agua se me escapa... se me escurre entre los dedos. ¡Y no sólo eso! Ni siquiera resulta tan limpia (como un lagarto o una rana): me deja huellas en las manos, manchas que tardan relativamente mucho en desaparecer o que tengo que secar. Se me escapa, y sin embargo me marca; y poca cosa puedo hacer en contra. Ideológicamente es lo mismo: se me escapa, escapa de toda definición, pero deja en mi espíritu, y en este papel, huellas, huellas informes.

Inquietud del agua: sensible al menor cambio de declive. Que salta las escaleras con los dos pies al mismo tiempo. Que, pueril de obediencia, abandona en seguida sus juegos cuando la llaman cambiándole la dirección de la pendiente.

Sur, Buenos Aires, Año, XVI, N.º 147-148-149, enero, febrero, marzo de 1947.

La mer jusqu'à l'approche de ses limites est une chose simple qui se répète flot par flot. Mais les choses les plus simples dans la nature ne s'abordent pas sans y mettre beaucoup de formes, faire beaucoup de façons, les choses les plus profondes sans subir quelque amenuisement. C'est pourquoi l'homme, et par rancune aussi contre leur immensité qui l'assomme, se précipite aux bords ou à l'intersection des grandes choses pour les définir. Car la raison au sein de l'uniforme dangereusement ballotte et se raréfie: un esprit en mal de notions doit d'abord s'approvisionner d'apparences.

Tandis que l'air même tracassé soit par les variations de sa température ou par un tragique besoin d'influence et d'informations par lui-même sur chaque chose ne feuillette pourtant et corne que superficiellement le volumineux tome marin, l'autre élément plus stable qui nous supporte y plonge obliquement jusqu'à leur garde rocheuse de larges couteaux terreux qui séjournent dans l'épaisseur. Parfois à la rencontre d'un muscle énergique une lame ressort peu à peu: c'est ce qu'on appelle une plage.

Dépaysée à l'air, mais repoussée par les profondeurs quoique jusqu'à un certain point familiarisée avec elles, cette portion de l'étendue s'allonge entre les deux plus ou moins fauve et stérile, et ne supporte ordinairement qu'un trésor de débris inlassablement polis et ramassés par le destructeur.

Un concert élémentaire, par sa discrétion plus délicieux et sujet à réflexion, est accordé là depuis l'éternité pour personne: depuis sa formation par l'opération sur une platitude sans bornes de l'esprit d'insistance qui souffle parfois des cieux, le flot venu de loin sans heurts et sans reproche enfin pour la première fois trouve à qui parler. Mais une seule et brève parole est confiée aux cailloux et aux coquillages, qui s'en montrent assez remués, et il expire en la proférant; et tous ceux qui le suivent expireront aussi en proférant la pareille, parfois par temps à peine un peu plus fort clamée. Chacun par-dessus l'autre parvenu à l'orchestre se hausse un peu le col, se découvre, et se nomme à qui il fut adressé. Mille homonymes seigneurs ainsi sont admis le même jour à la présentation par la mer proluxe et prolifique en offres labiales à chacun de ses bords.

Aussi bien sur votre forum, ô galets, n'est-ce pas, pour une harangue grossière, quelque paysan du Danube qui vient se faire entendre: mais le Danube lui-même, mêlé à tous les autres fleuves du monde après avoir perdu leur sens et leur prétention, et profondément réservés dans une désillusion amère seulement au goût de qui aurait à conscience d'en apprécier par absorption la qualité la plus secrète, la saveur.

C'est en effet après l'anarchie des fleuves à leur relâchement dans le profond et copieusement habité lieu commun de la matière liquide, que l'on a donné le nom de mer. Voilà pourquoi à ses propres bords celle-ci semblera toujours absente: profitant de l'éloignement réciproque qui leur interdit de communiquer entre eux sinon à travers elle ou par des grands détours, elle laisse sans doute croire à chacun d'eux qu'elle se dirige spécialement vers lui. En réalité, polie avec tout le monde, et plus que polie: capable pour chacun d'eux de tous les emportements, de toutes les convictions successives, elle garde au fond de sa cuvette à demeure son infinie possession de courants. Elle ne sort jamais de ses bornes qu'un peu, met elle-même un frein à la fureur de ses flots, et comme la méduse qu'elle abandonne aux pêcheurs pour image réduite ou échantillon d'elle-même, fait seulement une révérence extatique par tous ses bords.

Ainsi en est-il de l'antique robe de Neptune, cet amoncellement pseudo-organique de voiles sur les trois quarts du monde uniment répandus. Ni par l'aveugle poignard des roches, ni par la plus creusante tempête tournant des paquets de feuilles à la fois, ni par l'œil attentif de l'homme employé avec peine et d'ailleurs sans contrôle dans un milieu interdit aux orifices débouchés des autres sens et qu'un bras plongé pour saisir trouble plus encore, ce livre au fond na été lu.

FRANCIS PONGE,
Le parti pris des choses

ORILLAS DE MAR

El mar hasta la cercanía de sus límites es una cosa sencilla que se repite ola por ola. Pero para llegar a las cosas más sencillas en la naturaleza es necesario emplear muchas formas, muchos modales; para las cosas más profundas utilizarlas de alguna manera. Por eso, y también por rencor contra su inmensidad que lo abrume, el hombre se precipita a las orillas o a la intersección de las cosas grandes para definir las. Pues la razón en el seno de lo uniforme rebota peligrosamente y se enrarece: un espíritu necesitado de nociones debe ante todo hacer provisión de apariencias.

Mientras que el aire hasta cuando está atormentado por las variaciones de su temperatura o por una trágica necesidad de influencia y de informaciones directas sobre cada cosa sólo superficialmente hojear y dobla las puntas del voluminoso tomo marino, el otro elemento más estable que nos sostiene hunde en él oblicuamente hasta la empuñadura rocosa anchos cuchillos de tierra que se quedan inmóviles en su espesor. A veces encontrándose con un músculo enérgico una hoja vuelve a salir poco a poco: es lo que se llama una playa.

Desorientada al aire libre, pero rechazada por las profundidades aunque hasta cierto punto tenga familiaridad con ellas, esta parte de la extensión se estira entre lo uno y lo otro más o menos leonada y estéril, y por lo común no sostiene más que un tesoro de desechos incansablemente alisados y recogidos por el destructor.

Un concierto elemental, por lo discreto más delicioso y digno de reflexión, se ha ajustado allí desde la eternidad para nadie: desde que se formó por operación sobre una chatura sin límites del espíritu de insistencia que suele soplar de los cielos, la ola llegada de lejos sin choques y sin reproche al fin por primera vez encuentra a quién hablar. Pero una sola y breve palabra se confía a los cantos rodados y a las conchillas, que se muestran muy conmovidas, y la ola expira profiriéndola; y todas las que la siguen expirarán también haciendo otro tanto, a veces quizá con fuerza algo mayor. Cada una por encima de la otra cuando llega a la orquesta se levanta un poco el cuello, se descubre, y da su nombre al destinatario. Mil señores homónimos son así admitidos el mismo día a la presentación por el mar prolijo y prolífico en ofrecimientos labiales a cada orilla.

Así también en vuestro foro, oh cantos rodados, no es, para una grosera arenga, algún villano del Danubio el que viene a hacerse oír: sino el Danubio mismo, mezclado con todos los otros ríos del mundo después que han perdido su sentido y su pretensión y están profundamente reservados en una desilusión amarga sólo al gusto de quien se cuidara mucho de apreciar por absorción su cualidad más secreta, el

sabor.

Porque es, en efecto, después de la anarquía de los ríos, a su abandono en el profundo y copiosamente habitado lugar común de la materia líquida a lo que se ha dado el nombre de mar. De ahí que éste parecerá aun a sus propias orillas siempre ausente: aprovechando el alejamiento recíproco que les impide comunicarse entre sí como no sea a través de él o por grandes rodeos, hace creer sin duda a cada una que se dirige especialmente hacia ella. En realidad, cortés con todo el mundo, y más que cortés: capaz para cada cual de todos los arrebatos, de todas las convicciones sucesivas, conserva en el fondo de su permanente tazón su posesión infinita de corrientes. Sale apenas de sus bordes, por sí mismo pone freno al furor de sus olas y, como la medusa que él abandona a los pescadores como imagen reducida o muestra de sí propio, se limita a hacer una reverencia extática por todas sus orillas.

Eso es lo que ocurre con la antigua vestidura de Neptuno, amontonamiento pseudo-orgánico de velos unidamente extendidos sobre las tres cuartas partes del mundo. Ni el ciego puñal de las rocas, ni la más perforadora de las tormentas que hacen girar atados de hojas al mismo tiempo, ni el ojo atento del hombre usado con dificultad y por lo demás sin control en un medio inaccesible a los orificios destapados de los otros sentidos y trastornado más todavía por un brazo que se hunde para agarrar, han leído ese libro.

Sur, Buenos Aires, Año XVI, N.º 147-148-149, enero, febrero, marzo de 1947.

NOTAS

Se incluyen aquí artículos, comentarios y reseñas de libros, que *Sur* clasificó como Notas, y que están publicados con variados y diversos criterios de edición, pero que llevan el título original que les dio Borges.

NUESTRAS IMPOSIBILIDADES

Esta fraccionaria noticia de los caracteres más inmediatamente afligentes del argentino, requiere una previa limitación. Su objeto es el argentino de las ciudades, el misterioso espécimen cotidiano que venera el alto esplendor de las profesiones de saladerista o de martillero, que viaja en ómnibus y lo considera un instrumento letal, que menosprecia a los Estados Unidos y festeja que Buenos Aires casi se pueda hombrear con Chicago homicidamente, que rechaza la sola posibilidad de un ruso incircunciso y lampiño, que intuye una secreta relación entre la perversa o nula virilidad y el tabaco rubio, que ejerce con amor la pantomima digital del *seriola*, que deglute en especiales noches de júbilo, porciones de aparato digestivo o evacuativo o genésico, en establecimientos tradicionales de aparición reciente que se denominan *parrillas*, que se vanagloria a la vez de nuestro *idealismo latino* y de nuestra *viveza porteña*, que ingenuamente sólo cree en la viveza. No me limitaré pues al criollo: tipo deliberado ahora de conversador matero y de anecdotista, sin obligaciones previas raciales. El criollo actual —el de nuestra provincia, a lo menos— es una variedad lingüística, una conducta que se ejerce para incomodar unas veces, otras para agradar. Sirva de ejemplo de lo último el gaucho entrado en años, cuyas ironías y orgullos representan una delicada forma de servilismo, puesto que satisfacen la opinión corriente sobre él... El criollo, pienso, deberá ser investigado en esas regiones donde una concurrencia forastera no lo ha estilizado y falseado —verbigracia—, en los departamentos del norte de la República Oriental. Vuelvo, pues, a nuestro cotidiano argentino. No inquiero su completa definición, sino la de sus rasgos más fáciles.

El primero es la penuria imaginativa. Para el argentino ejemplar, todo lo infrecuente es monstruoso —y como tal, ridículo—. El disidente que se deje la barba en tiempo de los rasurados o que en los barrios del chambergo prefiera culminar en galera, es un milagro y una inverosimilitud y un escándalo para quienes lo ven. En el sainete nacional, los tipos del Gallego y del Gringo son un mero reverso paródico de los criollos. No son malvados —lo cual importaría una dignidad—; son irrisorios, momentáneos y nadie. Se agitan vanamente: la seriedad fundamental de morir les está negada. Esa fantasmidad corresponde a las seguridades erróneas de nuestro pueblo, con tosca precisión. *Eso*, para el pueblo, es el extranjero: un sujeto imperdonable equivocado y bastante irreal. La inepticia de nuestros actores, ayuda. Ahora, desde que los once compadritos buenos de Buenos Aires fueron maltratados por los once compadritos malos de Montevideo, el extranjero *an sich* es el uruguayo. Si se miente y exige una diferencia con extranjeros irreconocibles, nominales ¿qué no será con los auténticos? Imposible admitirlos como una parte responsable del mundo. El fracaso del intenso film *Hallelujah* ante los espectadores de este país —mejor, el fracaso de los espectadores extensos de este país ante el film *Hallelujah*— se debió a una

invencible coalición de esa incapacidad, exasperada por tratarse de negros, con otra no menos deplorable y sintomática: la de tolerar sin burla un fervor. Esa mortal y cómoda negligencia de lo inargentino del mundo, comporta una fastuosa valoración del lugar ocupado entre las naciones por nuestra patria. Hará unos meses, a raíz del lógico resultado de unas elecciones provinciales de gobernador, se habló del *oro ruso*; como si la política interna de una subdivisión de esta descolorida república, fuera perceptible desde Moscú, y los apasionara. Una buena voluntad megalomaniaca permite esas leyendas. La completa nuestra incuriosidad efusivamente delatada por todas las revistas gráficas de Buenos Aires, tan desconocedoras de los cinco continentes y de los siete mares como solícitas de los veraneantes costosos a Mar del Plata, que integran su rastreo fervor, su veneración, su vigilia. No solamente la visión general es paupérrima aquí, sino la domiciliaria, doméstica. El Buenos Aires esquemático del porteño, es harto conocido: el Centro, el Barrio Norte (con aséptica omisión de sus conventillos), la Boca del Riachuelo y Belgrano. Lo demás es una inconveniente Cimeria, un vano paradero conjetural de los revueltos ómnibus *La Suburbana* y de los resignados Lacroze.

El otro rasgo que procuraré demostrar, es la fruición incontenible de los fracasos. En los cinematógrafos de esta ciudad, toda frustración de una expectativa es aclamada por las venturosas plateas como si fuera cómica. Igual sucede cuando hay lucha: jamás interesa la felicidad del ganador, sino la buena humillación del vencido. Cuando, en uno de los films heroicos de Sternberg, hacia un final ruinoso de fiesta, el alto pistolero Bull Weed se adelanta sobre las serpentinatas muertas del alba para matar a su crapuloso rival, y éste lo ve avanzar contra él, irresistible y torpe, y huye de la muerte visible, una brusca apoteosis de carcajadas festeja ese temor y nos recuerda el hemisferio en que estamos. En los cinematógrafos pobres, basta la menor señal de agresión para que se entusiasme el público. Ese disponible rencor tuvo su articulación felicísima en el imperativo *¡sufrá!*, que ya se ha retirado de las bocas, no de las voluntades. Es significativa también la interjección *¡tomá!*, usada por la mujer argentina para coronar cualquier enumeración de esplendores —verbigracia, las etapas opulentas de un veraneo—; como si valieran las dichas por la envidiosa irritación que producen. (Anotemos —de paso— que el más sincero elogio español es el participio *envidiado*). Otra suficiente ilustración de la facilidad porteña del odio la ofrecen los cuantiosos anónimos, entre los que debemos incluir el nuevo anónimo auditivo, sin rastros: la afrentosa llamada telefónica, la emisión invulnerable de injurias. Ese impersonal y modesto género literario, ignoro si es de invención argentina, pero sí de aplicación perpetua y feliz. Hay virtuosos en esta capital que sazonan lo procaz de sus vocativos con la estudiosa intempestividad de la hora. Tampoco nuestros conciudadanos olvidan que la suma velocidad puede ser una forma de la reserva y que las injurias vociferadas a los de a pie desde un instantáneo automóvil quedan generalmente impunes. Es verdad que tampoco el destinatario suele ser identificado y que el breve espectáculo de su ira se achica hasta perderse,

pero siempre es un alivio afrontar. Añadiré otro ejemplo curioso: el de la sodomía. En todos los países de la tierra, una indivisible reprobación recae sobre los dos ejecutores del inimaginable contacto. «Abominación hicieron los dos; su sangre sobre ellos», dice el Levítico. No así entre el malevaje de Buenos Aires, que reclama una especie de veneración para el agente activo —porque lo embromó al compañero—. Entrego esa dialéctica fecal a los apologistas de la *viveza*, del *alacraneo* y de la *cachada*, que tanto infierno encubren.

Penuria imaginativa y rencor definen nuestra parte de muerte. Abona lo primero un muy generalizable artículo de Unamuno sobre *La imaginación en Cochabamba*; lo segundo, el incomparable espectáculo de un gobierno conservador, que está forzando a toda la república a ingresar en el socialismo, sólo por fastidiar y entristecer a un partido medio.

Hace muchas generaciones que soy argentino; formulo sin alegría estas quejas.

Sur, Buenos Aires, Año 1, N.º 4, primavera de 1931.

Y también en:

Discusión. Buenos Aires, Manuel Gleizer editor, 1932.

Ficcionario. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

ELEMENTOS DE PRECEPTIVA

Propongo a la consideración del lector este modesto espécimen literario:

*Una vez había dos globos
Y no sabía en cuál subir.
Al punto me dirigí
Al del viaje de cien años,
Que me llevó a un país extraño
Donde las mulas ladraban...*

Es el exordio de una chabacana milonga, que luego se desmoronaba en un cúmulo de incongruencias idiotas, a imagen de la línea del fin. Su revelación me fue deparada en un almacén de campaña cerca del Arapey, a principios del año 31, y la repito con la seguridad de no equivocarme. Quererla por ingenua o menospreciarla, me parece igualmente inútil. Prefiero, ahora, distinguir sus operaciones. En cuanto a sus propósitos, seguramente irre recuperables y vagos, dejo su investigación final al Juicio Final —o al ascendente y rápido Spitzer, *que sube por los hilos capilares de las formas más características hasta las vivencias estéticas originales que las*

determinaron—. Básteme deslindar los efectos que producen en mí.

Una vez había dos globos. En este verso, la inauguración oficial de los cuentos de hadas —la equivalencia criolla del *érase una vez* español— prepara la mención de los globos, que figuran más bien entre los encantos del siglo diecinueve. Ese feliz anacronismo sentimental es el primer «efecto» de la milonga. Si Gracián la hubiera perpetrado, yo recelaría otro peor: una discordia espuria entre la soledad de la vez y la dualidad de los globos.

Y no sabía en cuál subir. Segundo desvío. De golpe, el hecho intemporal del verso anterior se nos convierte en un increíble rasgo biográfico.

Al punto me dirigí. Tercer desvío. Brusca determinación no esperada.

Al del viaje de cien años. Cuarto desvío, por donde se viene a saber que el inocente compadrito de la milonga ya conocía los globos y que el destino de uno era una expedición venerable, que confiere (o requiere) longevidad en quienes la acometen. Se calla el derrotero del otro, no menos admirable sin duda.

Que me llevó a un país extraño. Sorpresa negativa, sorpresa de que no haya sorpresa, porque un *país extraño* es lo menos que puede justificar ese viaje.

Donde las mulas ladraban. Aquí se aborda por primera vez una maravilla directa —claro que con pobre fortuna—. *Mulas ladraban* quiere ser una incongruencia total, pero se libra felizmente de serlo, por la común connotación de rencor que hay en las dos palabras.

Hasta aquí el examen. No lo emprendí para simular virtudes secretas en la destartalada milonga, sino para ilustrar las actividades que puede promover en nosotros cualquier forma verbal. Ese delicado juego de cambios, de buenas frustraciones, de apoyos, agota para mí el hecho estético. Quienes lo descuidan o ignoran, ignoran lo particular literario.

Otro barato ejemplo. Son dos renglones de la letra de un tango nombrado «Villa Crespo»; su autor, pienso que Tagle Lara.

*¿Dónde están aquellos hombres y esas chinas,
Vinchas rojas y chambergos que Requena conoció?*

Son cuatro sus oscuras victorias. La primera, el tono interrogativo impuesto a la pena, el interrogar *¿dónde están?* para significar *no están*. La segunda, el acento valeroso de la palabra *hombres*, que manda y vibra como *guapos* aquí, por contaminación o emulación de la palabra *chinas* —que es posterior—. La tercera, la definición de esa morena humanidad *fin-de-siècle* según sus atributos: *vinchas rojas y chambergos*. La cuarta, la sustitución de la primera persona por la tercera, del insignificativo *yo conocí* por el nombre determinado.

Copio un tercer ejemplo, de venerada procedencia esta vez. Se trata del verso ciento siete del primer libro de los doce que suman *Paradise Lost*. Es como sigue:

El estudio de la venganza, el odio inmortal.

Es evidente aquí la reciprocidad de las partes: *estudio* —palabra moderada y asidua— se proyecta sobre *venganza*; *inmortal*, palabra de majestuoso ambiente, sobre *odio*.

Un cuarto ejemplo, que es una estrofa de un poema de Cummings. Vierto palabra por palabra el inglés: *El terrible rostro de Dios, más resplandeciente que una cuchara, resume la imagen de una sola palabra fatal; hasta que mi vida (que gustó del sol y la luna) se parece a algo que no ha sucedido. Soy una jaula de pájaro sin ningún pájaro, un collar en busca de un perro, un beso sin labios; una plegaria a la que le faltan rodillas pero algo late dentro de mi camisa que prueba que está desmuerto el que, viviente, no es nadie. Nunca te he querido querida como ahora quiero.* Una imperfecta simetría, un dibujo frustrado y aliviado por continuas sorpresas, es la notoria ley de esa estrofa. *Cuchara* en vez de *espada* o de *estrella*, *en busca* en vez de *sin*, la palabra *camisa* en el lugar de la palabra *pecho*, *quiero* sin el pronombre personal, *desmuerto* (*undead*) por *vivo*, son sus más inequívocas variaciones... *Die Ros ist ohn Warum*, la rosa es sin porqué, leemos en el libro primero del *Cherubinischer Wandersmann* de Silesius. Yo afirmo lo contrario, yo afirmo que es imprescindible una tenaz conspiración de porqués para que la rosa sea rosa. Creo que siempre pasan de una las causas de la instantánea gloria o del inmediato fiasco de un verso. Creo en los razonables misterios, no en los milagros brutos.

Un ejemplo quinto y final, que será esta vez de equivocación. Leo en un cartel callejero de exhortación católica:

Los jóvenes sin experiencia creen en los hombres.

Los adultos, que han vivido, que han meditado, creen en Dios.

Sospecho que la obligación de ser inequívoco ha desfigurado un buen borrador, que paso a restaurar.

Los jóvenes sin experiencia creen en los hombres.

Los hombres creen en Dios.

Basta el contrapeso de *jóvenes* para que *hombres* equivalga con plenitud a las siete palabras eliminadas.

Los evidentes y morosos análisis que acabo de indicar, justifican dos conclusiones. Una la validez de la disciplina retórica, siempre que la practiquen sin vaguedad; otra, la imposibilidad final de una estética. Si no hay palabra en vano, si una milonga de almacén es un orbe de atracciones y repulsiones ¿cómo dilucidar ese *tide of pomp, that beats upon the high shore of this world*: las 1056 páginas en cuarto

menor atribuidas a un Shakespeare? ¿Cómo juzgar en serio a quienes las juzgan en masa, sin otro método que una maravillosa emisión de aterrorizados elogios, y sin examinar una línea?

Invalidada sea la estética de las obras; quede la de sus diversos momentos. De cualquier modo, que ésta preceda a aquélla, y la justifique.

La literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico. Es accidental, lineal, esporádica y de lo más común.

Sur, Buenos Aires, Año III, N.º 7, abril de 1933.

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982.

Ficcionario. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

LOS LABERINTOS POLICIALES Y CHESTERTON

El inglés conoce la agitación de dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad. Escribo «extraño», porque para el criollo lo son. Martín Fierro, santo desertor del ejército, y el aparcerero Cruz, santo desertor de la policía, profesarían un asombro no exento de malas palabras y de sonrisas ante la doctrina británica (y norteamericana) de que la razón está con la ley, infaliblemente; pero tampoco se avendrían a imaginar que su desmedrado destino de cuchilleros era interesante o deseable. Matar, para el criollo, era *desgraciarse*. Era un percance de hombre, que en sí no daba ni quitaba virtud. Nada más opuesto al Asesinato considerado como una de las Bellas Artes del «mórbidamente virtuoso» De Quincey o a la Teoría del Asesinato Moderado del sedentario Chesterton.

Ambas pasiones —la de las aventuras corporales, la de la rencorosa legalidad— hallan satisfacción en la corriente narración policial. Su prototipo son los antiguos folletines y presentes cuadernos del nominalmente famoso Nick Carter, atleta higiénico y sonriente, engendrado por el periodista John Coryell en una insomne máquina de escribir, que despachaba setenta mil palabras al mes. El genuino relato policial —¿precisaré decirlo?— rehúsa con parejo desdén los riesgos físicos y la justicia distributiva. Prescinde con serenidad de los calabozos, de las escaleras secretas, de los remordimientos, de la gimnasia, de las barbas postizas, de la esgrima, de los murciélagos de Charles Baudelaire y hasta del azar. En los primeros ejemplares del género (*El misterio de Marie Rogêt*, 1842, de Edgar Allan Poe) y en uno de los últimos (*Unravelled Knots* de la baronesa De Orczy: *Nudos desatados*) la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez a muchas leguas del suceso o a muchos años. Las cotidianas vías de la investigación policial —los

rastros digitales, la tortura y la delación— parecerían solecismos ahí. Se objetará lo convencional de ese veto, pero esa convención, en ese lugar, es irreprochable: no propende a eludir dificultades, sino a imponerlas. No es una conveniencia del escritor, como los confidentes borrosos de Jean Racine o como los apartes escénicos.

La novela policial de alguna extensión linda con la novela de caracteres o psicológica (*The Moonstone*, 1868, de Wilkie Collins, *Mr. Digweed and Mr. Lumb*, 1934, de Phillipotts). El cuento breve es de carácter problemático, estricto; su código puede ser el siguiente:

A) *Un límite discrecional de seis personajes*. La infracción temeraria de esa ley tiene la culpa de la confusión y el hastío de todos los films policiales. En cada uno nos proponen quince desconocidos, y nos revelan finalmente que el desalmado no es Alpha que miraba por el ojo de la cerradura ni menos Beta que escondió la moneda ni el afligente Gamma que sollozaba en los ángulos del vestíbulo sino ese joven desabrido Upsilon que hemos estado confundiendo con Phi, que tanto parecido tiene con Tau el ascensorista suplente. El estupor que suele producir ese dato es más bien moderado.

B) *Declaración de todos los términos del problema*. Si la memoria no me engaña (o su falta) la variada infracción de esta segunda ley es el defecto preferido de Conan Doyle. Se trata, a veces, de unas leves partículas de ceniza, recogidas a espaldas del lector por el privilegiado Holmes, y sólo derivables de un cigarro procedente de Burma, que en una sola tienda se despacha, que sirve a un solo cliente. Otras, el escamoteo es más grave. Se trata del culpable, terriblemente desenmascarado a última hora para resultar un desconocido, una insípida y torpe interpolación. En los cuentos honestos, el criminal es una de las personas que figuran desde el principio.

C) *Avara economía en los medios*. El descubrimiento final de que dos personajes de la trama son uno solo, puede ser agradable —siempre que el instrumento de los cambios no resulte una barba disponible o una voz italiana, sino distintas circunstancias y nombres—. El caso adverso —dos individuos que están remedando a un tercero y que le proporcionan ubicuidad— corre el seguro albur de parecer una cargazón.

D) *Primacía del cómo sobre el quién*. Los chapuceros ya execrados por mí en el acápite A abundan en la historia de una alhaja puesta al alcance de quince hombres —mejor dicho, de quince apellidos, porque nada sabemos de su carácter— y luego retirada por el manotón de uno de ellos. Se imaginan que el hecho de averiguar de qué apellido procedió el manotón, es de considerable interés.

E) *El pudor de la muerte*. Homero pudo transmitir que una espada tronchó la mano de Hypsenor y que la mano ensangrentada rodó por tierra y que la muerte color sangre y el severo destino se apoderaron de los ojos; pero esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden.

F) *Necesidad y maravilla en la solución*. Lo primero establece que el problema

debe ser un problema *determinado*, apto para una sola respuesta. Lo segundo requiere que esa respuesta maraville al lector —sin apelar a lo sobrenatural, claro está, cuyo manejo en este género de ficciones es una languidez y una felonía—. También están prohibidos el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los presagios, los elixires de operación desconocida, los ingeniosos trucos pseudocientíficos y los talismanes. Chesterton, siempre, realiza el *tour de force* de proponer una aclaración sobrenatural y de reemplazarla luego, sin pérdida, con otra de este mundo.

The Scandal of Father Brown, el más reciente libro de Chesterton (Londres, 1935) me ha sugerido los dictámenes anteriores. De las cinco series de crónicas del pequeño eclesiástico, ésta debe ser la menos feliz. Incluye, sin embargo, dos cuentos que no me gustaría ver rechazados de la antología o canon browniano: el tercero, *La fulminación del libro*; el octavo, *El problema insoluble*. La premisa de aquél es emocionante: se trata de un averiado libro sobrenatural que opera la instantánea desaparición de cuantos imprudentes lo abren. Alguien anuncia por teléfono que tiene el libro por delante y que lo va a abrir; el interlocutor espantado «oye una especie de explosión silenciosa». Otro de los fulminados deja un agujero en un vidrio; otro, un rasgón en una lona; otro, su deshabitada pierna de palo. El *dénouement* es bueno, pero puedo jurarles que el más devoto de sus lectores lo presintió, al promediar la página 73... Abundan rasgos que son muy de G. K.: verbigracia, aquel lóbrego enmascarado de guantes negros, que resulta después un aristócrata, opugnador total del nudismo.

Los lugares del crimen son admirables, como en todo libro de Chesterton —y cuidadosa y sensacionalmente falsos—. ¿Ha denunciado alguien la afinidad entre el Londres fantástico de Stevenson y el de Chesterton, entre los enlutados caballeros y jardines nocturnos de *The Suicide Club* y los de la ahora quintuple Saga del Padre Brown?

Sur, Buenos Aires, Año V, N.º 10, julio de 1935.

Y también en:

Ficcionario. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

ADOLFO BIOY CASARES

LA ESTATUA CASERA

Sospecho que un examen general de la literatura fantástica revelaría que es muy poco fantástica. He recorrido muchas Utopías —desde la epónima de More hasta *Brave New World*— y no he conocido una sola que rebase los límites caseros de la sátira o del sermón y que describa puntualmente un falso país, con su geografía, su historia, su religión, su idioma, su literatura, su música, su gobierno, su controversia

matemática y filosófica... su enciclopedia, en fin: todo ello articulado y orgánico, por supuesto, y (me consta que soy muy exigente) sin alusión a los trabajos injustos que padeció el capitán de artillería Alfredo Dreyfus. De las novelas imaginativas de Wells (y aun de las de Swift) sabemos que hay en cada trama un solo elemento fantástico; de *Las mil y una noches*, que buena parte de su maravilla es involuntaria, ya que los egipcios del siglo trece creían en los talismanes y en los conjuros. En resumen: poco me asombraría que la Biblioteca Fantástica Universal no pasara de un tomo de Lewis Carroll, de un par de films de Disney, de un poema de Coleridge y (por distracción del autor) de los *Opera omnia* de Manuel Gálvez.

El reciente libro de Bioy Casares empieza por una enérgica vindicación de los cuentos fantásticos. Su argumento (si lo interpreto bien) es de orden moral: le parece una cobardía la explicación, una deshonra no inferior a la de quienes acumulan rarezas y acaban por declarar que se despertaron «y que todo era un sueño». De acuerdo, pero nuestro resentimiento ante ese recurso no es de índole moral: es su grosera facilidad lo que nos repugna. Otra cosa es la puntual justificación de hechos al parecer irreducibles: cf. G. K. Chesterton.

Paso a lo fundamental de este libro de Bioy Casares —y de todos sus libros—. Su voluntaria y cuidadosa incoherencia —¿me atreveré a decirlo?— me impresiona menos que sus ocasionales desahogos autobiográficos, que su nihilismo criollo. En el capítulo *Una plaza y dos parques*, Adolfo Bioy juega a las greguerías. Juega muy bien, pero es un juego que otros pueden jugar. (Un juego, en mi opinión, más adecuado a la literatura oral que a la escrita. Las muchachas inteligentes de Buenos Aires hablan en greguerías). Considero, en cambio, una página como *Alrededor de la muerte*. Su veracidad, su música, su temblor, su desesperación minuciosa, son admirables.

Traficar en consejos y en profecías es peligroso, cuando no impertinente, pero yo creo percibir en la terrible lucidez de esa página la voz fundamental —y futura— del escritor. Entiendo que en *La vida múltiple de Juan Ruteno*, los capítulos mejores son asimismo los que se parecen más a la realidad, Verbigracia: la evocación del verano denigrante de Buenos Aires.

Que yo sepa, nadie resiente como Bioy la inestabilidad de la vida, sus muchas grietas de entresueño y de muerte.

Sur, Buenos Aires, Año VI, N.º 18, marzo de 1936.

LAS ÚLTIMAS COMEDIAS DE SHAW

Bernard Shaw ha reunido en dos tomos —*Demasiado cierto para ser bueno* el uno, *El bobalicón de las Islas Inesperadas* el otro— sus últimas comedias. Reseñaré los

dos; empiezo (cronológicamente) por el primero.

DEMASIADO CIERTO PARA SER BUENO

En algún renglón de alguna página de las casi infinitas y ciertamente inagotables *Las mil y una noches* se puede leer que la decrepitud del águila es preferible a la primavera del cuervo. El repetido examen de estas penúltimas comedias de Shaw prueba absolutamente que la decrepitud del águila no es preferible a la primavera del cuervo. Esa inofensiva imagen ornitológica quiere significar que si bien esas comedias de Bernard Shaw son de algún modo superiores a las de quienes no son Bernard Shaw, no es menos cierto que son decididamente inferiores a todo lo demás de su obra —salvo, quizá, *Fanny's First Play* y las incompetentes novelas—. No recurramos a la mala palabra «decrepitud»: el libro más complejo de Shaw, *Vuelta a Matusalén*, es de 1921, fecha que nada tiene que ver con su «primavera» fabiana. Más bien pensemos en cuestiones de gloria y comodidad. Bernard Shaw es glorioso; Bernard Shaw tiene la seguridad de ser escuchado; Bernard Shaw tiene la costumbre de pensar en forma dramática —en forma dialogística, al menos—. Todo escritor especulativo debe prever continuas objeciones que interrumpen el curso del pensamiento, y que es obligatorio satisfacer; el artificio dramático encuentra en esos vaivenes y perplejidades, no ya un problema, sino un instrumento precioso. De ahí los hábitos dramáticos de Platón y de Berkeley, y aun de los apasionados monólogos de san Agustín; de ahí, tal vez, estas comedias puramente discutidoras de Bernard Shaw.

El mundo que presentan o postulan estas comedias es voluntariamente irreal. Digo «voluntariamente», porque a ello me autoriza la inclusión de ciertos personajes fantásticos: entre ellos, de un microbio indignado que se lamenta a gritos de las enfermedades atroces y sucesivas que le contagia la señorita en que vive. Ya celestiales, ya infernales, los mundos inventados por el arte quieren ser más intensos que la realidad, ya que están obligados a ser más pobres. El de Bernard Shaw —el del penúltimo Bernard Shaw— prescinde de ese anhelo. Es un mundo insípido, opaco, tirando a pesadilla lánguida, hecho de interminables conversaciones sobre temas políticos, sin otra esperanza de interrupción que la operada por algunos «recursos teatrales» conocidísimos, pero al parecer infalibles: presentar un individuo muy harapiento y después hecho un dandy, presentar dos personas que simulan amistad, pero que aprovechan cualquier descuido para agredirse a pellizcones o a puntapiés, presentar sordos o extranjeros que deforman incurablemente lo que oyen, presentar un flirt belicoso con vaivenes de cólera y de ternura, presentar elocuentes discutidores que descubren de golpe que su interlocutor ya se ha ido, presentar caballeros que para disimular un ademán imprudente fingen estar absortos en el rito de la gimnasia

sueca...

Los caracteres faltan en las penúltimas comedias de Shaw, pero las situaciones también. Su interés es el de una discusión no muy interesante, puesto que en ella no participan varias personas, sino una sola —que no es del todo Shaw—. La necesidad de repartirse en sus personajes, siquiera afantasmados o nominales, le impide serlo. Hay, sin embargo, una excepción. El desesperado predicador de la página 107, el hombre que ha perdido su fe, pero que sigue predicando infinitamente «aunque no tenga nada que decir», con la tenue esperanza de que el Espíritu bajará algún día a su boca, ha sido colocado por el autor para que lo identifiquemos con él. Ciertamente no incurriremos en esa descortesía. Por lo demás, esa página de espléndida retórica basta para justificar todo el libro. Digo lo mismo de cierto extraordinario diálogo prenupcial de las páginas 136-137. Hay además los prólogos, que vindican mi antigua convicción de que Bernard Shaw es uno de los primeros prosistas de Europa —no inferior a Eliot o a Valéry, sino diferente.

EL BOBALICÓN DE LAS ISLAS INESPERADAS

La pieza que da nombre a este volumen trata del Juicio Final. Siempre me ha interesado esa función, ese delicado examen inapelable de todos los destinos humanos y de cada momento de esos destinos. Shaw, en su comedia, prescinde del escénico esplendor de la institución ortodoxa y hasta de la *solemnis praeparatio* de orden meteorológico-legal que la anunciará. Nada de eclipses de la luna y del sol, nada de aberraciones atmosféricas, nada de las siete redomas de la ira de Dios, nada de espadas y trompetas y tronos. De todo ese copioso *attirail* de san Juan el Teólogo (que asimismo comprende 7 lámparas, 1 mar de vidrio semejante al cristal, 4 animales con ojos adelante y atrás y 24 ancianos postrados) Shaw apenas retiene unos ángeles. Son ángeles británicos, desde luego, ángeles asistidos de *humour*. (Ya Soame Jenyns, hacia 1756, pensó con reverencia que parte de la felicidad de los bienaventurados y de los ángeles, derivaría de una percepción exquisita de lo ridículo). Para Albrecht Ritschl, la ira de Dios no es otra cosa que el olvido de Dios, vale decir la aniquilación anestésica de las almas que definitivamente rechazan la redención; para esta comedia, el Juicio Final es la inmediata desaparición o extinción de todas las personas inútiles. Claro está que una justa definición de la palabra *inútil* es quizá inalcanzable... (Bernard Shaw, entiendo, ensaya un criterio económico, y vindica las eliminaciones sumarias de la Cheka: «ese cuerpo de *amateurs* bien intencionados»).

No hay quien no reconozca el ingenio de Shaw, la lucidez resplandeciente de Shaw. Otro rasgo habitual —algo menos público al parecer, ya que la crítica se abstiene de señalarlo— es la sentencia heroica, la suficiente y breve definición de un

alma varonil. Es común indicar la afinidad de Shaw con Swift y con Voltaire; yo lo creo no menos consanguíneo de hombres como Lutero, como Quevedo, como Lawrence de Arabia. De hombres que no sólo han interrogado las posibilidades retóricas de la burla, sino también las del valeroso estoicismo. De hombres austeros cuya profesión de esa fe «mueve mi corazón más que una trompeta», como famosamente dijo sir Philip Sidney de una antigua balada. Shaw mismo ha declarado su afinidad con Bunyan, con Blake, con Hogarth, con Turner, con Goethe, con Shelley, con Schopenhauer, con Wagner, con Ibsen, con Tolstoi, con Morris y con Nietzsche. Yo no eliminaría de ese generoso catálogo los nombres de Nietzsche y de Bunyan.

Las comedias que forman el volumen *Demasiado cierto para ser bueno* son irreales de un modo lánguido; éstas lo son con buena premeditación y fervor.

Sur, Buenos Aires, Año VI, N.º 24, septiembre de 1936.

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982.

LAWRENCE Y LA ODISEA

En tiempos de reforma, la esperanza ilimitada y el asco suelen imaginar una operación que linda con Dios: el incendio total de las bibliotecas. Hacia 1910, los futuristas concibieron ese propósito y aprovecharon los diversos servicios de la Unión Postal Universal para que figurase en los diarios. Hacia 1650, se discutió en el Parlamento inglés la aniquilación de cuanto pudiera recordar el orden antiguo, empezando por los archivos depositados en la Torre de Londres. Dos siglos antes de la era cristiana, el rey de Tsin abolió el sistema feudal, asumió el título de Primer Emperador y decretó la quemazón de todos los libros anteriores a Él... Si un incendio no menos analfabeto consumiera todas las bibliotecas de Londres y no se rescataran sino las traducciones de la *Odisea*, yo afirmo que éstas bastarían, no a reemplazar a Bernard Shaw o a sir Thomas Browne, pero sí a presentar la evolución, la diversa y ardiente evolución, de la literatura británica. La amistad de Inglaterra y de la *Odisea* es larga en el tiempo y numerosa de fatigas y glorias. Hay la efusión isabelina de Chapman, hay el glacial y reluciente edificio de Pope, hay la rapsodia miltónica de Cowper, hay la «saga» de Morris, hay la *Authorized Version* de Andrew Lang, hay la novela de costumbres burguesas de Samuel Butler, hay veintiocho versiones. Hay la más reciente de todas ellas, la de Lawrence de Arabia: muerto hace poco en Inglaterra, pero que no necesitó de la muerte para ser mitológico. Fue ejecutada en 1928, en Miramshah, «en un fortín de adobe, cercado por las tribus del Uaziristán». Una edición barata acaba de aparecer en New York (Oxford University Press).

Inútil agregar que la prensa ha abundado en elogios. El *New York Herald Tribune* ensayó el epigrama y dijo que se trataba de la versión más interesante del más interesante libro del mundo. *Harper's* declaró con algún candor que la versión de Lawrence era más fiel que la de Chapman —que data de 1614, fecha que ni buscó ni sospechó las virtudes de la precisión literal—. La naturaleza homérica del traductor no pasó inadvertida: todos sintieron que una *Odisea* traducida al inglés por el coronel T. E. Lawrence era no menos prodigiosa que una *Odisea* traducida al inglés por el hábil Ulises, hijo de Laertes, rey de Itaca, de la simiente de Zeus. El mismo Lawrence alegó en un catálogo conmovedor sus muchas aptitudes. «He cazado jabalíes», dijo, «he acechado leones, he navegado el Mar Egeo, he doblado arcos, he vivido con pueblos pastoriles, he urdido redes, he construido botes y he muerto a muchos hombres». En esa enumeración de capacidades, nótese el buen contacto de hechos tranquilos y de hechos de violencia y de sangre; es rasgo que demuestra la posesión de la aptitud retórica, quizá no menos conveniente en un traductor que las de orden textil, naviero, sagitario, marítimo, leonino y homicida. Por lo demás, la destreza verbal del historiador de *Revolt in the Desert* —otra coalición eficaz de una palabra tumultuosa y poblada y otra vacía— es harto célebre.

¿Qué juzgar de la novísima *Odisea* de Lawrence, hombre sin duda heroico y gran escritor? Digo que es admirable, pero —y el pero es alarmante— no es superior a la que suministraron Butcher y Lang, hombres de letras sedentarios del siglo diecinueve. Daré algunos ejemplos, cuya forzada brevedad, lo prometo, no encierra una perfidia.

No hay ser humano que haya alcanzado el Hades en uno de nuestros barcos negros (Lawrence, página 149).

Ningún hombre, hasta ahora, ha navegado hasta el infierno en un barco negro (Lang, pág. 169).

Con el tiempo, esas yeguas fueron su muerte, porque lo enfrentaron con aquel supremo hombre de acción: Herakles, hijo valeroso de Zeus (Lawrence, página 281).

Esas yeguas le trajeron la muerte y destino en el fin postrero, cuando llegó al hijo de Zeus, valeroso de corazón, el hombre Hércules, que sabía de grandes aventuras (Lang, página 344).

Una cabeza obscena, con tres hileras de poblados colmillos negramente cargados de muerte (Lawrence, página 171).

Una terrible cabeza y en la cabeza tres hileras de dientes apretados, llenas de negra muerte (Lang, página 195).

En medio del vinoso mar está Creta, una hermosa isla rica poblada más allá del cálculo, con noventa ciudades de habla mezclada, donde coexisten varios idiomas (Lawrence, página 260).

Hay una tierra que se llama Creta en el medio del mar vinoso, una tierra fértil y placentera, rodeada de agua, y en ella hay muchos hombres innumerables y noventa ciudades. Y todas no hablan el mismo idioma, sino que hay confusión de lenguas (Lang, página 316).

A través de mi traducción de esas traducciones, algunos rasgos de Andrew Lang se adivinan: el manejo un poco sonriente de modos de decir de la Biblia —*confusión de lenguas...* —, la preservación graciosa o conmovedora de los pleonasmos y torpezas del griego. Creo que no es menos sensible el método irregular de Lawrence, o su falta de método: el vaivén de locuciones familiares (*con el tiempo, esas yeguas fueron su muerte... aquel supremo hombre de acción*) y de los epítetos clásicos: *el vinoso mar*. Lo anterior no quiere decir que no haya en la *Odisea* de Lawrence, pasajes resueltos ejemplarmente; los hay y muchos. Verbigracia, la apasionada invocación liminar; verbigracia, la breve escena cavernario-amorosa del quinto libro y las altas palabras que la preceden; verbigracia, la gran matanza de los reyes, del libro XXII.

Puestos a imaginar la epopeya, Lawrence —con el caudal de «vivencias» que conocemos— lo supera infinitamente a Andrew Lang. Puestos a traducirla, el sedentario helenista de Oxford no vale mucho menos que el héroe que guerreó en el desierto. Lo cual nos restituye a la casi escandalosa comprobación: La literatura es arte verbal, es arte de palabras.

Sur, Buenos Aires, Año VI, N.º 25, octubre de 1936.

LETRAS INGLESAS
FILM AND THEATRE

Allardyce Nicoll, que dicta en la sapiente Universidad de Yale un curso de historia del drama, ha publicado un serio volumen en octavo mayor sobre las «simpatías y diferencias» del teatro secular y del film. Lamentar la ignorancia negra de ese volumen, cuya bibliografía registra 914 libros y artículos y arriba de 200 publicaciones, desde *The Photodramatist* de Los Angeles hasta *Das Publikum* de Charlottenburg, parece un mero atrevimiento. Esa ignorancia, sin embargo, no sólo es increíble, o inverosímil: también es real. Allardyce Nicoll, hombre versado en

bibliotecas, docto en ficheros y absoluto en catálogos, es casi analfabeto en boleterías. Ha ido rara vez al cinematógrafo. Mejor dicho, hace pocos años que visita cinematógrafos. De la época muda, de la época anterior a 1929, no sabe casi nada. De la actual, poquísimos. Sólo así alcanzaremos a comprender, ya que no a perdonar o vindicar, la omisión de las obras y de los nombres de Josef von Sternberg, de Lubitsch y de King Vidor. En cuanto a su criterio, básteme transcribir esta enumeración ejemplar de films que (según él) justifican el género hablado: *La casa de los Rothschild*, *Enrique Octavo*, *La reina Cristina*, *David Copperfield*, *La tragedia de Luis Pasteur*, *Los cuatro hermanitos*, *Catalina de Rusia*, *Hombre de Aran*, *El delator*. De esos nueve films salvadores, dos —*El delator* y *Catalina de Rusia*— son absolutamente buenos; uno —*Hombre de Aran*— es una mera antología de imágenes; otro —*Enrique Octavo*— no es insufrible, y los cinco restantes justifican, por no decir reclaman, el incendio del cinematógrafo en que los den... Esas dos lacras —el gusto pésimo y la información deficiente— deberían bastar, en buena lógica, a invalidar el libro. Los hechos, sin embargo, son más complejos: las premisas de Allardyce Nicoll son vulnerables, no así las conclusiones que Allardyce Nicoll suele derivar de ellas. Su aplicación, en cambio, puede parecer insensata. Daré un ejemplo extremo. En la página 149, el autor establece correctamente que «para mayor economía, deben preferirse las imágenes visuales a las palabras, siempre que esas imágenes visuales puedan comunicar la impresión buscada. Lo primordial debe proponerse a los ojos; el oficio de las palabras es subalterno». Luego aplica su ley a cierto film de Laurel y Hardy. La situación es ésta: L. y H. vienen a cobrar una herencia a un pueblo escocés, espejo y paradigma de las más glaciales virtudes. Un abogado, debidamente calvinista y reseco, les exige que prueben su identidad. Ellos exhiben con un aire de triunfo unas tarjetas que demuestran que han estado en la cárcel, y explican encantados los riesgos y contratiempos de la evasión y de su travesía clandestina en un buque-transporte de hacienda en pie. El profesor Nicoll (con una gravedad no indigna del abogado) declara que ese dúo no es otra cosa que un «relato retrospectivo», que los «relatos retrospectivos» son de naturaleza dramática, no cinematográfica, y que, *por consiguiente*, hubiera convenido que el film empezara en la cárcel, y nos mostrara la evasión de los dos, la persecución ¡y la travesía del Atlántico! O mucho me equivoco, o esa objeción es una verdadera apoteosis de la pedantería y del formalismo.

La mención del «relato retrospectivo» —procedimiento literario que abunda en las epopeyas homéricas— nos acerca a un problema que el autor discute en el capítulo más interesante del libro: el problema del tiempo cinematográfico. ¿Debe corresponder el tiempo del arte al tiempo de la realidad? Las contestaciones son múltiples. Shakespeare —según su propia metáfora— puso en la vuelta de un reloj de arena las obras de los años; Joyce invierte el procedimiento y despliega el único día de Mr. Leopold Bloom y de Stephen Dedalus sobre los días y las noches de su lector. Más grato que el empeño de abreviar o alargar una sucesión es el de trastornarla,

barajando tiempos distintos. En el terreno de la novela, Faulkner y Joseph Conrad son los autores que mejor han jugado a esas inversiones; en el del film (que, según observa muy justamente Allardyce Nicoll, es singularmente capaz de tales laberintos y anacronismos) no recuerdo sino *El poder y la gloria*, de Spencer Tracy. Ese film es la biografía de un hombre, con omisión deliberada, y conmovedora, del orden cronológico. La primera escena es la de su entierro.

Otro capítulo investiga el procedimiento de intercalar imágenes que tienen un valor metafórico. Chaplin exhibe unos apretados obreros que entran en una fábrica; después una segunda muchedumbre, pero de ovejas, que entran en un corral. «¡Ah!, el rebaño humano», murmura embelesada la gente, muy satisfecha de haber percibido en el acto ese audaz avatar cinematográfico de un lugar común literario. (Todos, también, se sienten meritoriamente maximalistas).

Sur, Buenos Aires, Año VI, N.º 27, diciembre de 1936.

Y además en:

Edgardo Cozarinsky: *Borges y el cine*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1974.

LETRAS ESPAÑOLAS INMORTALIDAD DE UNAMUNO

No muere un escritor sin la discusión inmediata de dos problemas subalternos: el de conjeturar (o predecir) qué parte quedará de su obra, el de prever el fallo irrevocable de la misteriosa posteridad. El segundo es falso, porque no hay tal posteridad judicial, dedicada a emitir fallos irrevocables. El primero es generoso, ya que postula la inmortalidad de unas páginas, más allá de los hechos y del hombre que las causaron; pero también es ruin, porque parece husmear corrupciones.

Yo sospecho que el problema de la inmortalidad es de naturaleza dramática. Persiste el hombre general (nuestra imagen del hombre general) o desaparece. En el caso de Miguel de Unamuno hay el riesgo certero de que la imagen empobrezca irreparablemente la obra. No exagero ese riesgo: en muchos siglos de literatura española son pocas las personas imaginables. Quevedo es imaginable: tal vez no mueren dos atardeceres sin que yo piense en él, pero ¿los demás? ¿Cómo sería el diálogo con Cervantes? A Góngora me parece verlo y oírlo, pero quienes mejor lo conocen, lo juzgan de la familia de Mallarmé, lo cual me desconcierta. A Unamuno... No hay quien no tenga de él una imagen inconfundible, de hombre español conocido «directamente», no a través de palabras acostadas en un papel. El riesgo de esa imagen está en razón directa de su vigor y de su facilidad. Propende a dominar, y a reducir, la obra complejísima, tan rica de posibilidades intelectuales... Jean Cassou, por ejemplo, escribe estas cosas: «Miguel de Unamuno, un luchador que lucha

consigo mismo, por su pueblo y contra su pueblo; un hombre de guerra, hostil, fratricida, tribuno sin partido, predicador en el desierto, vanidoso, pesimista, paradójal, despedazado por la vida y la muerte, invencible y siempre vencido». Considerada como definición de Unamuno, esa fórmula (o rapsodia de fórmulas) de Cassou es menos capaz de iluminar al lector que de incomodarlo; considerada como un ejercicio mimético de aquellos en que el crítico fatigado rehúsa la tarea interpretativa y remeda la voz y las maneras del escritor, nadie la juzgará muy sutil. Su valor está en su tipicidad. A pesar de alguna omisión verdaderamente asombrosa —no comparan a Miguel de Unamuno con Don Quijote ni con España—, esas líneas resumen lo que todo avisado hombre de letras sabe que tiene que decir, cada vez que oye la palabra «Unamuno». Mi propósito no es contradecir su verdad; no afirmo que sean falsas. Afirmo, sí, que son ejemplo de una manera singularmente inútil de enfrentarse con Unamuno. Éste fue, ante todo, un inventor de espléndidas discusiones. Discutió el yo, la inmortalidad, el idioma, el culto de Cervantes, la fe, la regeneración del vocabulario y de la sintaxis, la sobra de individualidad y falta de personalidad de los españoles, el humorismo, el malhumorismo, la ética... Maravillarse de esa abundancia (de esa abundancia que no es sólo erudita) es una mera interjección; dramatizar el destino de Unamuno y sus perplejidades, no me parece menos estéril. Es correr el albur que ya señalé: el albur de que el símbolo, la figura, tape la obra.

El primer escritor de nuestro idioma acaba de morir; no sé de un homenaje mejor que proseguir las ricas discusiones iniciadas por él y que desentrañar las secretas leyes de su alma.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N.º 28, enero de 1937.

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celta, 1982.

LETRAS ALEMANAS UNA PEDAGOGÍA DEL ODIO

Las exhibiciones del odio pueden ser más obscenas y denigrantes que las del apetito carnal. Yo desafío a todos los *amateurs* de estampas eróticas a que me muestren una sola más vil que alguna de las veintidós que componen el libro para niños *Trau keinem Fuchs aut grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid*, cuya cuarta edición está pululando en Baviera. La primera es de 1936: poco más de un año ha bastado para agotar cincuenta y un mil ejemplares del alarmante opúsculo. Su objeto es inculcar en los niños del Tercer Reich la desconfianza y la abominación del judío. Se trata, pues, de un curso de ejercicios de odio. En ese curso colaboran el verso (ya

conocemos las virtudes mnemónicas de la rima) y el grabado en colores (ya conocemos la eficacia de las imágenes).

Interrogo una página cualquiera: la número cinco. Doy ahí, no sin justificada perplejidad, con este poema didáctico: «El alemán es un hombre altivo que sabe trabajar y pelear. Por lo mismo que es tan hermoso y tan emprendedor, lo aborrece el judío». Después ocurre una cuarteta, no menos informativa y explícita: «He aquí el judío —¿quién no lo reconoce?—, el sinvergüenza más grande de todo el reino. Él se figura que es lindísimo, y es horrible». Los grabados son más astutos. El alemán es un atleta escandinavo de dieciocho años, rápidamente caracterizado de obrero. El judío es un turco amulatado, obeso y cincuentón. Otro rasgo sofisticado: el alemán acaba de rasurarse, el judío combina la calvicie con la suma pilosidad. (Es muy sabido que los judíos alemanes son *Ashkenazim*, hombres de sangre eslava, rojizos. En este libro los presentan morenos hasta la mulatez, para que sean el reverso total de las bestias rubias. Les atribuyen además el uso permanente del fez, de los cigarros de hoja y de los rubíes).

Otro grabado nos exhibe un enano lujoso, que intenta seducir con un collar a una señorita germánica. Otro, la acriminación del padre a la hija que acepta los regalos y las promesas de Sali Rosenfeld, que de seguro no la hará su mujer. Otro, la hediondez y la negligencia de los carniceros judíos. (¿Cómo, y las muchas precauciones para que la carne sea *Kosher*?). Otro, la desventaja de dejarse estafar por un abogado, que solicita de sus clientes un tributo incesante de huevos frescos, de carne de ternera y de harina. Al cabo de un año, los clientes han perdido el proceso, pero el abogado judío «pesa doscientas cuarenta libras». Otro, el alivio de los niños ante la oportuna expulsión de los profesores judíos. «Queremos un maestro alemán», gritan los escolares entusiasmados, «un alegre maestro que sepa jugar con nosotros y que mantenga la disciplina y el orden. Queremos un maestro alemán que nos enseñe la sensatez». Es difícil no compartir ese último anhelo.

¿Qué opinar de un libro como éste? A mí personalmente me indigna, menos por Israel que por Alemania, menos por la injuriosa comunidad que por la injuriosa nación. No sé si el mundo puede prescindir de la civilización alemana. Es bochornoso que la estén corrompiendo con enseñanzas de odio.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N.º 32, mayo de 1937.

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982.

SWINBURNE

En el menos iluminativo de sus ensayos —*Swinburne as Poet*, 1920— Eliot propone

la compilación de una antología de Swinburne y enumera sus piezas fundamentales: *The Leper, Laus Veneris, The Triumph of Time...* Como siempre, la selección es típica del editor, no del editado. «No hay quizá otro poema que sería un indiscutible error omitir», declara Eliot; pero de los tres que señala, el primero es un monólogo dramático a la manera de Browning o de Tennyson (del admirable Tennyson de *Ulysses* y de *St. Simeon Stylites*) y el tercero debe su gloria a ser una de las pocas efusiones autobiográficas que suministra la obra de Swinburne —que casi careció de biografía, al decir de sus biógrafos—. (El más famoso de los versos del *Triumph*:

I shall never be friends again with roses

no parece de Swinburne). Descontados los dos, la antología swinburniana de Eliot queda limitada a un solo poema: la justamente célebre *Laus Veneris*, que nos trasmite —¡al fin!— la voz fundamental del poeta.

Lo anterior significa que esa voz no le agrada a Eliot. Mejor dicho: ya no le agrada a Eliot. A Eliot y a Inglaterra. Así lo ha demostrado el primer centenario de Swinburne. Los hábitos literarios ingleses rechazan con parejo rigor la diatriba y el ditirambo; pero la indiferencia y la fatiga son perceptibles. El hombre Swinburne interesa muy poco. La pésima costumbre contemporánea de reducir la obra a un mero documento del hombre, a un puro testimonio de orden biográfico, ha deformado la valoración de la obra. Ha hecho con Swinburne lo que hizo con Wilde. Éste —¿quién los recuerda?— compuso *La casa de la ramera* y *La esfinge*; éste —¿quién no lo sabe?— armó la heterogénea *Balada de la cárcel de Reading*. Nadie recuerda los primeros poemas; el último es famoso. La razón es clara: los primeros son decorativos (género a priori abominable para las convenciones de hoy): el último es «humano». Esa injusticia es tolerable en el caso de Wilde; no lo es en el de Swinburne, ya que comportaría la omisión de obras literalmente espléndidas: de *Ave atque Vale*, de *Itylus*, de *Anactoria*, de *The Masque of Queen Bersabe*, de *Dolores*, de *Aholibah*, de *Hermaphroditus*, de los grandes coros de *Atalanta*, de *A Wasted Vigil*.

Oigo que ha muerto el ateísmo de Swinburne, su fe republicana. Perdura en mis oídos y en mi boca el intachado goce físico de su métrica. Ese goce que cabe en unos versos:

*Men shall not see bright fire nor hear the sea,
Nor mix their hearts with music, nor behold
Cast forth of heaven, with feet of awful gold
And plumeless wings that make the bright air blind,
Lightning, with thunder for a hound behind...*

O en uno solo:

The thunder of the trumpets of the night.

No hay biógrafo de Swinburne que no deplora la pobreza de la biografía de Swinburne. Vida y muerte le han faltado a esa vida, parecen decir todos. Olvidan su opulencia intelectual: su lúcida invención y afinación de melodías verbales.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N.º 33, junio de 1937.

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982.

LETRAS HISPANOAMERICANAS

LUIS GREVE, MUERTO^[40]

Equívoco destino literario el de Bioy Casares. «No light but rather darkness visible» murmuran con perplejidad sus lectores y los unos reprenden esa tiniebla que suponen irresoluble y los otros adoran esa tiniebla que suponen deliberada. Ambos están en el error: ni la oscuridad de los pasajes acriminados sobrevive a la relectura ni Bioy Casares busca para su obra los híbridos placeres de la incoherencia. Su falsa oscuridad, alguna vez, está hecha de elipsis; en general, de explicaciones y precisiones. El público enviciado en ciertas costumbres (favorable o aciaga connotación de determinadas palabras, hábito de enfilear tres epítetos, hábito de hacer coincidir los momentos intensos con las salidas o las puestas del sol...) no entiende al escritor que prescinde de ellas y lo juzga cubista o superrealista. Inevitablemente, eso ha acontecido con Bioy. Honrosa o no, puedo asegurar que esa atribución es del todo falsa. Me consta que ser profesionalmente joven no le parece menos absurdo que ser profesionalmente arcaico y que los almanaques no intervienen en su problema estético. Me consta que sin el menor esfuerzo ha rehusado las más inevitables tentaciones de nuestro tiempo: el arte al servicio de la revolución, el arte al servicio de la policía y del neotomismo, el fraudulento arte popular con metáforas (Fernán Silva Valdés, García Lorca), el retorno a Góngora, el retorno a Enrique Larreta, los deleites morosos y vanidosos de la tipografía. Es quizá el único poeta argentino que no se ha dedicado jamás una *plaque* de 12 ejemplares en papel del Japón, numerados de Aries a Piscis.

De las piezas que integran *Luis Greve, muerto*, hay muchas que absolutamente me gustan —«Catarsis», «El azúcar y los muertos», «Alejamiento», «Los novios en tarjetas postales», «El desertor»—, pero sospecho que su encanto es indemostrable a quienes no lo sienten. En cambio, «Cómo perdí la vista» y «Luis Greve, muerto» pueden o no agradar, pero su rigor y su lucidez, su premeditación y su arquitectura, son indudables. Se trata de dos cuentos fantásticos, pero no caprichosos. Un hombre

negro, del tamaño de una rata, y casi inmortal, es la materia del primero; un fantasma entrevisto en el restaurant de Constitución, la del segundo. Bioy Casares logra que no sean increíbles. Logra también —lo cual es quizá más difícil— que no borren los personajes comunes que los rodean.

Nuestra literatura es muy pobre de relatos fantásticos. La facundia y la pereza criolla prefieren la informe *tranche de vie* o la mera acumulación de ocurrencias. De ahí lo inusual de la obra de Bioy Casares. En *Caos* y en *La nueva tormenta* la imaginación predomina; en este libro —en las mejores páginas de este libro— esa imaginación obedece a un orden. «Nada tan raro como el orden en las operaciones del espíritu», ha dicho Fénelon.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N.º 39, diciembre de 1937.

LETRAS HISPANOAMERICANAS

LEOPOLDO LUGONES

Decir que acaba de morir el primer escritor de nuestra república, decir que acaba de morir el primer escritor de nuestro idioma, es decir la estricta verdad y es decir muy poco. Muerto Groussac, la primera de esas dos primicias le corresponde; muerto Unamuno, la segunda; pero las dos proceden de una eliminación de los otros; las dos nos dicen de Lugones y de otros hombres, no de Lugones íntimo; las dos lo dejan solo. Las dos en fin (aunque no incapaces de prueba) son indecisoras como todo superlativo.

Nadie habla de Lugones sin hablar de los cambios múltiples de Lugones. Examinados, se limitan a dos: hacia 1897 —época de *Las montañas del oro*— era socialista; hacia 1916 —época de *Mi beligerancia*—, demócrata; desde 1923 —época de las conferencias del Coliseo—, profeta pertinaz y dominical de la Hora de la Espada. También parece que en *Las fuerzas extrañas* (1906) cometió la inconstancia de no prever las dos teorías de Einstein, que sin embargo contribuyó a divulgar el año veinticuatro. Tampoco le perdonan el tránsito del ateísmo irreverente a la fe cristiana —como si ambos no fueran evidencias de una misma pasión.

He aquí lo indiscutible: esos «cambios múltiples» de Lugones, que son escándalo y admiración de los argentinos, son de naturaleza ideológica y todos saben que las ideas de Lugones —mejor, las opiniones de Lugones— fueron siempre menos interesantes que la convicción y que la retórica espléndida que éste les dedicó. Retórica espléndida he dicho, no retórica servicial, ya que Lugones solía desdeñosamente preferir la intimidación del lector a su conversión. Es verdad que hay lectores pusilánimes que se dejan gritar y que también hay otros que se sienten cómplices de los gritos... Claudel o Chesterton o Shaw han enriquecido de

argumentos las diversas doctrinas que profesan; Lugones ni siquiera ha elaborado un nuevo sofisma.

Lo esencial en Lugones era la forma. Sus razones casi nunca tenían razón; sus adjetivos y metáforas, casi siempre. De ahí lo conveniente de buscarlo en aquellos lugares de su obra no maculados de polémica: en las páginas descriptivas de la *Historia de Sarmiento* y de *El payador* («Era el monstruoso banquete de carne, para hombres, perros y aves de presa... Junto a los fogones inmensos, hombres sentenciosos, enguantados de sangre, comentaban las peripecias del día, dibujando marcas en el suelo, o limpiando los engrasados dedos con lentitud sobre el empeine de la bota...») o en algún admirable cuento fantástico —*La lluvia de fuego*, *Los caballos de Abdera*, *Yzur*— o en aquel *Lunario sentimental* que es el inconfesado arquetipo de toda la poesía profesionalmente «nueva» del continente, desde *El cencerro de cristal* de Güiraldes hasta *El retorno maléfico* o *La suave patria* de López Velarde, acaso superiores a su modelo. (Eso, sin aludir a reproducciones facsimilares, como la inepta *La pipa de Kif*).

En vida, Lugones era juzgado por el último artículo ocasional que su mano había consentido. Muerto, tiene el derecho funerario de que lo juzguen por su obra más alta.

En mi vida, en la vida de mis padres, están entreverados sus versos.

Sur, Buenos Aires, Año VIII, N.º 41, febrero de 1938.

Y después en:

Nosotros, II época, Bs. As., Año 3, N.º 26-28, mayo-julio de 1938.

Recogido en:

Leopoldo Lugones (con la colaboración de Betina Edelberg), Bs. As., Troquel, 1955 y Emecé Editores, 1998.

Y en:

Obras Completas en colaboración, Bs. As., Emecé Editores, 1979.

LETRAS HISPANOAMERICANAS

LA AMORTAJADA^[41]

Yo sé que un día entre los días o más bien una tarde entre las tardes, María Luisa Bombal me confió el argumento de una novela que pensaba escribir: el velorio de una mujer sobrenaturalmente lúcida que en esa visitada noche final que precede al entierro, intuye de algún modo —desde la muerte— el sentido de la vida pretérita y vanamente sabe quién ha sido ella y quiénes las mujeres y los hombres que poblaron su vida. Uno a uno se inclinan sobre el cajón, hasta el alba confusa, y ella increíblemente los reconoce, los recuerda y los justifica... Yo le dije que ese

argumento era de ejecución imposible y que dos riesgos lo acechaban, igualmente mortales: uno, el oscurecimiento de los hechos humanos de la novela por el gran hecho sobrehumano de la muerte sensible y mediatizada; otro, el oscurecimiento de ese gran hecho por los hechos humanos. La zona mágica de la obra invalidaría la psicología, o viceversa; en cualquier caso la obra adolecería de una parte inservible. Creo asimismo que comenté ese fallo condenatorio con una cita de H. G. Wells sobre lo conveniente de no torturar demasiado las historias maravillosas... María Luisa Bombal soportó con firmeza mis prohibiciones, alabó mi recto sentido y mi erudición y me dio unos meses después el manuscrito original de *La amortajada*. Lo leí en una sola tarde y pude comprobar con admiración que en esas páginas estaban infaliblemente salvados los disyuntivos riesgos infalibles que yo preví. Tan bien salvados que el desprevenido lector no llega a sospechar que existieron.

En nuestras desgastadas repúblicas (y en España) sigue privando el melancólico parecer de aquel vengador de Góngora, que a principios del siglo XVII dijo que la poesía «consistía en el conceptuoso y levantado estilo» —o sea en el manejo maquinal de un repertorio de inversiones y de sinónimos—. Infieles a esa tibia tradición, los libros de María Luisa Bombal son esencialmente poéticos. Ignoro si esa involuntaria virtud es obra de su sangre germánica o de su amorosa frecuentación de las literaturas de Francia y de Inglaterra: lo cierto es que en este libro no faltan sentencias memorables («flores de hueso y esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas rodillas se encogían como otrora en el vientre de la madre») ni tampoco páginas memorables (por ejemplo, el incendio furtivo del retrato; por ejemplo, el descubrimiento atroz del placer en una carne detestada) pero que vastamente las supera el conjunto del libro. Libro de triste magia, deliberadamente *surannéé*, libro de oculta organización eficaz, libro que no olvidará nuestra América.

Sur, Buenos Aires, Año VIII, N.º 47, agosto de 1938.

LETRAS ALEMANAS UNA EXPOSICIÓN AFLIGENTE

El doctor Johannes Rohr (de Berlín) ha revisado, renovado y germanizado la muy germánica *Historia de la literatura alemana*^[42] de A. F. C. Vilmar. En ediciones anteriores al Tercer Reich, la obra de Vilmar era decididamente mediocre; ahora es alarmante. Hasta su índice alfabético es alarmante. Ese catálogo perverso incluye unos setecientos autores, pero increíblemente silencia el nombre de Heine.

*Nennt man die besten Namen
So wird auch der meine genannt*

escribió Heine hacia 1823 y no previó que el pedantismo racial de 1938 se aplicaría a contradecirlo. También han sido obliterados Franz Werfel, Alfred Döblin, Johannes R. Becher, Wilhelm Klemm, Gustav Meyrink, Max Brod, Franz Kafka, Gottfried Benn, Martin Buber, Albert Ehrenstein, Fritz von Unruh, Kasimir Edschmid, Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, Stefan Zweig, Erich Maria Remarque y Bertolt Brecht... No quiero apilar nombres: básteme recordar que tres de ellos —Becher, Döblin, Franz Kafka— corresponden a escritores extraordinarios y que de los otros no hay uno solo que pueda honestamente faltar en una historia de la literatura alemana. Son evidentes las razones (las sinrazones) de ese multiplicado silencio: muchos eliminados son judíos, ninguno es nacionalsocialista. Por lo demás, interroguemos una de las últimas páginas, la 435. En esa página severa está escrito: «Ríos de fuego de una potencia verbal hasta entonces inaudita en tierra alemana se desbordaron sobre el pueblo: los grandes discursos del Fuehrer, henchidos de altos pensamientos y sin embargo abiertos de par en par a la comprensión del hombre sencillo, sostenidos por una esperanza remota, casi invisible, y sin embargo inmediatamente acatados». Acto continuo nos es dado asistir al panegírico de la labor literaria de Joseph Goebbels, inesperado autor de una vasta novela simbólica, «que por la conducta vital ejemplarmente revolucionaria del héroe, por su idealismo varonilmente casto y por el fogoso aliento de su lenguaje, es el libro de la nueva juventud y de toda la juventud». Ante la obra *El mito del siglo veinte* de Alfred Rosenberg, el entusiasmo crítico no decae. (¡Incalculable antisemitismo el de Rohr! Le prohíbe recordar el nombre de Heine en una historia de la literatura alemana, pero le permite aclamar a Rosenberg).

Ello no es todo. Goethe, Lessing y Nietzsche han sido deformados y mutilados. Fichte y Hegel figuran, pero no se alude siquiera a Schopenhauer. De Stefan George nos dan a conocer un exordio animoso, que prefigura ventajosamente a Adolf Hitler...

¡Peores dislates acontecen en Rusia!, oigo a mi alrededor. Estoy infinitamente de acuerdo, pero Rusia no puede interesarnos como Alemania. Alemania —con Francia, con Inglaterra, con los Estados Unidos— es uno de los pueblos esenciales del Occidente. De ahí que nos sintamos desgarrados por su oscurecimiento y por su discordia, de ahí la sintomática gravedad de libros como éste.

Me parece normal que los alemanes repudien el Pacto de Versalles. (No hay un *buen europeo* que no abomine de ese rencoroso instrumento). Me parece normal que abominen de la república, que fue un arbitrio ocasional (y servil) para congraciarse con Wilson. Me parece normal que pongan su fervor en el hombre que les promete la vindicación de su honor. Me parece una insensatez que al honor quieran sacrificar su cultura, su pasado, su probidad, y que rencorosamente estudien de bárbaros.

Sur, Buenos Aires, Año VIII, N.º 49, octubre de 1938.

LETRAS ANGLOSAJONAS
APROPOS OF DOLORES

A juzgar por el misterioso resumen que decora la contratapa, el editor de esta novela de H. G. Wells sufre de dos alucinaciones. Una le hace describir una escena que no ocurre en la obra, que apenas está insinuada en la obra; otra lo mueve a revelar que este libro es un deliberado ejercicio a la manera del *Viaje sentimental* de Sterne. Wells es notoriamente digresivo; Sterne fue quizá el primer novelista que hizo de la digresión una ley. Esos dos hechos reales pero inconexos no bastan para establecer una afinidad. La digresión de Sterne es un procedimiento literario de fines humorísticos y poéticos; la de Wells, el mero desahogo inevitable de una inteligencia muy ávida. Sterne (como nuestro Macedonio Fernández, como Virginia Woolf) divaga porque divagar es una diablura; Wells, porque muchos problemas lo solicitan. Los dos me parecen incomparables. (Técnicamente, Sterne es contemporáneo de Gertrude Stein, es harto más «moderno» que Wells).

No es difícil resumir la historia (el pretexto) de *Apropos of Dolores*^[43]. Un inglés muy civilizado conoce a una francesa que no lo es mucho. Esa urgente señora de origen armenio-escocés y vagamente viuda de un príncipe, le parece más bien intolerable. Con el tiempo le parece también imprescindible y se casa con ella. Su vida es más sensacional que feliz. Una oportuna distracción en la que tal vez interviene el libre albedrío lo lleva a envenenarla. Nadie sospecha de él. La sobrevive sin remordimiento y sin miedo, pero con una sensación incomodísima de soledad.

Abreviada así en el recuerdo, la historia parece de Eden Phillpotts o Francis Iles. En la lectura, nada tiene que ver con esos autores, tan exclusivamente atentos al crimen y a las vísperas ominosas del crimen. Lo contrario sucede con este libro. De los muchos sucesos que lo componen, el más insípido es acaso el envenenamiento de la mujer. Ello se justifica: los conceptos de *acción* y de *novela* son de orden sucesivo y este libro no es sucesivo. Es la pura imagen gradual de una perenne e inmutable Dolores. Transmitida esa imagen, el final de la fábula es secundario. Willbeck envenena a Dolores X, para librarse de ella; para librarse de ella, H. G. Wells decreta que Willbeck envenene a Dolores X.

¿Qué opinar de Dolores? ¿Me atreveré a estampar que es inverosímil y que la inverosimilitud es un privilegio de que suele abusar la realidad (cf. Adolf Hitler) pero que está vedado a los novelistas? ¿Añadiré que no me incomoda la inverosimilitud de los hechos y sí la inverosimilitud psicológica? Me pasa con Dolores lo que me pasa con los personajes históricos: no descreo de su realidad pero sí de la versión de esa realidad que los historiadores proponen. Dolores (yo lo juro) es una *ancienne maîtresse* momentánea que Wells ha calumniado y canonizado. Su irrisoria apoteosis es inferior a la del capitán Teodoro Blup-Bulpington, pero es divertidísima y dichosos

serán quienes la conozcan. (Inútil vindicar o paliar el título trilingüe, horroroso).

Sur, Buenos Aires, Año VIII, N.º 50, noviembre de 1938.

LOS LIBROS
LOS ROMANCES DE FERNÁN SILVA VALDÉS

Empiezo, *ordine geometrico*, por dos inofensivos axiomas:

- a) La poesía criolla procede de la española.
- b) La poesía criolla difiere de la española.

Silva Valdés —a juzgar por el *Romancero del Sur*^[44]— ha deducido que el primero anula el segundo. Se ha figurado que en el mismo poema (a veces en la misma estrofa) pueden impunemente convivir la voz de Federico García Lorca y la de Martín Fierro. Ha sembrado de torpes hispanismos sus versos criollos. Escribe, por ejemplo:

*Los tres hermanos Valiente,
Los tres a la misma hora,
Murieron el mismo día,
Naciendo para la gloria.
Atados a su destino
Como por la misma sogá,
Rodaron hacia la muerte
Juntos, como boleadoras...
Los tres hermanos Valiente,
Los tres a la misma hora.*

No percibe, no quiere percibir, que la imagen criolla de las boleadoras es incompatible con el arranque español de la estrofa (tan reñido con los ceremoniosos preámbulos del paisano) y con la oposición, también española, de morir y nacer. Prodigá, embelesado y erróneo, esas oposiciones:

*El cuarto no entró en batalla
Aunque bien lucha en pelea...
Aunque tiene el alma viva
Ya siente la carne muerta.*

y ésta, que espero comprender algún día:

*Ombúes de cuerpo astral
Con búhos de cuerpo entero.*

A veces intercala incómodamente un gritito andaluz:

*Entre una nube de polvo
Pasan, ¡ay! los dos caballos,
Una nube tormentosa
Con relámpagos de látigo...*

También incurre en esa especialidad española, el *calembour* solemne:

*Los cuatro hermanos Valiente
Salieron a hacer la guerra
Armados de su apellido
Más que de lanza guerrera.*

He citado hispanismos sueltos; ahora trasladaré una página entera para que sea más evidente el horror de esa arbitraria hibridación hispano-cimarrona:

*Un hermano que lo ha visto
Su pingo al punto sujeta:
«Jui nomás que no hay remedio»
—Le grita el que yace en tierra—;
«Solo nací, solo muero;
Juí que de no, te desuellan».
Entonces el bravo hermano
De aqueste modo contesta:
Contestación sin palabras
Que al nacer ya nació eterna:
Le quita el freno al caballo,
Y en las ancas lo golpea
Con un golpe de oro y plata
Que sonó en toda la tierra,
Y junto al hermano herido
—El facón digno en la diestra—
«Haciendo la pata ancha»
A la partida así espera.*

El hiato servicial (*Haciendo la pata ancha*), el arcaísmo erudito (*De aqueste modo contesta*) y la hipérbole calderoniana (*Que al nacer ya nació eterna*) no agotan

los encantos, o alarmas, de tan curiosa página. Líneas después, nos es dado asistir a la inauguración de un verbo anormal:

*Las aves cierran el pico;
El arroyo no arroyuela...*

y a esta sintomática vaguedad:

*Le han tirado varios tajos
Y uno por uno contesta;
Aquello es un remolino
De aceros, ponchos, melenas.*

Para Lussich, para Hernández, para Eduardo Gutiérrez, las peleas a cuchillo eran una cosa precisa. Para Silva Valdés, son «un remolino».

Silva Valdés, hacia 1921, publicó *Agua del tiempo*. Ese libro —admirable— contenía un recado, un poncho, un puñal, una espuela nazarena, unas boleadoras, una guitarra, un mate, un clarín. Todas las cosas criollas estaban, pero no el hombre de esas cosas. Para Silva Valdés, el gaucho es una ocasión de metáforas y de nostalgia, no un hombre concebible. La nostalgia es veraz y las metáforas son generalmente vistosas, pero no las respalda nadie. Íntimamente los libros de Fernán Silva Valdés adolecen de muerte.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 54, marzo de 1939.

JOYCE Y LOS NEOLOGISMOS

Laforgue, hacia 1883, procrea estos hermosos y precisos monstruos verbales: *violuptés à vif*, *éternullité*, *chanthuant*. Groussac, ese mismo año, alude a las *japonecedades* —*japoniaiseries?*— que abrumaban el museo de los Goncourt. Swinburne, en una exasperada página de 1887, llama *Whitmaniacs* a los partidarios de Whitman. Hacia 1900, algún porteño (creo que Marcelino del Mazo) denuncia en broma las muchas orquestas de *gríngaros*. Mariano Brull, ayer o anteayer, combina la palabra *jitanjáfora*, que tiene sugerencias de Gitanjali, de gitanos y de ánforas. El ingenioso idioma inglés (según Jespersen) ensambla *whirl* y *twist* y produce *twirl*; *blush* y *flash* y produce *flush*. Edward Lear —¿pero a qué proseguir este catálogo de precursores, fatalmente incompleto? (No sé si incluir a Fischart, cuya versión del primer libro de Rabelais —año de 1575— desafortunadamente se llama *Naupengeheurliche Geschichtklitterung* y también *Affentheuerliche*

Geschichtsschrift).

Es sabido que el rasgo más evidente de *Work in Progress* (que ahora se titula *Finnegans Wake*) es la metódica profusión de *portmanteau words* —para usar el término técnico de otro precursor: Humpty Dumpty^[45]—. En esa profusión reside la novedad de James Joyce. Tan poderosa y general es la pasión jurídica (o tan débil la estética) que los mil y un comentadores de Joyce casi no examinan los neologismos inventados por él y se limitan a probar, o a negar, que el idioma requiere palabras nuevas. He aquí unas pocas de las imaginadas por Joyce; no simularé que son las mejores: son las que ha razonado Stuart Gilbert o las que he descifrado al hojear las 628 páginas de la obra.

Yahooth: Yahoo + youth.

Bompyre: Bonfire + pyre.

Merror: Mirror + error.

Pharoph: Pharaon + far off

Fairyaciodes: Variations + fairy + odes.

Groud: Grand + proud.

Benighth me: Beneath + night.

Blue fonx: Blue funk + blue fox.

Clapplause: Clap + applause.

Voise: Voice + noise.

Silvamoonelake: Silver + sylva.

Ameisig: Amazing + Ameise (hormiga).

Sybarate: Sybarite + separate.

Eithou: Either + I + thou.

Secular phoenish: Finish + phoenix.

Bannistars: Banners + stars + banisters.

Pursonal: Purse + personal

Dontelleries: Dentelleries + Don't tell.

Jinglish janglage: Jingle jangle + English language.

Esos monstruos, así incomunicados y desarmados, resultan más bien melancólicos. Algunos —los tres últimos, por ejemplo— son meros *calembours* que no exceden las módicas posibilidades de Hollywood. Otros —*clapplause*, *bompyre*— son tautologías. Otro —*voise*— quiere significar una voz áspera, una voz que casi es un ruido, pero el sonido contradice la intención del autor. Otro —*ameising*— requiere algún conocimiento del alemán^[46]. *Secular phoenish*, quizá el más memorable de todos, alude a cierto verso final de *Samson Agonistes*, en que se llama *secular bird* al fénix de periódicas muertes.

Otro monstruo de Joyce, hecho de locuciones esta vez, no de palabras sueltas: *el animal que tiene dos espaldas a medianoche*. Shakespeare y la esfinge de Tebas

allegaron los materiales...

Laforge —alguna vez— hizo del juego de palabras un instrumento lírico o elegíaco; en el vertiginoso *Finnegans Wake* ese procedimiento es constante. He aquí un lugar, donde es terrible y majestuoso el retruécano:

*Countlessness of livestories have netherfallen by this plage, flick as flow-flakes,
litters from aloft, like a waast wizzard all of whirlworlds... Pride, O pride, thy
prize!*

Es como una sentencia de *Urn Burial*, arduamente alcanzada a través de un siglo o de un sueño.

Añado, al corregir las segundas pruebas, algún ejemplo antiguo. Fischart, en su *Legend vom Ursprung des abgeführten, gevierten, vierhörnigen und viereckechten Hütteleins* —año de 1580— apoda a los jesuitas *vierdächtig* (*vier Dächer* + *verdächtig*). Shakespeare —¿distracción, fatiga, error tipográfico?— escribe en la tragedia *Troilus and Cressida* el monstruoso nombre de *Ariachne* (*Ariadne* + *Arachne*). El muy *vierdächtiger* Gracián llama *Falsirena* a cierta mujer alegórica del *Criticón* (primera parte, crisis XII).

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 62, noviembre de 1939.

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celta, 1982.

Ficcionario. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

FRAGMENTO SOBRE JOYCE

Entre las obras que no he escrito ni escribiré (pero que de alguna manera me justifican, siquiera misteriosa y rudimental) hay un relato de unas ocho o diez páginas cuyo profuso borrador se titula *Funes el memorioso* y que en otras versiones más castigadas se llama *Ireneo Funes*. El protagonista de esa ficción dos veces quimérica es, hacia 1884, un compadrito normalmente infeliz de Fray Bentos o de Junín. Su madre es planchadora; del padre problemático se refiere que ha sido rastreador. Lo cierto es que el muchacho tiene sangre y silencio de indio. En la niñez, lo han expulsado de la escuela primaria por calcar servilmente un par de capítulos, con sus ilustraciones, mapas, viñetas, letras de molde y hasta con una errata... Muere antes de cumplir los veinte años. Es increíblemente haragán: ha pasado casi toda la vida en un catre, puestos los ojos en la higuera del fondo o en una telaraña. En su velorio, los vecinos recuerdan las pobres fechas de su historia: una visita a los corrales, otra al

burdel, otra a la estancia de Fulano... Alguien facilita la explicación. El finado ha sido tal vez el único hombre lúcido de la tierra. Su percepción y su memoria eran infalibles. Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todas las hojas y racimos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que manejó una vez en la infancia. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Murió de una congestión pulmonar y su vida incomunicable ha sido la más rica del universo.

Del compadrito mágico de mi cuento cabe afirmar que es un precursor de los superhombres, un Zarathustra suburbano y parcial; lo indiscutible es que es un monstruo. Lo he recordado porque la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras de *Ulises* exigiría monstruos análogos. (Nada aventuraré sobre los que exigiría *Finnegans Wake*: para mí no menos inconcebibles que la cuarta dimensión de C. H. Hinton o que la trinidad de Nicea). Nadie ignora que para los lectores desprevenidos, la vasta novela de Joyce es indescifrablemente caótica. Nadie tampoco ignora que su intérprete oficial, Stuart Gilbert, ha propalado que cada uno de los dieciocho capítulos corresponde a una hora del día, a un órgano corporal, a un arte, a un símbolo, a un color, a una técnica literaria y a una de las aventuras de Ulises hijo de Laertes, de la simiente de Zeus. La mera noticia de esas imperceptibles y laboriosas correspondencias ha bastado para que el mundo venere la severa construcción y la disciplina clásica de la obra. De esos *tics* voluntarios, el más alabado ha sido el más insignificante; los contactos de James Joyce con Homero, o (simplemente) con el senador por el departamento del Jura, M. Victor Bérard.

Harto más admirable, sin duda, es la diversidad multitudinaria de estilos. Como Shakespeare, como Quevedo, como Goethe, como ningún otro escritor, Joyce es menos un literato que una literatura. Lo es, increíblemente, en el compás de un solo volumen. Su escritura es intensa; la de Goethe nunca lo fue; es delicada: Quevedo no sospechó esa virtud. Yo (como el resto del universo) no he leído el *Ulises*, pero leo y releo con felicidad algunas escenas: el diálogo sobre Shakespeare, la *Walpurgisnacht* en el lupanar, las interrogaciones y respuestas del catecismo: ... *They drank in jocosserious silence Epp's massproduct, the creature cocoa*. Y en otra página: *A dark horse riderless, bolts like a phantom past the winningpost, his mane moonfoaming, his eyeballs stars*. Y en otra: *Bridebed, childbed, bed of death, ghostcandle*^[47].

La plenitud y la indigencia convivieron en Joyce. A falta de la capacidad de construir (que sus dioses no le otorgaron y que debió suplir con arduas simetrías y laberintos) gozó de un don verbal, de una feliz omnipotencia de la palabra, que no es exagerado o impreciso equiparar a la de *Hamlet* o a la de *Urn Burial*... El *Ulises* (nadie lo ignora) es la historia de un solo día, en el perímetro de una sola ciudad. En esa voluntaria limitación es lícito percibir algo más que una elegancia aristotélica; es lícito inferir que para Joyce, todos los días fueron de algún modo secreto el día

irreparable del Juicio; todos los sitios, el Infierno o el Purgatorio.

Sur, Buenos Aires, Año X, N.º 77, febrero de 1941.

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982.

Ficcionario. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOBRE LA DESCRIPCIÓN LITERARIA

Lessing, De Quincey, Ruskin, Remy de Gourmont, Unamuno, han preocupado y dilucidado el problema que voy a comentar. No me propongo refutar ni corroborar lo que han dicho; más bien indicaré, con acopio de ejemplos ilustrativos, las fallas habituales del género. La primera es de tipo metafísico; en los ejemplos desiguales que siguen el curioso lector la percibirá fácilmente.

Las torres de las iglesias y las chimeneas de las fábricas yerguen sus pirámides agudas y sus tallos rígidos... (Groussac).

La luna conducía su albo bajel por la extensión serena... (Oyuela).

¡Oh luna que diriges como *sportswoman* sabia por zodíacos y eclípticas tu lindo cabriolé...! (Lugones).

Al variar mínimamente la acomodación ocular, vemos la alberca habitada por todo un paisaje. El huerto se baña en ella: las manzanas nadan reflejadas en el líquido y la luna de prima noche pasea por el fondo su inspectora faz de buzo. (Ortega y Gasset).

El puente viejo tiende su arco sobre el río, uniendo las quintas al campo tranquilo. (Güiraldes).

Si no me engaño, los ilustres fragmentos que he congregado, sufren de una leve incomodidad. A una indivisa imagen sustituyen un sujeto, un verbo y un complemento directo. Para mayor enredo, ese complemento directo resulta ser el mismo sujeto, ligeramente enmascarado. El bajel conducido por la luna es la misma luna; las chimeneas y torres yerguen pirámides agudas y tallos rígidos que son las mismas torres y chimeneas; la luna de prima noche pasea por el fondo de la pileta una inspectora faz, que no difiere de la luna de prima noche. Güiraldes muy superfluamente distingue el arco sobre el río y el puente viejo y deja que dos verbos activos —tender y unir— agiten una sola imagen inmóvil. En el jocoso apóstrofe de

Lugones, la luna es una *sportswoman* que dirige «por zodíacos y eclípticas un lindo cabriolé» —que es la misma luna—. Los defensores de ese desdoblamiento verbal pueden argumentar que el acto de percibir una cosa —la frecuentada luna, digamos— no es menos complicado que sus metáforas, pues la memoria y la sugestión intervienen; yo les replicaría con el principio taxativo de Occam: «No hay que multiplicar en vano las entidades».

Otro método censurable es la enumeración y definición de las partes de un todo. Me limitaré a un solo ejemplo:

Ofrecía sus pies en sandalias de gamuza morada, ceñidas con una escarcha de gemas [...] sus brazos y su garganta desnudos, sin una luz de joyas; sus pechos firmes, alzados; su vientre, hundido, sin regazo, huyendo de la opulencia nacida en la cintura; las mejillas, doradas; los ojos, de un resplandor enjuto, agrandados por el antimonio: la boca, con el jugoso encendimiento de algunas flores; la frente, interrumpida por una senda de amatistas que se extraviaba en su cabellera de brillos de acero, repartida sobre los hombros en trenzas de una íntima ondulación. (Miró).

Trece o catorce términos integran la caótica serie; el autor nos invita a concebir esos *disjecta membra* y a coordinarlos en una sola imagen coherente. Esa operación mental es impracticable: nadie se aviene a imaginar pies del tipo X y añadirles una garganta del tipo Y y mejillas del tipo Z... —Herbert Spencer (*The Philosophy of Style*, 1852) ha discutido ya este problema.

Lo anterior no quiere vedar toda enumeración. Las de los Salmos, las de Whitman y las de Blake tienen valor interjectivo; otras existen verbalmente, aunque son irrepresentables. Por ejemplo, ésta:

Salió al punto de en medio de la baraja de corchetes y reos un diablo padre, vejancón y potroso, descarriado de piernas, mellado de vista, cavernoso de carrillos, y con la herramienta de arañar tan larga como la de un escribano. Pareció éste tirando por el ramal de una difunta dromedario, con una jornada de cuerpo, tan pesada, terca y perezosa, que conduciéndola al teatro, le faltó poco para reventar el demonio añejo. (Torres Villarroel).

He denunciado en esta página los dos errores habituales del género. En otras (verbigracia, en *Discusión*, 1932, páginas 109-114) he razonado el único procedimiento que me parece válido. El procedimiento indirecto, el que maneja con esplendor William Shakespeare en la escena primera del acto quinto del *Merchant of Venice*.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N.º 97, octubre de 1942.

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celta, 1982.

Dije en Montevideo, y ahora repito, que el régimen de Perón era abominable, que la revolución que lo derribó fue un acto de justicia y que el gobierno de esa revolución merece la amistad y la gratitud de todos los argentinos. Dije también que había que despertar en el pueblo un sentimiento de vergüenza por los delitos que mancharon doce años de nuestra historia y denuncié a quienes indirecta o directamente vindican ese largo espacio de infamia. Tales declaraciones, sin duda menos memorables que justas, han suscitado un extraordinario anatema, redactado en forma de diálogo. Los interlocutores son Ezequiel Martínez Estrada y un periodista; lo publica el diario *Propósitos*, en su número del 10 de julio. He aquí los párrafos pertinentes:

Es increíble el encanallamiento de cierta gente.

Naturalmente que nuestros cofrades, como usted anota muy bien, son de la peor calaña, de la mayor ruindad, porque no solamente se envilecen ellos sino que predicán el catecismo del envilecimiento. Oiga, por ejemplo, lo que ha dicho Borges en Montevideo, y convenga conmigo en que pocas veces se ha hecho una difamación tan elegante e irracional o incomprensiva al menos. «Aramburu y Rojas podrán estar a veces equivocados pero nunca serán culpables. Por eso considero mala la actitud de Martínez Estrada, por ejemplo, que ha dado conferencias y hecho publicaciones que significan un elogio indirecto de Perón». (En La Acción del 4 de junio, Montevideo). Así piensan de mí muchos turiferarios a sueldo...

Falsas piedades, ironías, injurias pintorescas y un aparatoso desdén exige el género polémico; a mis años, me creo autorizado a prescindir de esas vanidades retóricas y paso directamente al asunto.

Ya que todo hecho presupone una causa anterior, y ésta, a su vez, presupone otra, y así hasta lo infinito, es innegable que no hay cosa en el mundo, por insignificante que sea, que no comprometa y postule todas las demás. En lo cotidiano, sin embargo, admitimos la realidad del libre albedrío; el hombre que llega tarde a una cita, no suele disculparse (como en buena lógica podría hacerlo) alegando la invasión germánica de Inglaterra en el siglo v o la aniquilación de Cartago. Ese laborioso método regresivo, tan desdeñado por el común de la humanidad, parece reservado a los comentaristas del peronismo, que cautelosamente hablan de necesidades históricas, de males necesarios, de procesos irreversibles, y no del evidente Perón. A esos graves (graves, no serios) manipuladores de abstracciones prefiero el hombre de la calle, que habla de hijos de perra y de sinvergüenzas; ese hombre, en un lenguaje rudimental, está afirmando la realidad de la culpa y del libre albedrío. Está afirmando, para quienes

sepan oírlo, que en el universo hay dos hechos elementales, que son el bien y el mal o, como dijeron los persas, la luz y la tiniebla o, como dicen otros, Dios y el Demonio.

Creo que el dictador encarnó el mal y que es un prejuicio romántico suponer que su causa no fue perversa, por la sola razón de que hoy es una causa perdida. *Turiferario a sueldo* me llama Ezequiel Martínez Estrada; la injuria no me alcanza porque yo sé que la felicidad que sentí, una mañana de septiembre, cuando triunfó la revolución, fue superior a cuantas me depararon después honras y nombramientos cuya esencial virtud, por lo demás, fue la de ser reverberaciones o reflejos de aquella gloria. Creí en la revolución cuando ésta no era otra cosa que una esperanza; sigo prestándole mi fe, ahora que es una realidad victoriosa.

Desde Montaigne, el escritor propende a dramatizarse, a ser el más tenaz de los personajes creados o proyectados por él. Ese personaje, en el caso de Ezequiel Martínez Estrada, es un profeta bíblico, una especie de sagrado energúmeno. El profeta comporta impíos y malvados que apostrofar y Borges ha sido uno de ellos. No un Borges verdadero o verosímil, naturalmente, sino el Borges que exigen las convenciones del estilo profético. Un Borges tan ficticio como el Perón que es superior a cuantos lo precedieron y que inaugura en este país el gobierno técnico, el paso del baqueano al topógrafo.

Sur, Buenos Aires, N.º 242, septiembre-octubre de 1956.

CINE

Con el título de Cine o Cinematógrafo y en la sección Notas, *Sur* publicó los comentarios de Borges sobre cine. Edgardo Cozarinsky los reunió en su libro *Borges y el cine*. La recopilación que realizamos aquí no coincide con la de *Borges y el cine* porque hemos excluido cuatro textos:

«Films», *Sur*, N.º 3, 1931 y «Street Sce-ne», *Sur*, N.º 5, 1932: recogidos ambos en *Discusión*, 1932 y 1957, el segundo de ellos sin título. Véase *Obras completas 1*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011.

«El Dr. Jekyll y Edward Hyde, transformados», *Sur*, N.º 87, 1941 y «Sobre el doblaje», *Sur*, N.º 128, 1945: recogidos también en *Discusión*, 1957. Véase *Obras completas 1*.

Un quinto texto, «Film and Theatre», *Sur*, N.º 27, 1936, recopilado en *Borges y el cine*, se encuentra en la sección Notas de este libro, tal como fue publicado por *Sur*, con el subtítulo «Letras inglesas». Véase página 505.

EL DELATOR

Ignoro la frecuentada novela de la que fue extraído este film: culpa feliz que me ha permitido seguirlo, sin la continua tentación de superponer el espectáculo actual a la recordada lectura, para verificar coincidencias. Lo he seguido; lo juzgo de los mejores films que nos depara este año; lo juzgo demasiado memorable para no estimular una discusión y para no merecer un reproche. Varios reproches, mejor dicho, ya que ha corrido el albur hermoso de ser enteramente satisfactorio y no lo ha sido por dos o tres razones.

La primera es la excesiva motivación de los actos de su héroe. Entiendo que el objeto perseguido es la verosimilitud, pero los directores cinematográficos —y los novelistas— suelen olvidar que las muchas justificaciones (y los muchos pormenores circunstanciales) son contraproducentes. La realidad no es vaga, pero sí nuestra percepción general de la realidad; de ahí el peligro de justificar demasiado los actos o de inventar muchos detalles. En el caso particular que consideramos —el hombre que de golpe se vuelve Judas, el hombre que delata a su amigo a las ametralladoras policiales y a la hostigada muerte—, el motivo erótico que se invoca parece disminuir de algún modo la felonía y su milagro atroz. La infamia cometida por distracción, por mera brutalidad del infame, hubiera impresionado más, artísticamente. Creo, también, que hubiera parecido más cierta. (Un excelente film anulado por el exceso psicológico de motivos, es *Le bonheur*).

Conste que en sí la pluralidad de motivos no me parece mal. Admiro la escena del delator que despilfarra sus treinta dineros por la triple necesidad de aturdirse, de sobornar a los terribles amigos que son tal vez sus jueces y que serán al fin sus verdugos, y de verse libre de esos billetes que lo están infamando.

Otra debilidad de *El delator* es la de su principio y su fin. Los episodios preliminares parecen falsos. Ello se debe, en parte, a esa calle demasiado típica, demasiado *européa* (en el sentido californiano de la palabra) que nos proponen. Es innegable que una calle de Dublín no es absolutamente igual a una calle de San Francisco, pero se parece más a esta calle —por ser auténticas las dos— que a un evidente simulacro, abarrotado de cargoso color local. Las diferencias locales parecen haber impresionado más a Hollywood que el parecido universal: no hay director americano que ante el imaginario problema de presentar un paso a nivel español o un terreno baldío austrohúngaro, no se resuelva por una reconstrucción especial, cuyo único mérito debe ser el alarde de un gasto... En cuanto al fin, lo censuro por otra causa. Que los espectadores se conmuevan con el espantoso destino del delator, me parece bien; que el director de la película se conmueva y le otorgue una muerte sentimental con vitrales católicos y música de órgano, me parece menos admirable.

En este film, los méritos son menos sutiles que los desméritos y no requieren

acentuación. Quiero, sin embargo, destacar un rasgo eficacísimo: el raspar final de las uñas en la cornisa y la desaparición de la mano, cuando al hombre pendiente lo ametrallan y se desploma. De las tres unidades trágicas, dos han sido observadas, las de acción y de tiempo; la negligencia de la tercera, la de lugar, no puede ser motivo de queja. El cinematógrafo, por su mismo carácter, parece rechazar esa tercer norma y requerir continuos desplazamientos. (Riesgos del dogmatismo: el admirable recuerdo de *Payment Deferred* —*Justicia divina*— me advierte el error de generalizar. En ese film, el hecho de que todo acontece en una casa, casi en un mismo cuarto, es una fundamental virtud trágica).

Sur, Buenos Aires, Año V, N.º 11, agosto de 1935.

Y además en:

Edgardo Cozarinsky: *Borges y el cine*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1974.

DOS FILMS^[48]

Uno se llama *Crimen y castigo*, de Dostoievski-Sternberg. Que el primero de esos colaboradores, el ruso muerto, no haya colaborado, es cosa de que nadie se espantará, dadas las costumbres de Hollywood; que los rastros dejados por el segundo, el vienés con sueño, sean igualmente imperceptibles, linda con lo monstruoso. Yo concibo que a un hombre no le interese —o ya no le interese— la novela «psicológica». Yo concebiría que Sternberg, devoto de la Musa inexorable del *bric-à-brac*, supeditara todas las complejidades mentales (o a lo menos, febriles) del crimen de Rodion Románovich, a la presentación de una infinita casa de préstamos habitada de objetos intolerables, o de una comisaría del todo igual a la idea que en Hollywood, tienen de un cuartel de cosacos. Adoctrinado por el populoso recuerdo de *Capricho imperial*, yo aguardaba una vasta inundación de barbas postizas, de mitras, de samovares, de máscaras, de espejos, de caras bruscas, de enrejados, de viñedos, de piezas de ajedrez, de balalaikas, de pómulos salientes y de caballos. Yo aguardaba, en fin, la normal pesadilla de Sternberg. Yo esperaba la asfixia y la locura. ¡Vana esperanza! Sternberg, en este film, ha renunciado a sus habituales *marottes*: hecho que puede ser de muy buen augurio. Desgraciadamente, no las ha reemplazado con nada. Sin solución de continuidad, sin rotura, acaba de pasar del estado alucinatorio (*Capricho imperial, Tu nombre es tentación*) al estado tonto. Antes parecía loco, lo cual es algo; ahora, meramente tilingo. Sin embargo, no hay que desesperar: es posible que *Crimen y castigo*, obra del todo nula, importe un acto de contrición y de penitencia, una purificación necesaria. Es posible que sea una conjunción entre el vertiginoso *sound and fury* de *Capricho imperial* y un venidero film que no sólo rehúse los encantos peculiares de lo caótico, sino que se parezca —otra vez— a la inteligencia. (Al decir

otra vez, pienso en los primeros films de Josef von Sternberg).

De una intensísima novela, Sternberg ha extraído un film nulo; de una novela de aventuras del todo lánguida —39 escalones de John Buchan— Hitchcock ha sacado un buen film. Ha inventado episodios. Ha puesto felicidades y travesuras donde el original sólo contenía heroísmo. Ha intercalado un buen *erotic relief* nada sentimental. Ha intercalado un personaje agradabilísimo —Mr. Memory— hombre infinitamente ajeno de las otras dos potencias del alma, hombre que revela un grave secreto, simplemente porque alguien se lo pregunta y porque contestar es, en ese momento, su rol.

Sur, Buenos Aires, Año VI, N.º 19, abril de 1936.

Y además en:

Edgardo Cozarinsky: *Borges y el cine*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1974.

EL BOSQUE PETRIFICADO

Es de común observación que las alegorías son tolerables en razón directa de su inconsistencia y de su vaguedad; lo cual no significa una apología de la inconsistencia y la vaguedad, sino una prueba —un indicio, a lo menos— de que el género alegórico es un error. El género alegórico, he dicho, no el ingrediente o la sugestión alegórica. (La alegoría más famosa y mejor, *El progreso del peregrino, de este mundo a aquel otro que vendrá*, del visionario puritano Juan Bunyan, requiere ser leída como novela, no como adivinanza; pero si prescindieramos del todo de las justificaciones simbólicas, la obra sería un absurdo). La dosis alegórica, en el film *El bosque petrificado*, es tal vez intachable: lo bastante ligera para no invalidar la realidad del drama, lo bastante presente para legitimar las inverosimilitudes del drama. No dejan de molestarme, en cambio, dos o tres fatuidades o pedanterías del diálogo: una turbia teoría teleológica de las neurosis, el resumen (total y minuciosamente falso) de un poema de Eliot, las forzadas menciones de Villon, de Mark Twain y de Billy the Kid, para que el público se sienta erudito al reconocer esos nombres.

Descartada o relegada a un segundo plano la intención alegórica, el argumento de *El bosque petrificado* —la influencia mágica de la aproximación de la muerte en un grupo casual de hombres y de mujeres— me parece admirable. La muerte, en este film, obra como un hipnotizador o un alcohol: saca a la luz del día lo que tienen adentro las almas. Los personajes son extraordinariamente precisos: el risueño abuelo anecdótico que ve todo como una representación y que saluda la desolación y las balas como un feliz regreso a la normalidad turbulenta de sus años de juventud; el fatigado pistolero Mantee, resignado a matar (y a hacer matar) como los demás a

morir; el banquero imponente y del todo vano, con su aire consular de prohombre de nuestro partido conservador; la muchacha Gabrielle que da en atribuir las costumbres románticas de su mente a su sangre francesa y sus condiciones de buena *ménagère* a su origen yanqui; el poeta, que le aconseja invertir los términos de esa atribución tan americana —y tan mitológica.

No recuerdo otras películas de Archie Mayo; ésta (con *El desconocido* de Berthold Viertel) es de las más intensas que he visto.

Sur, Buenos Aires, Año VI, N.º 24, septiembre de 1936.

Y además en:

Edgardo Cozarinsky: *Borges y el cine*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1974.

CINE

WELLS, PREVISOR

El autor de *El hombre invisible*, de *Los primeros hombres en la Luna*, de *La máquina del tiempo* y de *La isla del doctor Moreau* (he mencionado sus mejores novelas, que no son por cierto las últimas) ha publicado en un volumen de ciento cuarenta páginas el texto minucioso de su reciente film *Lo que vendrá*. ¿Lo ha hecho tal vez para desentenderse un poco del film, para que no lo juzguen responsable de todo el film? La sospecha no es ilegítima. Por lo pronto, hay un capítulo inicial de instrucciones que la justifica o tolera. Ahí está escrito que los hombres del porvenir no se disfrazarán de postes de telégrafos ni parecerán evadidos de una sala de operaciones eléctricas ni corretearán de un lugar a otro, embutidos en trajes luminosos de celofán, en recipientes de cristal o en calderas de aluminio. «Quiero que Oswald Cabal (escribe Wells) parezca un fino caballero, no un gladiador con su panoplia o un demente acolchado [...] Nada de jazz ni de artefactos de pesadilla. En ese mundo más organizado tiene que haber más tiempo, más dignidad. Que todo sea más amplio, más grande, pero que no sea nunca monstruoso». Desgraciadamente, el grandioso film que hemos visto —grandioso en el sentido peor de esa mala palabra— se parece muy poco a esas intenciones. Es verdad que no abundan las calderas de celofán, las corbatas de aluminio, los gladiadores acolchados y los dementes luminosos con su panoplia; pero la impresión general (harto más importante que los detalles) es «de artefacto de pesadilla». No me refiero a la primera parte, donde lo monstruoso es deliberado; me refiero a la última, cuya disciplina debería contrastar con el fárrago sangriento de la primera y que no sólo no contrasta, sino que la supera en fealdad. Wells empieza mostrándonos los terrores del futuro inmediato, visitado de plagas y bombardeos; esa exposición es eficacísima. (Recuerdo un cielo abierto que ennegrecen y ensucian los aeroplanos, obscenos y dañinos como langostas). Luego —

lo diré con palabras del autor— «el film se ensancha para desplegar la visión grandiosa de un mundo reconstruido». El ensanche es poco feliz: el cielo de Alexander Korda y de Wells, como el de tantos otros escatólogos y escenógrafos, no difiere muchísimo de su infierno y es todavía menos encantador.

Otra comprobación: las líneas memorables del libro no corresponden (no pueden corresponder) a los instantes memorables del film. En la página 19, Wells habla «de un entrevero de instantáneas que muestren la confusa eficacia inadecuada de nuestro mundo». Como era de prever, el contraste de las palabras *confusión* y *eficacia* (para no mencionar el dictamen que hay en el epíteto *inadecuada*) no ha sido traducido en imágenes. En la página 56, Wells habla del aviador enmascarado Cabal, «destacándose contra el cielo, un alto prodigio». La frase es bella; su versión fotográfica no lo es. (Aunque lo hubiera sido, no correspondería nunca a la frase, ya que las artes del retórico y del fotógrafo, son ¡oh clásico fantasma de Ephraim Lessing!, del todo incomparables). Hay acertadas fotografías, en cambio, que nada deben a las indicaciones del texto.

A Wells le desagradan los tiranos pero los laboratorios le gustan; de ahí su previsión de que los hombres de laboratorio se juntarán para zurcir el mundo destrozado por los tiranos. La realidad no se parece aún a su profecía: en 1936, casi toda la fuerza de los tiranos deriva de su posesión de la técnica. Wells venera los *chauffeurs* y los aviadores; la ocupación tiránica de Abisinia fue obra de los aviadores y de los *chauffeurs* —y del temor, tal vez un poco mitológico, de los perversos laboratorios de Hitler.

He censurado la segunda parte del film; insisto en el elogio de la primera, de operación tan saludable en esas personas que todavía se figuran la guerra como una cabalgata romántica o una oportunidad de *picnics* gloriosos y de turismo gratis.

Sur, Buenos Aires, Año VI, N.º 26, noviembre de 1936.

Y además en:

Edgardo Cozarinsky: *Borges y el cine*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1974.

CINE DOS FILMS^[49]

Dos films he visto en dos consecutivas noches. El primero —en ambas acepciones de la palabra— «está inspirado en la novela de Joseph Conrad, *El agente secreto*». El mismo director lo asegura; debo confesar que sin él, yo hubiera dado con la filiación que señala, pero no con el respiratorio y divino verbo *inspirar*. Destreza fotográfica, torpeza cinematográfica: tales son los juicios tranquilos que me «inspira» el último film de Alfred Hitchcock. En cuanto a Joseph Conrad... Es indudable que,

descontadas varias deformaciones, la fábula del film *Sabotaje* (1936) coincide con los hechos del relato *The Secret Agent* (1907); es también indudable que los hechos referidos por Conrad tienen un valor psicológico, sólo tienen un valor psicológico. Conrad propone a nuestra comprensión el destino y carácter de Mr. Verloc, hombre haragán, obeso y sentimental, que llega al «crimen» por obra de la confusión y del temor; Hitchcock prefiere traducirlo en un inescrutable satanás eslavo-germánico. Un pasaje de *The Secret Agent*, casi profético, invalida y refuta esa traducción: «Había en Mr. Verloc ese aire peculiar de los hombres que viven de los vicios, de las locuras o de los temores más bajos de la humanidad; ese aire de nihilismo moral que es propio de los dueños de garitos y de prostíbulos; de los *detectives* particulares y de los miembros de la policía secreta; de los traficantes de alcohol y (lo sospecho) de quienes venden cinturones eléctricos o inventan específicos. Pero de los últimos no hablo, porque no he rebajado mi investigación a tales abismos. Es muy posible que su cara sea perfectamente diabólica. No me sorprendería. Lo que quiero decir es que Mr. Verloc nada tenía de diabólico». Hitchcock ha preferido desdeñar ese aviso. No deploro su curiosa infidelidad: deploro la tarea subalterna en que se ha empeñado. Conrad nos da la comprensión perfecta de un hombre que causa la muerte de un niño; Hitchcock dedica su arte (y los ojos oblicuos y dolientes de Sylvia Sidney) a que nos enternezca esa muerte. El empeño del uno fue intelectual; el del otro es apenas sentimental. Ello no es todo: el film —oh complementario, insípido horror— añade un episodio amoroso cuyos protagonistas, no menos continentales que enamorados, son la martirizada Mrs. Verloc y un gallardo y pulcro *detective*, disfrazado de verdulero.

El otro film informativamente se llama: *Los muchachos de antes no usaban gomina*. (Hay nombres informativos que son hermosos: *El general murió al amanecer*). Éste —*Los muchachos de antes*, etcétera— es indudablemente uno de los mejores films argentinos que he visto: vale decir, uno de los peores del mundo. El diálogo es del todo increíble. Los personajes —doctores, patoteros y compadres de 1906— hablan y viven en función de su diferencia con el año 1937. No existen fuera del color local y del color temporal. Hay una pelea a trompadas y otra a cuchillo. Los actores no saben canchar ni boxear, lo cual deslucen un poco esos espectáculos.

El tema —el «nihilismo moral» o reblandecimiento progresivo de Buenos Aires— es, por cierto, atrayente. El director del film lo malogra. El héroe, que debería ser emblemático de la antigua virtud —y de la antigua incredulidad— es un porteño ya italianado, harto sensible a los bochornosos estímulos del patriotismo apócrifo y del tango sentimental.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N.º 31, abril de 1937.

Y además en:

Edgardo Cozarinsky: *Borges y el cine*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1974.

CINE
LA FUGA

Entrar en un cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue me parece muy preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin sorpresa) en la calle Lavalle. Hago esta confesión liminar para que nadie achaque a turbios sentimientos patrióticos esta vindicación de un film argentino. Idolatrar un adefesio porque es autóctono, dormir por la patria, agradecer el tedio cuando es de elaboración nacional, me parece un absurdo.

La primera virtud que cabe destacar en *La fuga* es la continuidad. Hay numerosos films —*El martirio de Juana de Arco* sigue siendo el espejo y el arquetipo de ese adulado error— que no pasan de meras antologías fotográficas; acaso no hay un solo film europeo que no sufra de imágenes inservibles... *La fuga*, en cambio, fluye límpidamente como los films americanos. Buenos Aires, pero Saslavsky nos perdona el Congreso, el Puerto del Riachuelo y el Obelisco; una estancia entrerriana, pero Saslavsky nos perdona las domas de potros, las yerras, las carreras cuadreras, las payadas de contrapunto y los muy previsibles gauchos ladinos a cargo de italianos auténticos.

Segunda virtud: el director ha desoído las tentaciones lacrimosas del argumento. Sus malevos ejercen el asesinato como quien ejerce un oficio: no añoran el tugurio natal en tangos elegíacos y los comanda un serio caballero alemán que se complace en animales embalsamados y vive en una casa funcional grata a los paradigmas de Gropius. Es cierto que una de las protagonistas da la vida por su hombre, pero también es cierto que no le guarda la fidelidad corporal que un director americano le exigiría. La ayuda un empleado de investigaciones. Éste (rasgo justísimo y del todo admirable) es mucho más compadre que los malevos acosados por él.

La escena de la muerte de la mujer —la escena de su inaudita voz moribunda— es la más intensa del film. Otro alto momento es la asombrosa felicidad de la niña, el saber que dos años —sólo dos años— la separan de una felicidad que ella había pensado inmediata.

En cuanto a los defectos... Entiendo que podemos, en buena lógica, reducirlos a uno: la rastrera y penosa comicidad. El argumento de *La fuga* es, *mutatis mutandis*, el del famoso film *The Preacher* de Chaplin, malamente rebautizado en estas repúblicas *El reverendo caradura*. No desapruero la anexión de esta fábula: sí, lo ingenuo de suponer que en una historia utilizada por Chaplin, quedan por explorar muchas posibilidades grotescas. Las que nos propone *La fuga* —el joven que se sienta en la hoja de pega-pega, el joven que conversa sin pantalones— son incomodísimas. Otro error, acaso insanable: la intromisión de personajes caricaturales (en este caso, la

directora de la escuelita) que contaminan a los otros de irrealidad. A los otros y a la historia que los hospeda.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N.º 35, agosto de 1937.

Y además en:

Edgardo Cozarinsky: *Borges y el cine*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1974.

CINE

VERDES PRADERAS

Imaginemos una trasposición de la Biblia al tiempo y al espacio (convencionales) de la literatura gauchesca. (Es imposible que alguien no haya cedido a la tentación de ensayarla). El Diablo, en esa reducción, es Mandinga, Dios Padre es Tata Dios, Abel es un puestero asesinado por el chacarero Caín, Poncio Pilatos es el Comandante, la Virgen deja de rezar un trisagio para responder ¡sin pecado concebida!, al ¡Ave María Purísima!, de un Ángel polvoriento y madrugador, que no se ha desmontado aún del lobuno. Inútil revelar otros rasgos no menos previsibles e incómodos: ya mis lectores pueden pregonar el horror peculiar de ese bodrio bíblico-cimarrón. Quiero que lo imaginen y que lo odien para declararles después: Eso es precisamente lo que no son *Las verdes praderas*.

Desmentir esa identidad no es pretender que el bituminoso Mar Muerto —y el Paraíso— difieran menos de Louisiana o de Georgia que de la provincia de Buenos Aires. Mi propósito es otro. Pienso que asimilar los hombres de la Escritura o los hombres de Eduardo Gutiérrez nos incomoda por la simple razón de que es un procedimiento arbitrario. (Tal es, dicho sea entre paréntesis, el molesto pecado original de nuestro *Fausto* criollo; su conjunción del siglo dieciséis con el diecinueve, de Sajonia con el Bragado, es del todo casual). No así en *Las verdes praderas* de Connelly. «He querido» afirma el autor, «presentar algunos aspectos de una religión que está viva, tal como se los figuran sus fieles. Esa religión es la de millares de negros en lo más profundo del Sur. Con terrible hambre espiritual y con la mayor humildad esos rudos cristianos negros —muchos son incapaces de leer el libro que atesora su fe— han ajustado el contenido de los dos Testamentos a las circunstancias cotidianas de su vivir». Lo cierto es que los muchos anacronismos (y anacronismos) a que da lugar ese ajuste no agotan el encanto del film. Nos divierte que Dios guarde «para después» el cigarro de diez centavos que acaba de ofrecerle el Arcángel; nos divierte que unas puntadas reumáticas avisen a Noé la proximidad del diluvio; nos conmueve que Dios, andando por el campo, les pregunte a unas flores cómo están y que ellas le contesten en coro, con una vocecita pueril: «We O. K., Lawd».

Me dirán que es ingenuo lo anterior. Yo respondo que sí, que es tan ingenuo como

aquel «Jehová Dios que se paseaba en el jardín al fresco del día» (Génesis, III, 8). ¿Me atreveré a agregar que prefiero la idea de un dios humano, de un dios chambón, de un dios capaz de arrepentirse, a la del monstruo felizmente verbal que proponen los teólogos, hecho de tres inextricables Personas y de diecinueve atributos? A la del Dios que, según Wells, «no puede obrar porque es todopoderoso y eterno, no puede pensar porque es omnisciente, no se puede mover porque es ubicuo y ya está en todas partes».

Sur, Buenos Aires, Año VII, N.º 37, octubre de 1937.

Y además en:

Edgardo Cozarinsky: *Borges y el cine*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1974.

CINE DE REGRESO

En el invierno de 1872, entre los muebles de jacarandá de un hotel cuyos balcones daban a la desarbolada plaza de la Victoria, don José Hernández —enemigo de Sarmiento y de Mitre— quiso demostrar la degradación que opera en los paisanos de Buenos Aires el funesto régimen militar y redactó el poema antibélico *El gaucho Martín Fierro*. El héroe —¿quién no lo sabe?— era un desertor del ejército; su compañero, un desertor de la policía... Ya conocemos los resultados. Unamuno, hacia 1894, descubrió que el libro de Hernández «era el canto del luchador español que, después de haber plantado la cruz en Granada, se fue a América a servir de avanzada a la civilización y abrir el camino del desierto». Lugones, en 1916, declaró: «Y por eso, porque personifica la vida heroica de la raza con su lenguaje y sus sentimientos más genuinos, encarnándola en un paladín, o sea el tipo más perfecto del justiciero y del libertador, Martín Fierro es un poema épico».

He rememorado el caso de *Martín Fierro* porque no es inusual. Las obras que denuncian las indignidades o lo atroz de la guerra corren siempre el albur de parecer una vindicación de la guerra. En efecto, cuanto más horrible la guerra, mayor es su prestigio satánico, mayor es la virtud de los hombres que la miran de frente. Aquel inapelable doctor Johnson que una vez declaró: «El patriotismo es el último refugio de los canallas», dijo también, hacia 1778: «La profesión de los marineros y de los soldados tiene la dignidad del peligro». Del aclamado film pacifista *Sin novedad en el frente*, ¿qué persiste, ahora, en nuestro recuerdo? Una impetuosa y codiciable carga a la bayoneta, del todo semejante a las que ilustran cualquier film belicoso.

De regreso es irrefutablemente inferior a *Sin novedad*. Su momento más alto es asimismo el de una batalla. El *pathos* peculiar de la escena deriva de que a todos nos consta que sus alarmas y agonías son inservibles: Alemania ya había capitulado. Las

otras escenas me parecen muy olvidables. La tesis (creo) es la inadaptación de los militares a la vida civil, los conflictos de la ética de la ciudad con la ética de las trincheras. El temor de hacer antipáticos a los protagonistas ha entorpecido —o anulado— la demostración de la tesis. Es verdad que uno de los repatriados llega al asesinato, pero su víctima es un *Schieber* tan execrable, tan grasiento, tan minuciosamente judío que su aniquilación es a todas luces un acto meritorio. Otro de los guerreros repatriados llega a un *mariage de convenance*; otro, a la improvisación de discursos; otro, a codiciar (y a robar) gallinas ajenas.

He sentido, al ver *De regreso*: El mero pacifismo no basta. La guerra es una antigua pasión que tienta a los hombres con encantos ascéticos y mortales. Para abolirla, hay que oponerle otra pasión. Acaso la del *buen europeo* —Leibniz, Voltaire, Goethe, Arnold, Renan, Shaw, Russell, Unamuno, T. S. Eliot— que se sabe heredero y continuador de todos los países. Abundan aciagamente en Europa el mero alemán o el mero irlandés; faltan los europeos.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N.º 38, noviembre de 1937.

Y además:

Edgardo Cozarinsky: *Borges y el cine*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1974.

CINEMATÓGRAFO PRISIONEROS DE LA TIERRA

Dos personajes unen sus esfuerzos inútiles para que *Prisioneros de la tierra* sea intolerable, invisible. Uno: el tambaleante y monumental doctor Else, precursor ignorado del ultraísmo («La tierra colorada aprisiona a los hombres...». «Hace veinticinco años que estoy envuelto en un sudario húmedo...») que pasea de una punta a otra del film su vasta cara de león o de rey de baraja y logra ser no menos abrumador que el temido Emil Jannings. Otro: cierto *amateur* de enciclopedias, que agita con alegre tenacidad su brazo mutilado y repite cíclicamente: «Soy un hombre feliz. ¿Qué me falta para ser feliz?» o «¿No sabe Ud. que amar es comprender?».

A pesar de esos *conversationists*, es bueno y aun muy bueno este film. Es superior ¡menguada gloria!, a cuantos ha engendrado (y aplaudido) nuestra resignada república. Es también superior a la mayoría de los que últimamente nos han enviado California y París. Rasgo increíble y cierto: no hay una escena cómica en el decurso de este film ejemplar. Ignorar a Sandrini, eludir victoriosamente a Pepe Arias, disuadir a Catita, son tres formas de la felicidad que nuestros directores no habían acometido hasta ahora. Claro está que esos méritos negativos no son los únicos.

Hay un vigoroso argumento, no contaminado de cursilería virginal norteamericana (en la primera escena sale de un burdel el protagonista) ni de esa otra

neocursilería que en todo film francés muestra una pareja de amantes momentáneos y epigramáticos. Hay un personaje, el malvado Koerner (con su inviolada soledad central, su disco de Beethoven y su resignación a ser cruel y a ser aborrecido) que ciertamente es más verdadero que el héroe. Yo he sido ¿cuál de mis amigos lo ignora?, cliente insaciable y fervoroso de Milton Sills, de Kohler y de Bancroft; no recuerdo, en tanta sanguinaria película, una escena más fuerte que la penúltima de *Prisioneros de la tierra*, en que un hombre es arreado a latigazos hasta un río final. Ese hombre es valeroso, ese hombre es soberbio, ese hombre es más alto que el otro... En escenas análogas de otros films, el ejercicio de la brutalidad queda a cargo de los personajes brutales; en *Prisioneros de la tierra* está a cargo del héroe y es casi intolerable de eficaz. (Si no me engaño, esa atribución magnífica es obra de Ulyses Petit de Murat; los dos actores la ejecutan muy bien).

Otro memorable momento es aquel en que uno de los *capangas*, desde el caballo, mata al *mensú* de un solo balazo lacónico y ni siquiera vuelve la cabeza para verlo caer; otra, la fuga apasionada de la mujer por la temblorosa noche del monte.

Las fotografías, admirables.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 60, septiembre de 1939.

Y además en:

Edgardo Cozarinsky: *Borges y el cine*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1974.

CINEMATÓGRAFO UN FILM ABRUMADOR

Citizen Kane (cuyo nombre en la República Argentina es *El Ciudadano*) tiene por lo menos dos argumentos. El primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos. Es formulable así: Un vano millonario acumula estatuas, huertos, palacios, piletas de natación, diamantes, vehículos, bibliotecas, hombres y mujeres; a semejanza de un coleccionista anterior (cuyas observaciones es tradicional atribuir al Espíritu Santo) descubre que esas misceláneas y plétoras son vanidad de vanidades y todo vanidad; en el instante de la muerte, anhela un solo objeto del universo ¡un trineo debidamente pobre con el que su niñez ha jugado! El segundo es muy superior. Une al recuerdo de Kohleth el de otro nihilista: Franz Kafka. El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construido, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto. El procedimiento es el de Joseph Conrad en *Chance* (1914) y el del hermoso film *The Power and the Glory*: la rapsodia de escenas heterogéneas, sin orden cronológico. Abrumadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del

hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlo. Las formas de la multiplicidad, de la inconexión, abundan en el film: las primeras escenas registran los tesoros acumulados por Foster Kane; en una de las últimas, una pobre mujer lujosa y doliente juega en el suelo de un palacio que es también un museo, con un rompecabezas enorme. Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias. (Corolario posible, ya previsto por David Hume, por Ernst Mach y por nuestro Macedonio Fernández: ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien). En uno de los cuentos de Chesterton —*The Head of Caesar*, creo — el héroe observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. Este film es exactamente ese laberinto.

Todos sabemos que una fiesta, un palacio, una gran empresa, un almuerzo de escritores o periodistas, un ambiente cordial de franca y espontánea camaradería, son esencialmente horrorosos; *Citizen Kane* es el primer film que los muestra con alguna conciencia de esa verdad.

La ejecución es digna, en general, del vasto argumento. Hay fotografías de admirable profundidad, fotografías cuyos últimos planos (como en las telas de los prerrafaelistas) no son menos precisos y puntuales que los primeros.

Me atrevo a sospechar, sin embargo, que *Citizen Kane* perdurará como «perduran» ciertos films de Griffith o de Pudovkin, cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra.

Sur, Buenos Aires, Año X, N.º 83, agosto de 1941.

Y además en:

Edgardo Cozarinsky: *Borges y el cine*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1974.

CINEMATÓGRAFO DOS FILMS^[50]

Dicen que la doctrina de la transmigración de las almas y la del tiempo circular o Eterno Retorno fueron sugeridas por la paramnesia, por una penosa y brusca impresión de haber vivido ya el momento presente; en Buenos Aires, a las 18 y 30 minutos y a las 22 y 45, no hay un solo espectador cinematográfico, por desmemoriado que sea, que ignore esa impresión. En efecto, hace muchos años que Hollywood (a semejanza de los trágicos griegos) se atiene a diez o doce argumentos: el aviador que, mediante una conveniente catástrofe, muere para salvar al compañero de quien su mujer está enamorada; la falaz mecanógrafa que no rehúsa donaciones de

pieles, departamentos, diademas y vehículos, pero que abofetea o mata al dador cuando éste «se propasa»; el inefable y alabado repórter que busca la amistad de un *gangster* con el puro propósito de traicionarlo y de hacerlo morir en la horca... La última víctima de ese desconcertante ascetismo es Miss Bette Davis. Le han hecho representar esta fábula: Una mujer, agobiada por un par de anteojos y por una madre tiránica, se cree insípida y fea; un psiquiatra (Claude Rains) la induce a veranear entre casuarinas, a practicar el tenis, a visitar el Brasil, a deponer los anteojos, a cambiar de modista. El quíntuple tratamiento prospera: el capitán del barco que la repatría repite con evidente veracidad que ni una sola de las damas de a bordo ha logrado el éxito de Miss Davis; ante esa garantía, una sobrina, antes *redoutable* por el sarcasmo, ahora le pide sollozando perdón. Entonces cunde por las más remotas plateas la vigorosa tesis del film: *Desfigurada, Miss Davis es menos linda*. La deforme comedia que he resumido se titula *La extraña pasajera*; la ha dirigido un tal Irving Rapper que, posiblemente, no es un imbécil. Es lamentable que degraden así a la trágica protagonista de *La loba*, de *La carta*, de *Of Human Bondage*.

Menos ambicioso y más tolerable es el film *Nightmare (Pesadilla)*. Empieza como film policial; no tarda en decaer en irresponsable film de aventuras. Adolece de todos los defectos de los dos géneros; tiene la única virtud de no pertenecer al *genre ennuyeux*. Su argumento es de aquellos que han sorprendido centenares de veces a todo espectador: el duelo de una clara muchacha y de un hombre mediano con una omnipotente y malévola sociedad que antes de la guerra era china y ahora es la Gestapo o los espías internacionales del Tercer Reich. Dos propósitos urgen a los desventurados directores de tales films: el primero, evidenciar que los amarillos (o los prusianos) unen la perfección del mal a las perfecciones de la inteligencia y de la perfidia; el segundo, evidenciar que no hay hombre de buena voluntad que no logre embaucarlos. Fatalmente, esos propósitos incompatibles se anulan. Variados e inminentes peligros amenazan a la heroína y al héroe; esos riesgos resultan ilusorios e ineficaces, pues los espectadores saben muy bien que el film tiene que durar una hora, hecho famoso que asegura a los héroes una longevidad o inmortalidad de sesenta minutos. Otra convención que invalida las películas de este género es el inhumano valor de los protagonistas: les anuncian que van a morir y sonríen; también los espectadores sonríen.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N.º 103, abril de 1943.

Y además en:

Edgardo Cozarinsky: *Borges y el cine*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1974.

LOS LIBROS

Se agrupan aquí las reseñas de libros que *Sur* publicó en la sección Notas y que tituló en todos los casos con igual tipografía, siguiendo en general un mismo criterio bibliográfico.

JOHN HADFIELD
MODERN SHORT STORIES. Dent

O el arte de componer cuentos breves ha desaparecido con plenitud de las letras británicas o Hadfield es el más incompetente de los antologistas. (Un lector de Mill o de Jevons me indicaría que esas dos conjeturas no se rechazan y que el hecho de optar por la segunda, o sea por la menos melancólica de las dos, no excluye la primera). Veinte composiciones de veinte muy diversos autores integran este libro manual. Conrad y Kipling lo inauguran; Bates y William Saroyan calamitosamente lo cierran. Conrad está representado (y un tanto calumniado) por *The Lagoon*; Kipling, por *The Miracle of Purun Bhagat*, que nadie puede confundir con sus obras maestras —con *The Gardener*, con *The Finest Story in the World*, con los dos cuentos sobre Pablo de Tarso, con *In the House of Suddhoo*—. Absolutamente, *The Lagoon* y *The Miracle of Purun Bhagat* son más bien prescindibles; cotejados con las banalidades de Bates y de Saroyan, parecen redactados por semidioses. No se trata de visiones distintas: se trata de la antigua disparidad que hay entre la destreza y la incompetencia... En el prefacio leo que según Chejov los cuentos pueden carecer de principio y de fin. De acuerdo, pero acaso no baste esa privación para resolver que son adorables.

Ni Wells, ni Faulkner, ni Ernest Bramah, ni Dunsany están en este libro. Descubro, en cambio, una inverosímil persona que se llama la señora Stacy Aumonier. De Katherine Mansfield hay el cuento *The Garden Party*; de O. Henry, el siempre sorpresivo *Jeff Peters as a Personal Magnet*. De Joyce hay uno de los cuentos de *Dubliners*: uno de tantos ejercicios medianos que condena a una espuria inmortalidad la vertiginosa luz ulterior que proyecta el *Ulises*.

Este libro antológico es el 954 de la *Everyman's Library*.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 60, septiembre de 1939.

JACK LINDSAY
A SHORT HISTORY OF CULTURE. Victor Gollancz

De piedra será el pecho del *homo sapiens* que no ceda a las atracciones de este manual, en el que fastuosamente cohabitan el *Roman de la Rose* y el canibalismo, los símbolos totémicos y Balzac, los laberintos y las danzas. El procedimiento del autor es muy conocido: interpretar los hechos contemporáneos (de los que algo sabemos) mediante los instintos y ceremonias de los hombres de Cro Magnon (de quienes lo

ignoramos todo). Para perfeccionar la confusión inherente a ese método pintoresco, Lindsay recurre al psicoanálisis y al marxismo. En la historia ve la prehistoria y en la prehistoria ve al doctor Sigmund Freud. Para los juicios literarios que la índole de su trabajo le impone, prodiga la dialéctica (y el dialecto) de Carlos Marx. Sus declaraciones divinamente ignoran la duda; he aquí unas cuantas:

El Paraíso perdido, aunque da en cierto modo su bendición a la disciplina de clases cuyo exponente principal fue John Bunyan, es una declaración alegórica de los males del capitalismo (página 346).

El Don Quijote de la Mancha es el símbolo de la revolución burguesa (página 291).

Consideremos la tragedia Antonio y Cleopatra. En un marco histórico de agitación revolucionaria, Shakespeare opone los amantes (que son figuras de una era precapitalista) a la fría potencia de Octavio César, jefe estadual (página 324).

En las hipótesis de los negadores de Einstein hay elementos que proceden de las tendencias individualistas de un capitalismo decadente (página 374).

Baudelaire, hijo de un pobre labrador... (página 357).

En Gulliver, la glorificación final del Caballo, de la bestia de carga, es una vindicación alegórica de las clases trabajadoras, en quienes el autor ve la única esperanza del mundo (página 344).

Inútil proseguir. La interpretación económica de la literatura (y de la física) no es menos vana que una interpretación heráldica del marxismo o culinaria de las ecuaciones cuadráticas o metalúrgica de la fiebre palúdica.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 60, septiembre de 1939.

VEIT VALENTIN

WELTGESCHICHTE. Albert de Lange

Hacia 1844 escribe Schopenhauer: «Los hechos de la historia son meras configuraciones del mundo aparential, sin otra realidad que la derivada de las biografías individuales. Buscar una interpretación de esos hechos es como buscar en las nubes grupos de animales y de personas. Lo referido por la historia no es otra cosa que un largo, pesado y enrevesado sueño de la humanidad. No hay un sistema de la historia, como lo hay de las ciencias que son auténticas: hay una interminable

enumeración de hechos particulares». Ese mismo año, De Quincey escribe que la historia es inagotable, ya que la posibilidad de permutar y de combinar los hechos registrados por ella equivale prácticamente a un número infinito de hechos. Cree, como Schopenhauer, que interpretar la historia no es menos arbitrario que ver figuras en las vetas de un mármol, pero la variedad de esas figuras lo satisface...

En la página doce del primer tomo de esta *Historia del Mundo*, concuerda el escritor con esos negadores ilustres. «Cada acontecimiento es nuevo» nos dice. «La realidad es más pródiga que cualquier imaginación; no hay leyes históricas. La historia universal es un caso particular que consta de casos particulares: es la revelación de lo individual». Palabras tanto más valederas si recordamos que las firma un historiador y que encabezan una obra admirable. (Ningún historiador, dicho sea de paso, ha creído en las «leyes de la historia» con la candorosa fe de Vico y de Spengler).

Dos tomos de seiscientas páginas cada uno abarca la obra de Valentin. Es más extensa que las acumulaciones análogas de Hendrik van Loon y de Wells. Más extensa y más amplia, menos estorbada de fechas, libre de lastre darwiniano o católico, libre de toda superstición —y hasta de la superstición del progreso—. Memorables efigies individuales (Shakespeare, Loyola, Wallenstein, Cromwell, Napoleón, Bismarck, Nietzsche) ilustran y detienen la narración. En su decurso abundan las observaciones certeras: verbigracia, la afirmación de la mediocridad de todos los Estados Mayores entre 1914 y 1918.

Menos paciente y menos inescrutable que Dios, el doctor Valentin excluye de la historia a Adolf Hitler y no escribe su nombre una sola vez. ¡Extraña operación de carácter mágico!

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 60, septiembre de 1939.

CLEMENT EGERTON
THE GOLDEN LOTUS. Routledge

Quince tenaces años ha dedicado el sociólogo Clement Egerton a traducir del chino esta novela erótica y trágica. 4 nobles volúmenes abarca la traducción y vale —inaccesiblemente— 4 guineas. Por esa razón y por otra (que es la segunda guerra europea de nuestro siglo) no la tengo a la vista para redactar esta página. Conozco, sin embargo, la obra: hace un par de años he leído sin tedio (y con algún horror agradable) la versión alemana de Franz Kuhn: *Kin Ping Meh*, Leipzig, 1929. Ese volumen está asesorándome ahora. Egerton suele recurrir al remoto latín para velar las precisiones físicas del autor; el doctor Kuhn, en cambio, es de una franqueza que no excluye la obscenidad.

La primera edición del *Kin Ping Meh* data del siglo diecisiete. Los hechos novelados corresponden al siglo doce, no por afición arqueológica del autor sino para exhibir con libertad las corrupciones de su tiempo. Es fama que las novelas chinas están abarrotadas de gente, como el Imperio chino. En el *Kin Ping Meh*, la pululación de *Volk ohne Raum* no es indescifrable, como en otros libros asiáticos. Por increíble que parezca, el número de *dramatis personae* no es infinito. La acción dura quince años, con indicación minuciosa de aniversarios, banquetes, enfermedades, peregrinaciones, procesos, agonías, coitos, divorcios, nacimientos, ceremonias nupciales y funerarias. Un adulterio, el asesinato de un hombre y la compleja y lenta retribución de los dos criminales y de su cómplice, definen acaso la trama. La brusquedad de ciertos hechos (verbigracia: los amantes deciden envenenar al marido y a las cuatro horas de esa decisión, la mujer le da una copa de arsénico) puede ser una torpeza del novelista, pero es una torpeza feliz porque confiere al crimen una sensibilidad pueril o diabólica. Dos o tres urgentes pasiones mueven las almas: el miedo, la carnalidad, la codicia. Las tres son muy sinceras.

Numerosos poemas distraen el curso de la prosa. A veces, algún verso memorable:

La vieja luna vuelve a examinar los viejos salones.

El nombre del autor se ha perdido. El título combina los nombres de tres de las mujeres de la novela, pero significa también *Flores de ciruelo en un jarrón de oro*.

En esta «historia natural y social» de una familia china bajo los Sung, los rasgos sobrenaturales no faltan. Los chinos, en verdad, carecen de literatura fantástica porque todos sus libros, en algún momento, lo son.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 60, septiembre de 1939.

A SHAKESPEARE ANTHOLOGY.

The Nonesuch Press

A principios del siglo diecinueve, Coleridge dijo vastamente que Dios pudo haber encargado a William Shakespeare la creación de hombres verdaderos de carne y hueso. Bernard Shaw, a fines de ese variadísimo siglo, solía repetir a los lectores de la *Saturday Review* que ningún don particular había en Shakespeare salvo su música verbal, su prosodia. El siglo veinte (o aquella minoría del siglo veinte que venera a James Joyce y a Paul Valéry) comparte un poco la segunda opinión, pero sospecha que las solas virtudes verbales —la inspirada sintaxis y la prosodia— bastan para la fama de un escritor. Ese punto de vista es el de esta novísima antología. El

compilador ha excluido las moralidades que tanto fastidiaron a Shaw; lo mueve una pasión literaria, no «filosófica». En la primera página dice Shakespeare:

*What seest thou else
In the dark-backward and Abyss of Time?*

Y en la 487:

*Let the bird of loudest lay
On the sole Arabian tree,
Herauld sad and trumpet be:
To whose sound chaste wings obey.*

Y en la 234:

The very place puts toys of desperation...

He trasladado esos ilustres y compactos fragmentos porque demuestran la omnipotencia verbal de Shakespeare y la incapacidad o infidelidad de sus traductores. Luis Astrana Marín, enfrentado por el tercero, traduce: *El solo sitio inspira ideas de desesperación*. Por el segundo: *Que el ave de canto más agudo, que se posa en el árbol solitario de la Arabia, sea el heraldo y triste clarín a cuyo son obedezcan los castos alados*. Por el adverbio sustantivado del primero: *¿Qué ves ahora en las tinieblas del pasado y en el abismo del tiempo?*

Un gustador de Joyce o de Mallarmé sería, tal vez, el mejor traductor de Shakespeare.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 62, noviembre de 1939.

GEORGE S. TERRY

DUODECIMAL ARITHMETIC. Longmans

Teóricamente, el número de sistemas de numeración es ilimitado. El más complejo (*ad usum deorum vel dei*) registraría un número infinito de símbolos, uno para cada número entero; el más simple sólo requiere dos. Cero se escribe 0, uno 1, dos 10, tres 11, cuatro 100, cinco 101, seis 110, siete 111, ocho 1000... El primer sistema, el de Dios, pertenece a la vertiginosa categoría de *objetos subsistentes* de Meinong, o sea de cosas que no existen, pero que es dable concebir de algún modo, siquiera nebuloso o afantasmado; el segundo, el binario, fue descubierto en 1690 por Leibniz, a quien

estimularon (parece) los hexagramas enigmáticos del I Ching. «Un sistema unitario» declara Leibniz «comportaría un solo símbolo: el cero^[51]. Es decir: la nada absoluta. La adición del uno equivale al acto creador de la divinidad». De otro sistema de numeración, el vigesimal, perduran todavía huellas orales en el francés de Francia, que ante la irrisión de Ginebra o de Neuchâtel, balbucea bárbaramente *soixante-quatorze* en lugar de *septante-quatre* y *quatre-vingt-dix* (cuatro-veinte-diez) por *nonante*.

Este volumen suministra las bases de una aritmética completa duodecimal, con tablas de funciones circulares y logaritmos. A diferencia de la obra de Emerson Andrews (*New Numbers*, Londres, 1935) su propósito esencial no es polémico. Anota, de paso, que el sistema decimal de numeración es inferior al duodecimal, ya que diez no es un múltiplo sino de cinco y de dos, en tanto que doce es divisible por dos, por tres, por cuatro y por seis. Integran el sistema duodecimal las siguientes cifras: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, a, b, y la cifra locativa 0. (Doce se escribe 10, trece 11, veintitrés 1 b, veinticuatro 20, ciento cuarenta y cuatro 100). Para multiplicar por doce una cantidad, basta agregarle un cero. Todos los números cuadrados acaban en 0, en 1, en 4 o en 9. Su mayor obstáculo es éste: en casi todos los idiomas, el sistema de numeración hablada es decimal. Ello se debe verosímilmente a la mano, al *abacus princeps*. El sistema duodecimal, en cambio, haría que al trece le dijéramos doce-uno y al ciento cuarenta y cuatro, cien.

Hace más de doce años que Xul Solar predica (vanamente) el sistema duodecimal de numeración; más de doce años que todos los matemáticos de Buenos Aires le repiten que ya lo conocen, que jamás han oído un dislate igual, que es una utopía, que es una mera practicidad, que es impracticable, que nadie escribe así, etcétera. Quizá este libro (que no es obra de un mero argentino) anule o atempere su negación.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 62, noviembre de 1939.

ALDOUS HUXLEY

AFTER MANY A SUMMER. Chatto and Windus

Entre los temas que prefiere la literatura británica, no hay que omitir la longevidad, la inmortalidad. Recuerdo el décimo capítulo del tercer viaje de Gulliver, con su descripción atroz de los *Struldbrugs*, hombres odiosamente capaces de caducidad pero no de muerte, voraces, decrepitos, inmortales. Recuerdo el «Pentateuco metabiológico» de Bernard Shaw, *Vuelta a Matusalén*, con su tesis lamarckobutleriana de que los hombres (si quieren ser adultos) deben vivir trescientos años y de que para lograr ese fin, basta la voluntad. Recuerdo el incesante Mr. Elvisham de cierto relato de Wells, que una vez averiado un cuerpo humano, saltaba

a otro. Recuerdo los capítulos terminales de la novela más famosa de Rider Haggard y la mágica hoguera que bruscamente abrumba de siglos a la mujer inmortal que por segunda vez penetra en su fuego. Recordaré, creo, *After Many a Summer*.

De otros libros de Huxley cabe decir que no son más (ni menos) que la conversación habitual de un hombre inteligente. Algunos fingen ser ficciones; conozco su renombre, pero son los que menos me han alegrado. *Brave New World*, por ejemplo, quiere ser una prefiguración de tiempos remotos, pero el ruidoso porvenir que prevén sus páginas no es otra cosa que el día de hoy, apenas aumentado y simplificado... *After Many a Summer*, en cambio, es una excelente novela de fantasía razonada, quizá no inferior a la congénere *La isla del doctor Moreau*. Su lectura me trae otro recuerdo: el de Thomas Henry Huxley, el antepasado.

Éste, hacia 1879, escribió: «Las doctrinas de la predestinación, del pecado original, de la depravación innata del hombre, de la desdicha de los más, del reino de Satán en la tierra, de un demiurgo malévolos, me parecen (por extravagante que sea su forma) mucho más razonables que nuestra ilusión liberal de que todos los niños nacen buenos y de que luego los deteriora el ejemplo de una sociedad corrompida [...] Tampoco puedo creer que la Providencia sea un oculto filántropo y que todo, a la larga, mejorará». La evolución, para él, no era un proceso necesariamente infinito: creía en una declinación después del ascenso, en la gradual desanimación de este mundo. El hombre vertical (insinuó) recaerá en el oblicuo mono, la articulada voz en el tosco grito, el jardín en la selva o el desierto, el planeta en la estrella, la estrella en la vasta nebulosa, la nebulosa en la improbable divinidad. Esa inversión o regresión del proceso cósmico no abarcará menos centenares de siglos que la etapa creadora. Siglos de siglos tardará en deprimirse una frente, en proyectarse más bestial un perfil. Esa lóbrega hipótesis, abreviada en un individuo y en un razonable plazo de tiempo, compendia el argumento de esta novela, cuya lectura es deleitable.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 63, diciembre de 1939.

JOHN MILTON

COMPLETE POETRY AND SELECTED PROSE. The Nonesuch Library

Ninguna de las ediciones de Milton es del todo satisfactoria. Las del siglo diecinueve corrigen la puntuación y la ortografía de los textos del diecisiete, las más recientes las conservan; todas (que yo sepa) reducen el aparato crítico a un lacónico censo de latinismos y a un prefacio biográfico-laudatorio. La mejor de cuantas he manejado, la del profesor David Masson, proporciona asimismo varios diagramas circulares de la cosmogonía miltónica, pero vierte ninguna o escasa luz sobre la teología de los poemas. Pese a las advertencias de Macaulay, es habitual asimilar esa teología a la

pura ortodoxia (o heterodoxia) calvinista. Esa atribución es errónea. Milton, al morir, dejó un tratado manuscrito —*Johannes Miltoni Angli de Doctrina Christiana, libri duo*— que hasta 1825 no se imprimió. En esos libros póstumos y polémicos, «Milton, inglés» niega en sesenta mil palabras la inmortalidad de las almas, niega la generación eterna del Hijo, niega la Trinidad, niega que Dios haya creado el mundo material y concluye (con argumentos derivados de la Escritura) por vindicar el divorcio y la poligamia. Uno de sus biógrafos, Mark Pattison, considera que ese volumen es el preciso duplicado prosaico de *Paradise Lost*. Ningún editor, sin embargo, ha recurrido a él para ilustrar las muchas oscuridades de la epopeya. Tampoco el editor de este libro; E. H. Visiak.

Milton, contra la opinión general, hace que Adán y Eva consuman su boda paradisiaca *antes* de la comisión del pecado (*P. L.*, IV, 740). Ejecutan con inocencia el acto carnal; después, con malicia:

*There they their fill of love and love's disport
Took largely, of their mutual guilt the seal,
The solace of their sin, till dewy sleep
Oppressed them, wearied with their amorous play.*

San Agustín (*De civitate Dei*, libro catorce, capítulos dieciocho-veinticuatro) razona largamente ese parecer y opina que antes del pecado «las partes del varón y de la mujer eran movidas por la voluntad, no estimuladas por el torpe apetito». El Doctor Angélico (*Summa*, cuestión 98, segundo artículo) confirma esa opinión verosímil y agrega que el placer, aunque sujeto a la voluntad, tiene que haber sido más vivo en cuerpos no mellados por el pecado.

Como en el *Sánin* de Arzibáshef, como en algunas aventuras de Chaplin, como en el *Martín Fierro*, la última escena de *Paradise Lost* es una partida.

*They, hand in hand, with wandering steps and slow,
Through Eden took their solitary way.*

Addison condenó ese final de carácter cíclico y propuso que lo tacharan; Bentley, que lo substituyeran estos dos versos, impíamente manufacturados por él:

*Then hand in hand with social steps their way
Through Eden took, with heavenly comfort cheered.*

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 63, diciembre de 1939.

H. G. WELLS

TRAVELS OF A REPUBLICAN RADICAL IN SEARCH OF HOT WATER. Penguin Books

Profesores de olvido anhelaba Butler, para que no se convirtiera el planeta en un interminable museo, sin otra perspectiva que un porvenir dedicado a conservar el pasado. En esta colección de artículos (cuyo nombre no significa *Andanzas de un radical republicano en busca de agua caliente*) Wells nos insta a olvidar los miserables rasgos diferenciales que ahora se interponen entre los hombres y a repensar la historia del mundo sin preferencias de carácter geográfico, económico o étnico. A ese propósito magnánimo cabe objetar que también la realidad tiene preferencias y que el concepto de la *Gesta Dei per Francos* —o *per Anglos* o *per Germanos*— es (hasta el día de hoy) menos inexacto que *per Guatemaltecos* o *per Scythas*... Lo innegable es que todas las disciplinas están contaminadas de historia. Básteme citar dos: la literatura y la metafísica. Quienes estudian metafísica se ven forzados a encarar la repulsiva tesis platónica de las formas universales, cuando ignoran aún el límpido sistema de Berkeley, que (lógica, no cronológicamente) la precede; quienes ensayan con alguna esperanza las letras, tienen que digerir fragmentos salvajes (pero no pintorescos) del remoto *Cantar de myo Cid* o boberías de Valera o Miguel Cané... Quizá una enciclopedia sin nombres propios, dedicada a exponer y a discutir, sea el instrumento que requerimos. Sugiero ese proyecto (cuya ejecución es difícil pero no costosa) a las editoriales de Buenos Aires.

En este breve libro y en su efusivo hermano mayor *The Fate of Homo Sapiens*, Wells nos exhorta a recordar nuestra humanidad esencial y a olvidar nuestras diferencias, por patéticas o pintorescas que sean^[52]. Rebate todos los nacionalismos, incluso el judío: el más exacerbado, el más antiguo y el más intolerante de cuantos afligen la humanidad. Según Wells, ha servido de arquetipo para elaborar el nazismo.

Conjetura o comprobación: en su anhelo de una cultura sin énfasis locales, H. G. Wells coincide con la Edad Media.

Sur, Buenos Aires, Año X, N.º 64, enero de 1940.

OLAF STAPLEDON

PHILOSOPHY AND LIVING. Penguin Books

Una declaración editorial que adorna la solapa del primer tomo (y aún del segundo) repite que este libro resume las opiniones filosóficas del autor y que su contribución es más bien «de orden afirmativo». Sospecho que esa declaración puede ser

ampliada. *Philosophy and Living* no se limita a resumir las (eventuales) opiniones filosóficas del autor: prefiere, con menos vanidad que amplitud, resumir todas las opiniones de todos los filósofos. Sus cuatrocientas páginas son un excelente manual de las perplejidades organizadas que componen la metafísica. Tal vez no es inferior a las introducciones congéneres de James, de Russell y de Joad. Es sin duda muy superior a los productos áridos y teutónicos que misteriosamente entusiasman a los editores de Castilla y de Cataluña y que les permiten interpolar el módico neologismo *vivencia*... Lo anterior no quiere decir que esta obra no contenga afirmaciones muy discutibles. En la página 453, Stapledon informa que el libro *An Introduction to Mathematics* de Whitehead es más legible que la *Introduction to Mathematical Philosophy* de Russell. Yo he leído el segundo dos o tres veces y no he logrado superar los primeros capítulos del primero.

Un párrafo de esta obra resume (y ligeramente reforma) cierta curiosa imaginación cosmogónica de Bertrand Russell. Éste (*The Analysis of Mind*, 1921, página 159) supone que el planeta ha sido creado hace pocos minutos, provisto de una humanidad que «recuerda» un pasado ilusorio. Stapledon, buen imaginador de quimeras, fantasea que el universo consta de una sola persona —mejor, de una sola conciencia— y de los procesos mentales de esa conciencia. Esa persona (que naturalmente es usted, el lector) ha sido creada en este preciso momento y dispone de un surtido completo de recuerdos autobiográficos, familiares, históricos, topográficos, astronómicos y geológicos, entre los que figura, digamos, la circunstancia irreal de empezar a leer esta nota.

Se trata, claro está, de una exacerbación o *reductio ad absurdum* del idealismo. Russell la juzga razonable, pero no interesante.

Sur, Buenos Aires, Año X, N.º 64, enero de 1940.

EDEN PHILLPOTTS
MONKSHOOD. Methuen

Pedro Henríquez Ureña suele afirmar que no le desplace ningún género literario. Yo sospecho que hay géneros que comportan un error esencial. Uno de tales es la fábula, cuya ocurrencia lóbrega de rebajar los tigres inocentes y los pájaros instintivos a tristes herramientas de la moral no deja nunca de asombrarme y aun de apenarme. Otro que raras veces me parece justificado es la novela policial. En ella me incomodan la extensión y los inevitables ripios. Toda novela policial que no es un mero caos consta de un problema simplísimo, cuya perfecta exposición oral cabe en cinco minutos, pero que el novelista —perversamente— demora hasta que pasen trescientas páginas. Las razones de esa demora son de orden económico; el novelista

quiere elaborar un volumen, o sea un objeto lucrativo, considerable... Nadie ignora que el género policial es invento de Poe; nadie recuerda que no ensayó jamás la novela y que no toleró que los problemas de Auguste Dupin o de Mr. William Legrand rebasaran los límites de un cuento. Esa limitación ejemplar es asimismo típica del más inventivo y feliz de sus continuadores, Gilbert Keith Chesterton.

El argumento que he bosquejado admite una réplica: el irrecusable interés que suscitan algunas de esas novelas. A ello cabe observar que esas infracciones felices son novelas trágicas, «psicológicas», con algún elemento policial. Se destacan entre ellas las de Collins y las contemporáneas de Phillipotts.

Éste —me atrevo a sospecharlo— es de los pocos escritores extraños de nuestro tiempo. Tiene la rareza fundamental de no querer ser raro, de ser delicadamente *pompier* en los pormenores de su escritura: afectación o hábito que no le impide proponernos un mundo que, bajo su apariencia burguesa, está compuesto de personas extrañas y que no juzga extrañas el novelista. Así, en la página 42 de este libro, el cocinero y náufrago Emilio Campi, héroe de la novela, confía a su padre que una muchacha de quien él está enamorado ha recibido «con una sonrisa muy celestial» la noticia de que sus ahorros exceden la suma de mil libras. Embelesado y trémulo, agrega que ella hubiera aceptado en el acto su propuesta de casamiento. Ni los interlocutores ni el autor juzgan reprochable esa codicia... El hecho de que Emilio Campi sea *chef* de un gran hotel basta para que Phillipotts lo considere a *prosperous artist* y funde la «psicología» de la trama sobre su temperamento especial. Lo milagroso es que nos impone ese juicio (a lo menos, durante nuestra lectura) y que al final, cuando niega audazmente la dignidad de la vocación culinaria, nos escandaliza un poco.

En todas las novelas policiales que he recorrido (y hasta en algunos cuentos) los escritores multiplican las falsas pistas y los personajes equívocos. Phillipotts, en cambio, opera con el preciso número de personas que requiere la fábula y antes de la revelación terminal gradúa las sospechas preparatorias. No imputa el crimen a un sujeto secundario, entrevistado; lo deriva, siempre, de uno de los personajes centrales: un personaje que ha ganado nuestra amistad y a quien pensamos conocer plenamente. La sorpresa de los lectores no es total, pero el irse acercando a ella, el irse vislumbrando y prefigurando, puede compensar esa falta.

Sur, Buenos Aires, Año X, N.º 65, febrero de 1940.

NEIL STEWART
BLANQUI. Gollancz

Centenares de no ilegibles páginas dedica el laborioso autor de este libro a historiar

los trabajos que padeció el periodista y *communard* Louis-Auguste Blanqui. Un destino iracundo en el que valerosamente conviven la conspiración y la cárcel ofrece al biógrafo muchas oportunidades literarias: sería injusto decir que las ha malgastado Neil Stewart. Otro reproche cabe hacerle, de muy distinta ley: su plenario desdén por las especulaciones cosmogónicas de Blanqui. De la obra *L'éternité par les astres*, se limita a comunicar «que es más valiosa como curiosidad literaria que como estudio serio». Ni siquiera parece haber notado que es una vindicación (y ampliación) de la doctrina de los ciclos.

Esa doctrina (que su más reciente inventor llamó del Eterno Retorno) afirma que la historia del mundo se repite cíclicamente, y en ella nuestras vidas individuales. Es común atribuirle a Nietzsche, que pensó haberla descubierto en Silvaplana, un mediodía de agosto de 1881: «A seis mil pies del hombre y del tiempo...». La conocieron los discípulos de Pitágoras; la pronuncian los hexámetros de Lucrecio^[53]; san Agustín y Orígenes la refutan; Browne, hacia 1640, la nombró en una de las notas de la *Religio medici*; Moore hermosamente cierra con ella sus *Memoirs of my Dead Life*. De tantas exposiciones, la más radical y más vasta es la de Blanqui. Nietzsche (y Heine y Le Bon y ese problemático Thomas Tyler que Bernard Shaw conoció en el British Museum) encaran una *sucesión* de ciclos idénticos; Blanqui abarrota de infinitas repeticiones, no sólo el tiempo, sino también el espacio infinito. Imagina que hay en el universo un infinito número de facsímiles del planeta, y de todas sus variantes posibles. Cada individuo existe igualmente en infinito número de ejemplares, con y sin variaciones. «Todo lo que se hubiera podido ser en la tierra», afirma Blanqui, «se es en alguna parte. Además de esta vida, desde el nacimiento a la muerte, que hemos vivido y viviremos en una muchedumbre de mundos, existimos en otras quince mil versiones distintas». Y luego: «Lo que ahora escribo en un calabozo del castillo del Toro, lo he escrito y lo escribiré eternamente, en esta misma mesa, con esta pluma».

De la hipótesis de Blanqui (que hace del universo una interminable esfera de espejos, algunos planos y otros cóncavos) hay resúmenes en *L'enfermé* de Geffroy, en la monografía de Lichtenberger sobre Nietzsche y en la obra de Camille Flammarion *Les mondes imaginaires et les mondes réels*.

En los inagotables *Note-Books* de Butler hay una ficción parecida. No tiene fecha. La de Blanqui (en este ciclo de la eternidad, a lo menos) es de 1872. El lector insaciable puede también interrogar el quinto capítulo de la obra capital de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*.

Sur, Buenos Aires, Año X, N.º 65, febrero de 1940.

G. K. CHESTERTON

THE END OF THE ARMISTICE. Sheed and Ward

He comprobado que ningún refutador del nazismo puede inculcar la abominación de ese régimen que inspiran —invenciblemente— sus defensores. Los libros canónicos de Rosenberg y de Hitler, los folletos iracundos de Ludendorff —*Cómo librarnos de Jesucristo, Aniquilación de la masonería por la revelación de sus secretos, La guerra totalitaria, El secreto del poder jesuítico*, etcétera— y hasta las efusiones quincenales que éste reunía bajo el rápido título *Desde el sagrado manantial de la fuerza alemana* son de un efecto saludable y casi instantáneo. Basta someterse a unas páginas, o a las ilustraciones y al índice, para aborrecer la doctrina que recomiendan. De la obra póstuma de Chesterton *The End of the Armistice* diré (supremo elogio) que es casi tan operativa como ellos.

Treinta y seis breves y resplandecientes artículos componen este libro. En uno de los primeros Chesterton refiere el asombro y aun la estupefacción que le produjo su primer contacto con el nazismo. Esta novísima doctrina lo dejó atónito —porque le trajo enternecedores recuerdos de la niñez. «Que en mi viaje normal a la sepultura (escribe G. K. C.) se me atravesase en el camino esta resurrección de lo peor y más barato y más estúpido de Carlyle, sin un solo destello de su humorismo, es algo del todo increíble. Es como si el príncipe Alberto bajara del Albert Memorial y atravesara Kensington Gardens». Esa indicación de Carlyle como Primer Adán del nazismo me parece más lúcida que la que lo deriva de Nietzsche, hombre no menos individualista que Spencer: el nazismo (en cuanto no es una mera vocalización de ciertas vanidades raciales que todos oscuramente poseen, sobre todo los tontos y los malevos) es una reedición de los malhumores del autor de *Latter-Day Pamphlets*. Éste, en 1843, escribió que la democracia era la desesperación de no dar con Héroe que nos dirijan. En 1870 aclamó la victoria de la «paciente, noble, profunda, sólida y piadosa Alemania» sobre la «fanfarrona, vanagloriosa, gesticulante, pendenciera, inquieta, hipersensible Francia» (*Miscellanies*, tomo séptimo, página 251). Alabó la Edad Media, condenó las bolsas de viento parlamentarias, vindicó la memoria del dios Thor, del taciturno Doctor Francia y de Cromwell, anheló una Inglaterra que fuera otra cosa que «el caos provisto de urnas electorales», abominó de la abolición de la esclavitud, propuso la conversión de las estatuas —«terribles solecismos de bronce»— en útiles bañaderas de bronce, ponderó, e inventó, la Raza Teutónica. No alcanzó a prever, es verdad, la dialéctica inapelable que justifica la anexión de Polonia «porque es un país de raza inferior» y de Noruega «porque es un país de raza germánica».

Escribe Chesterton: «El prusiano, que no es un alemán sino una especie de eslavo, ha logrado a pura insolencia que los ingenuos alemanes lo acepten como mascota

militar; como esa cabra que marcha con cierto regimiento de nuestro ejército». A lo que cabe replicar que la cabra no es beligerante y que el prusiano (desdichadamente) lo es.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 70, julio de 1940.

ELLERY QUEEN

THE NEW ADVENTURES OF ELLERY QUEEN. Victor Gollancz

Siempre infalible en el error, Miss Dorothy Sayers prefiere los contrastes y amenidades del *ménage* Watson-Sherlock Holmes (casi Panza-Quijote, casi Bouvard y Pécuchet, casi Laurel y Hardy) a la decente impersonalidad voluntaria de C. Auguste Dupin^[54], antepasado ilustre de Holmes y hasta de Monsieur Teste. El universo parece compartir esa preferencia. Bernard Shaw, sin embargo, en una crónica teatral de 1896 (*Our Theatres in the Nineties*, tomo segundo, página 222) declara que es degenerativo el proceso de quienes pasan con deleite del «ingenioso autómatas» Dupin a las ineptas aventuras de Sherlock Holmes, *prince of duffers and dullards*... El dictamen es humorístico, pero exagera (como invariablemente en Shaw) una verdad. Sherlock vale menos que Auguste, no sólo porque un descifrador de cenizas y rastreador de huellas de bicicleta vale menos que un razonador, sino precisamente porque no es un «ingenioso autómatas». Sherlock es casi humano y nadie ignora que la humanidad puede ser un atributo incómodo. El tabaco del héroe, la cocaína, las tazas de té y el violín son quizá encantadores, pero acaban por ser intolerables, o a lo menos, insípidos. La *reductio ad absurdum* de esa caracterización por manías puede estudiarse, no sin algún horror y sin mucho tedio, en los productos de Miss Dorothy Sayers o de Mrs. Agatha Christie. También (siento decirlo) en los cuentos finales de este novísimo ciclo heroico de Ellery Queen. El hecho es deplorable, máxime si recordamos que Ellery Queen era, hasta hace muy poco, el más impersonal y menos molesto de todos los *detectives*. Es verdad que adolecía de un coche Duesenberg, de un padre comisario, de un joven mucamo argelino y de una erudición del todo espuria y siempre oracular, pero esos atributos no le pesaban. Su decadencia data de la novela *The Four of Hearts*, que es de 1939. En esa obra falaz, el autor lo enamora de una cronista cuyo afrodisíaco nombre es Miss Paula Paris; en estos cuentos nos impone la indignidad de asistir a sus amoríos y de contemplar sus cóleras y sus besos.

De los nueve relatos que componen este volumen, el más considerable es el primero: «La lámpara de Dios». El problema —la silenciosa desaparición de una casa durante una tormenta de nieve— es original; la solución no es elegante, pero quizá es la única. El segundo repite con variaciones (que no son ventajosas) el argumento

general de «*La torre de la traición*» (Chesterton: *The Man Who Knew Too Much*, 1922). El tercero y el cuarto —«La aventura de la casa de tinieblas», «El dragón hueco»— son innegablemente eficaces. En el título de uno de los dos hay una páfida petición de principio.

Escribo en julio de 1940; cada mañana la realidad se parece más a una pesadilla. Sólo es posible la lectura de páginas que no aluden siquiera a la realidad: fantasías cosmogónicas de Olaf Stapledon, obras de teología o de metafísica, discusiones verbales, problemas frívolos de Queen o de Nicholas Blake.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 70, julio de 1940.

JOHN DICKSON CARR
THE BLACK SPECTACLES. Hamish Hamilton

Hay un problema de interés perdurable: el del cadáver en la pieza cerrada «en la que nadie entró y de la que nadie ha salido». Edgar Allan Poe lo inventó y propuso una extraña solución que exige un pararrayos, una ventana y un mono antropomorfo. Más ingeniosa y menos atroz es la variación de Israel Zangwill (*The Grey Wig*, 1903, página 107): dos personas entran a un tiempo en el dormitorio del crimen; uno de ellos anuncia con horror que han degollado al dueño y aprovecha el estupor de su compañero para cometer el asesinato. (El admirable cuento de Chesterton «The Wrong Shape» no olvida, o redescubre, esa variación). Eden Phillpotts, en «Jig-Saw», recurre a un artificio mecánico: un hombre ha sido apuñalado en una torre; al final se descubre que el puñal ha sido disparado desde un fusil. En la novela «The Door Between», Ellery Queen propone una curiosa solución de tipo ornitológico; Gaston Leroux, en *Le mystère de la chambre jaune*, una de tipo onírico.

John Dickson Carr formula en *The Black Spectacles* y resuelve un problema contrario: el del psicólogo que muere envenenado en plena cátedra, ante los auditores, en el decurso de un experimento que versa precisamente sobre la atención. Una luz poderosa ilumina el crimen, una cámara cinematográfica lo registra. El psicólogo (como Benedetto Croce) piensa que apenas vemos lo que miramos; a su muerte, las declaraciones de los testigos se contradicen y las refuta el film —que no es infalible tampoco—. La explicación final es satisfactoria y suficientemente asombrosa. El novelista juega con una idea que hace nueve años presentó Ellery Queen en *The Dutch Shoe Mystery*: la del culpable que para perpetrar una muerte se disfraza de él mismo. También Gilbert Keith Chesterton, en algún cuento de la Saga del Padre Brown, hace que un negro fugitivo se tizne el rostro delator y las manos.

Dickson Carr (como los simbolistas franceses) urde muy buenos títulos. Una de sus novelas problemáticas se llama *El hombre hueco*; otra *Las cuatro armas falsas*;

otra —insuperablemente— *El barbero ciego*.

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 70, julio de 1940.

ARTHUR WALEY

THREE WAYS OF THOUGHT IN ANCIENT CHINA. Allen and Unwin

En el venturoso decurso de los *Pickwick Papers*, Dickens quiso dar una idea de complicación y de tedio, y habló de «metafísica china». La conjunción es eficaz y aun vertiginosa: nadie ignora que la metafísica es intrincada; todos suponen que la metafísica china lo es abusivamente, siquiera por contaminación de la arquitectura y de la «incomprensible» escritura. La realidad —juzgo por los libros de Forke, de Wilhelm, de Herbert Allen Giles, de Waley— no corrobora esa intuición. El remoto Chuang Tzu (aun a través del idioma spenceriano de Giles: aun a través del dialecto hegeliano de Wilhelm) está más cerca de nosotros, de mí, que los protagonistas del neotomismo y del materialismo dialéctico. Los problemas que trata son los elementales, los esenciales, los que inspiraron la gloriosa especulación de los hombres de las ciudades jónicas y de Elea.

No en vano he recordado esas perdurables sombras helénicas. Las coincidencias son indiscutibles y muchas. Platón, en el *Parménides*, arguye que la existencia de la unidad comporta la existencia del infinito; porque si lo uno existe, lo uno participa del ser; por consiguiente, hay dos partes en él, que son el ser y lo uno, pero cada una de esas partes es una y es, de suerte que se desdobra en otras dos, que también se desdoblan en otras dos: infinitamente. Chuang Tzu (*Three Ways of Thought in Ancient China*, página 25) recurre al mismo interminable *regressus* contra los monistas que declaraban que las Diez Mil Cosas (el Universo) son una sola. Por lo pronto —arguye Chuang Tzu— la unidad cósmica y la declaración de esa unidad ya son dos cosas; esas dos y la declaración de su dualidad ya son tres; esas tres y la declaración de su trinidad ya son cuatro, y así infinitamente... Otra coincidencia notoria es la de Zenón de Elea, y Hui Tzu. Aquél, en alguna de sus paradojas, dice que no es posible llegar al punto final de una pista, pues antes hay que atravesar un punto intermedio, y antes otro punto intermedio^[55], y antes otro punto intermedio; Hui Tzu razona que una vara, de la que cortan la mitad cada día, es interminable.

De los tres pensadores cuyas doctrinas declara este volumen —Chuang Tzu, Mencio, Han Fei Tzu— el más vívido es el primero. Mencio predicó la Compasión, lo cual es poco estimulante; Han Fei Tzu (según Waley) fue un precursor puntual de Adolf Hitler, pero es triste negar al Pasado el privilegio inapreciable de no contener a Adolf Hitler... Chuang Tzu ha sido muy diversamente juzgado. Martin Buber (*Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse*, 1910) lo considera un místico; el sinólogo Marcel

Granet (*La pensée chinoise*, 1934) el más original de los escritores de su país; Xul Solar, un literato que exploró las posibilidades líricas y polémicas del taoísmo. Nadie ha negado su vigor y su variedad. Uno de sus sueños es proverbial en la literatura china, cuyos sueños son admirables. Chuang Tzu —hará unos veinticuatro siglos— soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre.

Copio una de sus parábolas: «La más hermosa mujer del mundo, Hsi Shih, frunció una vez el entrecejo. Una aldeana feísima la vio y se quedó maravillada. Anheló imitarla: asiduamente se puso de mal humor y frunció el entrecejo. Luego pisó la calle. Los ricos se encerraron bajo llave y rehusaron salir; los pobres cargaron con sus hijos y sus mujeres y emigraron a otros países».

La primera versión inglesa de Chuang Tzu apareció en 1889. Oscar Wilde la criticó en *The Speaker*. Alabó su mística y su nihilismo y dijo estas palabras: «Chuang Tzu, cuyo nombre debe cuidadosamente pronunciarse como no se escribe, es un autor peligrosísimo. La traducción inglesa de su libro, dos mil años después de su muerte, es notoriamente prematura».

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 71, agosto de 1940.

B. IFOR EVANS

A SHORT HISTORY OF ENGLISH LITERATURE. Pelican Books

Ignoro si la historia de la literatura inglesa es posible, ignoro si la historia de la literatura es posible, ignoro si la historia es posible. Schopenhauer, hacia 1811, opinó que los hechos particulares que componen la historia son meras configuraciones del mundo aparential (sin otra realidad que la derivada de las biografías individuales) y que buscar una interpretación de esos hechos es como buscar en las nubes grupos de animales o de hombres. Es posible encontrarlos, pero el hallazgo es arbitrario y la busca es frívola... De Quincey, ese mismo año de 1811, opinó que la historia es inagotable, pues las interminables diversidades de combinación y permutación de unos mismos hechos la hacen virtualmente infinita. Agregó: «Leemos las mismas inscripciones hebreas con interpolación de nuevos puntos vocales; desciframos el mismo jeroglífico según claves que perpetuamente varían» (*Writings*, tomo séptimo, página 251).

El problema de una historia metódica de la literatura de Inglaterra es apenas un poco menos complejo. De las que he manejado, las más satisfactorias son la de Saintsbury «que procura eludir toda generalización», y la del escocés Andrew Lang, que cabe definir como una serie de artículos independientes. La de Taine abunda en supersticiones francesas e inaugura el método sociológico que tiene su *reductio ad*

absurdum en el venerado manual de Albert Thibaudet, que consiente subtítulos como éste: *El proceso Dreyfus*, y hasta como éste: *Reservistas. Paul Valéry*.

Ordenar y clasificar con algún rigor la literatura británica —la más rica del mundo occidental y quizá del mundo— es tal vez imposible. Una cosa es hablar de los victorianos; otra, percibir (o inventar) las afinidades de Browning y de Tennyson, de Swinburne y de Samuel Butler, de Lewis Carroll y de Dante Gabriel Rossetti. El orden (el azar) cronológico parece proponer una clasificación «natural» y como inevitable; esa clasificación, por supuesto, es la que preside este libro. Alguna vez, la mera coincidencia de fechas ofusca la discriminación del autor y le hace descubrir afinidades que son imaginarias. Así, en la página 175, descubre un «mismo espíritu satírico» en *Mr. Weston's Good Wine* de Powys y en *A Passage to India* de Forster. Suele incurrir también en otra confusión predilecta de nuestro tiempo: imaginar que dos autores se parecen porque se parecen sus opiniones. En el capítulo final de su obra compara a dos autores incomparables: a Chesterton y a Belloc.

He denunciado algunos defectos menores; la obra, en conjunto, es válida. Es doloroso que el autor, al corregir las pruebas, se haya resignado a frases como ésta, que transcribo de la página 63: «Los hombres y mujeres de Browning viven en un Estado Totalitario cuyo Canciller es Browning y cuyo Presidente es Dios, con la estipulación de que en la tierra el Canciller es la voz del Presidente».

Sur, Buenos Aires, Año IX, N.º 71, agosto de 1940.

BRET HARTE

STORIES OF THE OLD WEST. Houghton Mifflin

La vida norteamericana del siglo XIX no era incapaz de brutalidad, pero sí la literatura. (La nuestra, aunque infinitamente más pobre, ya podía exhibir *El matadero* de Esteban Echeverría, *La refalosa* de Ascasubi, el negro asesinado del *Martín Fierro* y las monótonas escenas atroces que despachaba con resignación Eduardo Gutiérrez...) He dicho que las letras americanas eran incapaces de brutalidad; en el capítulo inicial de *The Spirit of American Literature* de John Macy doy con esta confirmación: «Nuestra literatura es reservada, primorosa, endeble, dulzona [...] El Ulises de grandes ríos y de peligrosos mares es experto en estampas japonesas. El veterano de la Guerra de Secesión compite victoriosamente con la señorita María Corelli. El curtido conquistador del desierto rompe a cantar y en su cantar hay una rosa y un jardincito». (No deben asombrarnos esas presencias: para implantar la rosa y el jardín se conquistan desiertos).

Esas variaciones del estupor datan de 1908. Quizá inauguran el temor candoroso de no ser lo bastante *hardboiled*, que es uno de los signos más evidentes (y menos

agradables) de las letras norteamericanas de hoy. El menosprecio de lo sentimental ha empañado la fama de Bret Harte. También lo perjudica notoriamente el haber sido amigo de un hombre de genio: Mark Twain. El culto de los héroes requiere sacrificios periódicos: entre nosotros, un ritual Ascasubi, que a veces es Del Campo o Lussich, es inmolado casi todos los años en el ara de Hernández. Paralelamente, Bernard DeVoto —*Mark Twain's America*, página 164— define a Harte como «un charlatán literario, cuyos relatos han gustado muchísimo a las personas de segundo orden». Forster, en cierta biografía, ha conservado el nombre de uno de esos gustadores de segundo orden: Charles Dickens.

La obra completa de Bret Harte abarca diecinueve tomos. Perduran con probable inmortalidad tres o cuatro relatos: entre ellos, firmemente, *The Outcasts of Poker Flat*, que es de 1869. Esas ficciones (como las del inagotable O. Henry) han influido en los films; involuntariamente, el lector de 1941 propende a cometer el anacronismo de considerar a Bret Harte un discípulo notorio de Hollywood.

Sur, Buenos Aires, Año X, N.º 76, enero de 1941.

EDWARD SHANKS

RUDYARD KIPLING. A STUDY IN LITERATURE AND POLITICAL IDEAS. Macmillan

Imposible mencionar el nombre de Kipling sin que irrestañablemente surja el seudo problema: ¿Debe o no el arte ser un instrumento político? Uso el prefijo *seudo*, pues quienes nos abruman (y se distraen) con esa atolondrada investigación, parecen olvidar que en el arte nada es tan secundario como los propósitos del autor. Imaginemos que hacia 1853 la sombría doctrina de Schopenhauer (no la dichosa de Emerson) hubiera movilizado a Walt Whitman. ¿Serían muy distintos sus cantos? No me parece. Los versículos bíblicos guardarían la amargura primaria; las enumeraciones demostrarían la horrible variedad del planeta; los americanismos y barbarismos no serían menos aptos para la queja que ahora para el júbilo. La obra, técnicamente, sería igual. He imaginado una *inversión* del propósito; en cualquier literatura hay libros ilustres cuyo propósito es imperceptible o dudoso. El *Martín Fierro*, para Miguel de Unamuno, es «el canto del luchador español que, después de haber plantado la cruz en Granada, se fue a América a servir de avanzada a la civilización y abrir el camino del desierto»; para Ricardo Rojas, es «el espíritu de la tierra natal», y también «una voz elemental de la naturaleza»; yo lo creí siempre la historia de un paisano decente que degenera en cuchillero de pulpería... Butler, que supo de memoria la *Iliada* y que la tradujo al inglés, creía que el autor era un humorista troyano; hay eruditos que no comparten esa opinión.

Es curioso el caso de Kipling. Para la gloria, pero también para las injurias,

Kipling ha sido equiparado al Imperio británico. Los partidarios de esa federación han voceado su nombre y las moralidades de *If* y aquellas páginas de bronce que aclaman la infatigable variedad de las Cinco Naciones y el sacrificio alegre del individuo al destino imperial. Los enemigos del Imperio (los partidarios de otros imperios) lo niegan o lo ignoran. Los pacifistas contraponen a su obra múltiple la novela, o las dos novelas, de Erich Maria Remarque, y olvidan que las más alarmantes novedades de *Sin novedad en el frente* —incomodidad de la guerra, signos del miedo físico entre los héroes, uso y abuso del *argot* militar— están en las *Baladas cuarteleras* del reprobado Rudyard, cuya primera serie data de 1892. Naturalmente, ese «crudo realismo» fue condenado por la crítica victoriana; ahora sus continuadores realistas no le perdonan algún rasgo sentimental. Los futuristas italianos olvidan que fue, sin duda, el primer poeta europeo que celebró la fina y ciega actividad de las máquinas^[56]... Todos, en fin —detractores o exaltadores—, lo reducen a mero cantor del imperio y propenden a creer que un par de simplicísimas opiniones de carácter político pueden agotar el análisis de treinta y cinco variadísimos tomos de orden estético. La creencia es burda; basta enunciarla para convencerla de error.

He aquí lo indiscutible: la obra —poética y prosaica— de Kipling es infinitamente más compleja que las tesis que ilustra. Junto a «Dayspring Mishandled», junto a «The Gardener», junto a «The Church That Was at Antioch», el mejor de los cuentos de Maupassant —«Le lit 29», digamos, o «Boule de Suif»— es como un dibujo de niño. La circunstancia lateral de que Kipling fue autor de cuentos para niños y de que su literatura siempre observó ciertas reticencias verbales, ha oscurecido esa verdad. Como todos los hombres, Rudyard Kipling fue muchos hombres (el caballero inglés, el *Eurasian journalist*, el bibliófilo, el interlocutor de soldados y de montañas), pero ninguno con más convicción que el artífice. El artífice experimental, secreto y ansioso, como James Joyce o Mallarmé. En su poblada vida no hubo pasión como la pasión de la técnica.

Edward Shanks (autor de muy olvidables poemas y de un mediocre estudio de Poe) declara en este libro que Kipling^[57] acabó por abominar de la guerra y que profetizó que los hombres omitirían o reducirían el Estado.

Sur, Buenos Aires, Año X, N.º 78, marzo de 1941.

WALT WHITMAN

CANTO A MÍ MISMO, traducido por León Felipe. Editorial Losada, Buenos Aires,
1941

Cualquier momento de la historia del universo (cf. la imaginaria fórmula de Laplace) es el resultado fatal de todos los momentos anteriores, que son virtualmente infinitos.

Lógicamente, podríamos inferir de esa complejidad que el mundo es variadísimo; prácticamente, las muchas causas se equilibran y Hume tiene razón cuando observa (*An enquiry concerning human understanding*, 8, 1) que los cuatro elementos examinados por Aristóteles difieren tan poco de los actuales como los hombres que ha historiado Cornelio Tácito de los que hoy dirigen el mundo.

De hecho, la vida es de una simplicidad casi brutal. Cada uno sabe que en su gremio abundan la superstición y las imposturas, pero cree ingenuamente en el universo; el escritor descrea de Ricardo Rojas y del doctor Rodríguez Larreta, pero cree en los Rojas de la política y en el Rodríguez de la química orgánica... Otra vez enumeraré las supersticiones de la literatura; básteme, ahora, enunciar ésta: *De todas las versiones de un libro la más reciente es la mejor*. Pese a las injurias de Swinburne («emite en algo que suele parecerse al inglés versos no siempre flatulentos y cacofónicos») la importancia de Whitman es evidente; sería lastimoso que algún lector, encandilado por la cifra 1941, lo juzgara por la versión errónea y perifrástica de Felipe.

Ejemplo: Whitman escribe (*Song of Myself*, 40):

*Todos los cuartos de la casa los pueblo con una fuerza armada:
Mis amantes, burladores de tumbas.*

Felipe, fiel a Núñez de Arce, prefiere (*Canto a mí mismo*, p. 142):

*Toda esta habitación la lleno yo de una fuerza poderosa,
de un ejército invencible,
de elementos que me aman,
de genios destructores de sepulcros...*

Whitman acaba así un poema (*Song of Myself*, 34):

*A las once de la mañana empezaron a quemar los cadáveres;
Ésta es la relación del asesinato de los cuatrocientos doce muchachos.*

Felipe corrige esa brevedad (*Canto a mí mismo*, p. 127):

*A las once comenzaron a incinerar los cadáveres.
Y ésta es la historia del asesinato a sangre fría, de aquellos cuatrocientos doce
soldados, gloria de los Guardias Montañeses, tal como la contaban en Texas
cuando yo era muchacho.*

Whitman acaba así otro poema (*Song of Myself*, 12):

No se apresuran, cada hombre golpea en su lugar.

Felipe le regala onomatopeyas (*Canto a mí mismo*, p. 60):

*Ninguno se precipita
y todos dan en su sitio:
pin, pan, pin, pan, pin, pan...*

Whitman escribe (*Song of Myself*, 24):

*Walt Whitman, un cosmos, de Manhattan el hijo,
Turbulento, carnal, sensual, comiendo, bebiendo,
engendrando...*

Felipe «traduce» (*Canto a mí mismo*, p. 88):

*Yo soy Walt Whitman...
Un cosmos. ¡Miradme!
El hijo de Manhattan.
Turbulento, fuerte y sensual;
como, bebo y engendro...*

La transformación es notoria; de la larga voz sálmica hemos pasado a los engreídos grititos del cante jondo.

Guillermo de Torre salva este libro con un epílogo excelente, que encierra alguna traducción fidedigna del poeta calumniado por León Felipe.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N.º 88, enero de 1942.

ROGER CAILLOIS

LE ROMAN POLICIER. Éditions des Lettres Françaises, Buenos Aires, 1941

Descreo de la historia; ignoro con plenitud la sociología; algo creo entender de literatura, ya que en mí no descubro otra pasión que la de las letras ni casi otro ejercicio. En la monografía de Caillois, lo literario (juicios, resúmenes, censuras, aprobaciones) me parece muy valedero; lo histórico-sociológico, muy *unconvincing*^[58]. (He declarado ya mis limitaciones).

En la página 14 de su tratado, Caillois procura derivar el *roman policier* de una circunstancia concreta: los espías anónimos de Fouché, el horror de la idea de

polizontes disfrazados y ubicuos. Menciona la novela de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, y los folletines de Gaboriau. Añade: «Poco importa la exacta cronología». Si la cronología exacta importara, no sería ilegítimo recordar que *Une ténébreuse affaire* (obra que prefigura con vaguedad las novelas policiales de nuestro tiempo) es de 1841, es decir del año en que aparecieron *The Murders in the Rue Morgue*, espécimen perfecto del género. En cuanto al «precursor» Gaboriau, su primera novela — *L'affaire Lerouge*— es de 1863... Verosímilmente, la prehistoria del género policial está en los hábitos mentales y en los irrecuperables *Erlebnisse* de Edgar Allan Poe, su inventor; no en la aversión que produjeron, hacia 1799, los *agents provocateurs* de Fouché.

Otro reparo mínimo: Caillois cree demasiado en la probidad de los individuos del *Crime Club*. Los juzga por el código redactado por miss Dorothy L. Sayers: tanto valdría juzgar un film que se estrena por las hipérboles del programa, una crema dentífrica por las declaraciones del tubo, el Gobierno Argentino por la Constitución Argentina. Nicholas Blake y Milward Kennedy pertenecen al *Crime Club*; otros individuos más alarmantes son J. J. Connington, Carter Dickson y la supracitada miss Sayers. El primero, para enriquecer la literatura, recurre a la balística, a la toxicología, a la dactiloscopia, al tatuaje, a la agorafobia y a las enfermedades de la piel; el segundo, para dilucidar un crimen perpetrado en un ascensor, perpetra una pistola suicida que una vez hecho su disparo mortal, se cae modestamente a pedazos; la tercera ha donado a una antología donde hay piezas de Stevenson y de Chesterton, de Hawthorne y de Wilkie Collins, un cuento personal cuya trama no ocultaré al lector. Un hombre, en dos o tres circunstancias trágicas, se encuentra consigo mismo. Alarmado por esa duplicación, acude al oportuno *detective* lord Peter Wimsey. Este aristócrata da con la ingeniosa verdad: un hermano mellizo.

Oscar Wilde ha observado que los rondeles y los triolets impiden que las letras estén a merced de los genios. Lo mismo cabe ahora observar de las ficciones policiales. Mediocre o pésimo, el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace. Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias, agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar. Roger Caillois analiza muy bien su condición de juego razonable, de juego lúcido.

Muchas páginas he leído (y escrito) sobre el género policial. Ninguna me parece tan justa como estas de Caillois. No excluyo el excelente tratado de François Fosca, *Histoire et technique du roman policier* (1937, París).

Sur, Buenos Aires, Año XII, N.º 91, abril de 1942.

Y también en:

Ficcionario. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

POLÉMICA
OBSERVACIÓN FINAL

Roger Caillois, en el número 91 de *Sur*, ha elucidado algún *obiter dictum* crepuscular de su impremeditada monografía. Reconoce «no haber distinguido bastante explícitamente la historia de la técnica de la historia de la materia». No citó la novela de Balzac *Une ténébreuse affaire* como esbozo de novela policial, sino porque ese libro intratable registra el momento preciso (Francia, primeros años del siglo XIX, actividades invisibles de la policía secreta) en que la sociedad sufrió un cambio que permitiría el auge ulterior de las ficciones policiales...

Los deterministas razonan que cualquier momento de la historia del universo (cf. la imaginaria fórmula de Laplace, cf. el tercer libro de la *Lógica* de Stuart Mill) es el resultado fatal de *todos* los momentos anteriores, que son virtualmente infinitos. Planteado así el problema, nadie puede negar una relación entre los *mouchards* napoleónicos de 1803 y el fosforescente mastín de la familia Baskerville. Planteado de cualquier otro modo, esa relación es *irrelevant*. El género policial tiene un siglo, el género policial es un ejercicio de las literaturas de idioma inglés ¿por qué indagar su causalidad, su prehistoria, en una circunstancia francesa? En Francia, el género policial es un préstamo. Sus ejecutores son Gaboriau, Leblanc, Leroux, Véry, Simenon —literatos muy olvidables—. De los muchos enigmas que han emitido, no acude a mi recuerdo sino el deleitable *Cuarto amarillo*, cuyo buen argumento sobrevive a su tremebunda escritura. En Inglaterra (me limitaré al siglo XIX) tenemos *The Moonstone* (1868) de Collins, *The Mystery of Edwin Drood* (1870) de Dickens, *A Study in Scarlet* (1887) de Conan Doyle, *The Big Bow Mystery* (1892) de Zangwill, *The Wrecker* (1892) de R. L. Stevenson.

La conjetura de Caillois no es errónea; entiendo que es inepta, inverificable.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N.º 92, mayo de 1942.

MICHAEL SADLEIR
FANNY BY GASLIGHT. Constable, Londres, 1941

Antes de alabar este libro, examinaré (siquiera superficialmente) el antiguo problema que sugieren los primeros capítulos: la mayor o menor credibilidad de las ficciones literarias. Coleridge, hacia 1816, postulaba en todo poema la obligación de provocar «una espontánea suspensión de la duda». Esa exigencia mínima es razonable, pero no agota las complejidades del caso. Por ejemplo: yo creo en Don Quijote y en

Huckleberry Finn y en Peer Gynt, pero no en todas las aventuras que les adjudican los libros. Yo creo en las personas de Shakespeare, aunque sospecho que sus musicales períodos no reproducen lo que verdaderamente dijeron sino lo que pensaban o presentían. Creo en las narraciones de Bret Harte y de Maupassant, pero tengo la certidumbre de que éstos han simplificado los hechos. Creo en los tribunales infinitos y en el castillo impenetrable de Kafka, pero no en sus borrosos protagonistas. (A otros les pasa lo contrario: creen en los protagonistas y no en la fábula). Creo en Pécuchet y en Bouvard, pero no en los estudios enciclopédicos que emprendieron. Me deleita el mundo de Chesterton, pero no creo en él; es, para repetir palabras de Leibniz, uno de los infinitos mundos posibles que Dios no ha creado... Para la fe total, no es indispensable que reproduzcamos una por una todas las representaciones de un libro; basta la continua certeza de que el autor ha intuido cada pormenor y el conjunto.

He mencionado libros verosímiles. Hay otros que no sólo parecen ciertos, sino de cuya historicidad me cuesta dudar. Yo, algunas veces, descreo de mi vida pretérita, descreo de haber estudiado latín con una muchacha de Praga, descreo de ser el enumerativo y árido Borges que suele fabricar para *Sur* avaras notas bibliográficas, pero estoy seguro de que en la provincia de Buenos Aires un negro fue ultimado a puñaladas por el desertor Martín Fierro —quizá en la misma hora en que Sophia Baines vio, o escuchó, en Auxerre una ejecución capital—. Me he referido a *The Old Wives' Tale* de Arnold Bennett, ficción de verosimilitud casi milagrosa; las cien páginas iniciales de *Fanny by Gaslight* no son menos indiscutibles.

El argumento es conmovedor: la solitaria niñez de Fanny Hopwood en el decoroso y rígido Londres de 1870. La casa de sus padres —en Panton Street— abunda en escaleras y espejos; hay zonas que le están prohibidas; poco a poco entendemos que es un burdel. Hay una escena intolerable, entrevista: la fuga de una chica de once años vestida horriblemente de mujer, ensangrentada, pálida, engalanada.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N.º 95, agosto de 1942.

SILVINA OCAMPO

ENUMERACIÓN DE LA PATRIA. *Sur*, Buenos Aires, 1942

Alguna vez yo bosquejé la historia de un hombre portentosamente dotado de una perfecta percepción del mundo sensible y de una perfecta memoria. Cometí dos errores circunstanciales: no lo hice mujer, no lo hice japonés o chino. Plenamente olvidé que a juzgar por el testimonio secular de sus literaturas, el hombre occidental apenas percibe los colores y formas del universo. Goethe (*Materialien zur Geschichte*

der Farbenlehre) hace notar la incertidumbre de griegos y romanos en el manejo de los nombres de los colores; Ruskin (*Modern Painters*, IV, 14) análogamente recuerda los vinosos o purpúreos mares homéricos y la verde arena de Sófocles. Homero ha sido acusado de daltonismo; un ciego pudo haber redactado el *Quijote*. A Góngora le gustan las *palabras* que denotan colores, pero es tan desdeñoso de lo visible que suele equiparar la mujer desnuda a la nieve, por la razón verbal de que a las dos podemos calificarlas de blancas. (Me dirán que la nieve es una hipérbole de la claridad; la púrpura, una hipérbole del azul. De acuerdo, pero el hábito de esas imprecisiones arguye indiferencia por el color). La mitología suele ofuscar la visión de Shakespeare. A principios del siglo diecinueve, Coleridge y Wordsworth denunciaron el carácter convencional de casi todas las descripciones poéticas del dieciocho. La ciudad, ese hueco organismo artificial de grutas alineadas y escalonadas, no figura en las letras antes de Balzac y Dickens...

Lo anterior no quiere decir que la literatura tiene la obligación de ser un instrumento pictórico ni que el *Adolphe* sería fatalmente mejor si lo hubiera dotado de auroras el ocular vizconde de Chateaubriand. Quiere decir que poetas y novelistas ignoran el mundo visible o lo reducen a unos pocos símbolos heredados. Todas las flores son la rosa, el ruiseñor es todos los pájaros, el silencio y la lámpara son la noche. No así, por cierto, en *Enumeración de la patria*. Nítidos y puntuales recuerdos convergen inagotablemente en sus hojas. Voluntariamente prescinde de nombres propios y de locuciones vernáculas, pero de ningún otro texto de nuestra literatura ya secular trasciende con igual plenitud la inmediata, infinita presencia de la República.

No es ilegítimo comparar los primeros poemas —«Evocación de Córdoba», «San Isidro», «Plegaria de una señora del Tigre», «Buenos Aires»,...— con las *Odas* congéneres de Lugones. Silvina Ocampo escribe, o da la impresión de escribir, *ex abundantia*; Lugones, para ejecutar el proyecto (menos indigno de un anuario que de un hombre sincero) de venerar todas las variedades locales de la ganadería y la agricultura. Más condenable aún que el proyecto es la torpeza con que anuncia el autor las etapas de la *corvée*: *Alcemos cantos en loor del trigo*, *Celebremos la caña del ingenio*, *Cantemos la primicia de la lana*, *Cantemos a la leche cuyo gusto*, *Reclamemos la enmienda pertinente*, *Cumplamos con el buen veterinario*, *Alabemos al lino que florece...* Los endecasílabos que he citado son articulaciones o conjunciones del poema total; hay otros cuyo vocabulario y cuya métrica prefiguran los de *Enumeración de la patria*. Éstos, por ejemplo:

*Embellecía un rubio aseado y grave
Sus pacíficas trenzas de señora.*

Uno de los espléndidos atributos de *Enumeración de la patria* es la casi inhumana, casi estoica impersonalidad. Hazlitt ha dicho memorablemente de Shakespeare: «He was nothing in himself»; Bernard Shaw ha declarado de Bernard

Shaw: «I am of the true Shakesperean type: I understand everything and everyone, and am nobody and nothing». Yo sospecho que para Silvina Ocampo, Silvina Ocampo es una de tantas personas con las que tiene que alternar durante su residencia en la tierra. Si alguna vez ha intercalado su nombre en el endecasílabo^[59], lo ha hecho para ensayar un efecto retórico de los persas y de algunos occidentales: Browning, Herrick, Ben Jonson^[60], Ronsard, Virgilio... Los poetas actuales no versifican en función del poema sino en función de la personalidad que cultivan, o sea de un juego de manías, rutinas e inhibiciones, amorosamente aduladas y exageradas. Desde que Walt Whitman redactó los vastos poemas del imaginario Walt Whitman, casi no hay escritor que no se desdoble en un *doppelgaenger*. Todos premeditan el monopolio de alguna circunstancia: A, quiere ser continuamente riojano; B, judío; C, gitano y sonámbulo; J. L. B., porteño. Son *amateurs* de la indigencia, estudiosos del límite. En este mundo de personas que aspiran (victoriosamente) a monótonas, asombra la catolicidad de Silvina Ocampo. A veces, pone su vida en el poema:

*Al recuerdo futuro, fiel, le diste
una fotografía que persiste.
No supo tu modestia lo importante
que era tu imagen en aquel instante.*

*No elegiste tal vez la balaustrada
Del jardín donde estabas reclinada...*

(El retrato)

Pero también la de un aroma:

*... las parecidas manos, el cuidado,
la estación y la sangre de la tarde,
no podrán repetir exactamente
los túneles oscuros de mi aroma:
infinitos serán en la memoria
los complejos caminos del perfume...*

(Epitafio de un aroma)

Pero también la de una nube:

*No conocí las formas de mis caras.
El color del poniente me inquietó:*

*pude ser un incendio, una batalla,
un jardín adornado con basuras.
¡Oh eminentes señores del futuro!*

*Me contemplaron dieciséis terrazas,
tal vez un pájaro en las piedras húmedas,
una mujer, un niño (tristes, jóvenes)
y no el Emperador que me esperaba.
(Doce epitafios, IX)*

Pero también la de un muerto:

*Éste es mi primer sueño con naufragios,
no tendré que olvidarlo nunca. Oscura
es el agua en los sueños, fría y dura.
Mañana tendré miedo de presagios.
(Epitafio de un náufrago)*

La penúltima pieza que he trasladado sugiere historias irrecuperables y antiguas, pero (aunque mutiladas) patéticas; los cuatro versos de la última resumen un cuento fantástico: la narración de un muerto que aturdidamente ignora su muerte y que teme los hechos irreparables por considerarlos premoniciones.

Los reparos histórico-sociológicos han contaminado el puro goce estético. Schopenhauer (*Parerga und Paralipomena*, 11, 282) anota que el público se fija en la materia y nunca en la forma; no sé hasta dónde gustará de un libro como éste, cuyo atributo más notorio es la perfección. Si alguien lo duda, que relea cualquiera de los espléndidos *Epitafios* o las poesías «Buenos Aires», «Euterpe», «A una persona dormida». (En ésta, Silvina deplora que los sueños no se comuniquen e interpenetren. Olvida que los sueños compartidos ya existen: son la vigilia).

Hace tiempo que las muchas literaturas cuyo idioma es el español no producen un libro tan diverso y tan continuamente admirable.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N.º 101, febrero de 1943.

DUDLEY FITTS

AN ANTHOLOGY OF CONTEMPORARY LATIN AMERICAN POETRY, *New Directions*,
Norfolk, Connecticut, 1942

Es común atribuir la ineficacia de los poetas que, sin otorgarse una tregua, ejercen la

moderna profesión de contemporáneos (como si hubiera otra en el mundo, como si fueran habitables el pasado y el porvenir), al perverso propósito de hospedar en cada renglón y en cada hemistiquio un asombro, una alarma, una incomodidad. No estoy seguro de aprobar esa condenación. Lucio Anneo Séneca (*Ad Lucilium*, xci) dedica ocho palabras pasmosas al incendio que obliteró la mayor ciudad de las Galias: «Una nox interfuit inter urbem maximam, et nullam»; Chesterton, unas pocas más a la noche: «Una nube que es más grande que el mundo y un monstruo hecho de ojos»; bastan esos ejemplos (y otros que puede acopiar el lector) para evidenciar que el lenguaje no es incapaz de buenas brevedades y que una línea puede ser memorable. La culpa de los Huidobro, de los Peralta, de los Carrera Andrade, no es el abuso de metáforas deslumbrantes: es la circunstancia banal de que infatigablemente las buscan y de que infatigablemente no las encuentran.

Seiscientas páginas en octavo mayor abarca esta novísima antología. En general, sus traducciones son válidas; en algún caso —verbigracia, el de mi poema «Antelación de amor»— el texto es evidentemente inferior a la versión inglesa. (De paso, me atrevo a señalar un descuido: en la página 413, el título de la composición de César Vallejo *España, aparta de mí este cáliz* ha sido traducido *Spain, take from me this cup*; la versión correcta sería *Spain, let this cup pass from me*). Repito que las traducciones son válidas; a esa justa alabanza debo agregar que los piadosos traductores han dilapidado su ingenio, su erudición y su probidad, porque las piezas que trasladan son pésimas. Admito la indigencia tradicional de las literaturas cuyo instrumento es el español; sin embargo, sospecho que para inaugurar una antología de todo el continente hubiera sido posible exhumar un ejercicio menos insípido que «Primavera & Compañía» del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade. Las dos estrofas iniciales vaticinan todo el poema y aun todo el libro:

*El almendro se compra un vestido
para hacer la primera comunión. Los gorriones
anuncian en las puertas su verde mercancía.
La primavera ya ha vendido
todas sus ropas blancas, sus caretas de enero,
y sólo se ocupa de llevar hoy día
soplos de propaganda por todos los rincones.
Juncos de vidrio. Frascos de perfume volcados.
Alfombras para que anden los niños de la escuela.
Canastillos. Bastones
de los cerezos. Guantes muy holgados
del pato del estanque. Garza: ¡sombrija que vuela!*

Otro alabado ecuatoriano es Gonzalo Escudero. Su nota biográfica nos advierte: «Corre parejas con Jorge Carrera Andrade como dirigente de la poesía de su país. Su

lira es a veces épica, con trazas palpables de la influencia de Walt Whitman». Whitman ha sido calumniado; escuchemos:

Relojería de las ostras.

¿Qué cortesana vistió en invierno como los armiños?

Traje dominical de las cebras penitenciarias.

Las avestruces raudas son los automóviles de pluma.

Araña títere de los andamios de cristal.

Y todo, para que el murciélago abra el paraguas de la noche.

Casi todos los poetas que perjudican este penoso libro cultivan el *bric-à-brac* patético:

Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares,

¡a su indefensa página primera!

Matan el caso exacto de la estatua,

al sabio, a su bastón, a su colega,

al barbero de al lado —me cortó posiblemente.

Otros (Vicente Huidobro, Rafael Méndez Dorich, Salvador Novo, Carlos Oquendo de Amat, Alejandro Peralta), el *bric-à-brac* desinteresado:

Él deja al acordeón el fin del mundo

paga con la lluvia la última canción

allí donde las voces se juntan nace un enorme cedro

más confortable que el cielo.

Una golondrina me dice papá

una anemona me dice mamá.

Azul, azul allí y en la boca del lobo

Azul, Señor Cielo que se aleja

¿Qué dice usted? ¿Hacia dónde irá?

¡Ah el hermoso brazo azul, azul!

Dad el brazo a la Señora Nube

si tenéis miedo del lobo

el lobo de la boca azul, azul

del diente largo, largo

para devorar a la abuela naturaleza.

Señor Cielo rasque su golondrina

Señora Nube apague sus anemonas.

V. H.

Alguien ha redactado estas fruslerías, alguien las ha enviado a la imprenta, alguien ha corregido las pruebas, alguien las ha traducido al inglés, alguien ahora las transcribe (no sin algún rubor), alguien en Kenosha, Wisconsin, o en Baton Rouge, Luisiana, las encontrará tal vez deleitables.

Fuera de una visible predilección por el verso caótico y por las metáforas incoherentes, el método seguido por el editor se confunde con el azar. Creo percibir en él esa resignación peculiar de los historiadores de la literatura y de los filólogos, que admiten y clasifican todos los libros como la astronomía clasifica todos los astros, y la paciente y generosa dermatología todos los males de la piel.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N.º 102, marzo de 1943.

HOWARD HAYCRAFT

MURDER FOR PLEASURE. Peter Davies, London, 1942

Hacia 1938, Paul Valéry escribió: «La Historia de la Literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor». No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en Concord (Massachusetts), otro de sus amanuenses había anotado: «Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente» (Emerson: *Essays, second series*).

No es arriesgado suponer que el señor Howard Haycraft ignora los dictámenes anteriores (implícitos, desde luego, en el panteísmo). Los prólogos, la solapa y la contratapa de *Murder for Pleasure*, lo definen como un estudio crítico de la novela policial. Desdichadamente, lo histórico ha primado sobre lo crítico, lo biográfico sobre lo histórico, lo chismoso y lo baladí sobre lo biográfico. Los juicios literarios que aventura son alarmantes. Comparar a Chesterton con el imperceptible Henry Christopher Bailey, reconocer el mayor nivel «artístico» de algunos relatos del primero —¿qué significan ese *algunos* y esas desdeñosas comillas?— y preferir, finalmente, a Bailey, es uno de los mayores enigmas que han entenebrecido la tierra desde que mil y un profesores vindicaron la invasión de Polonia, pues los polacos son de raza inferior a la germánica, y la de Noruega, pues los noruegos son de raza

germánica.

Ofuscado por la palabra *detection*, el señor Haycraft reincide en una distracción que Miss Dorothy Sayers ha inaugurado: la de clasificar las novelas por la metodología que los autores atribuyen a las pesquisas. Obtiene, así, novelas intuitivas, inductivas, deductivas, científicas, fortuitas, etcétera. Esa clasificación es inútil: en todo libro, el investigador descifra el problema, pues el autor le revela confidencialmente la solución. La metodología que le atribuyen es secundaria; lo esencial, lo intrínseco, es el problema. Una novela policial sin problema es inimaginable, no así una novela sin un *detective*, una novela (o cuento) impersonal que planteara un problema y que luego declarara la solución.

Un examen de la literatura policial basado en los problemas que la componen sería, creo, más encantador que este epítome. Por ejemplo: consideremos el durable problema de la pieza cerrada. La solución de Poe (*The Murders in the Rue Morgue*) requiere un pararrayos, una ventana y un mono antropomorfo; la de Eden Phillpotts (*Jig-Saw*), un puñal disparado desde un fusil; la de Chesterton (*The Oracle of the Dog*), una espada y las hendijas de una glorieta; la de Carter Dickson (*The Plague Court Murders*), unas transitorias balas de hielo; la del ornitológico Ellery Queen (*The Door Between*), un pájaro que se lleva en el pico el arma de un suicida; la de Simenon («La nuit des sept minutes»), una estufa, un caño, una piedra, un revólver y una cuerda tirante. Quedan las ingeniosas para el final: la de Gaston Leroux (*Le mystère de la chambre jaune*), que comporta una herida anterior y una pesadilla; la de Israel Zangwill (*The Big Bow Mystery*), resumible así: dos personas entran conjuntamente en el dormitorio del crimen; una de ellas (que es un *detective*) anuncia que han degollado al dueño y aprovecha el estupor de su compañero para consumir el asesinato.

Sur, Buenos Aires, Año XII, N.º 107, septiembre de 1943.

SYLVINA BULLRICH PALENQUE

LA REDOMA DEL PRIMER ÁNGEL. Emecé, Buenos Aires, 1943

Alfonso Reyes ha considerado, en *Tren de ondas*, un tema predilecto de las neurosis, de las literaturas y de las magias: el doble, el *doppelgaenger*. A los ejemplos recordados por él (ficciones de Franz Werfel, de Amado Nervo, de Chamisso, de Stevenson) cabe agregar algunos otros: la dolencia de aquellos que, según Séneca (*Naturales quaestiones*, I, 3), en todo tiempo y en todo lugar ven su imagen; la *dolencia espectral* de los japoneses, que desdobra los cuerpos de los enamorados ausentes (Hearn: *The Romance of the Milky Way: Goblin poetry*); el simbólico *William Wilson*, de Poe; el relato *The Jolly Corner*, de Henry James; el mago que,

vulnerado por un demonio, se convierte en cuatro mil magos, a quienes el demonio les dice: «Multiplicarse es baladí; lo difícil es volver a juntarse» (*A Mission to Heaven*, página 278); el Zoroastro de Shelley, que antes de la ruina de Babilonia, se ve a sí mismo en un jardín (*Prometheus Unbound*); el cuadro *How They Met Themselves*, de Rossetti; las doctrinas de mundos facsimilares, ya en el espacio (Demócrito, Blanqui), ya en el tiempo (los estoicos, los pitagóricos, David Hume); la tradición rabínica de los hombres (Meyrink: *Der Golem*, X) que bajaron al Reino de las Tinieblas: uno regresó loco; otro, ciego; el tercero, Akiba ben Yosef, dijo haberse encontrado consigo mismo... También la felicísima variación que nos propone *La redoma del primer ángel*. Dos partes integran el libro; los protagonistas de la primera reaparecen en la segunda, secretamente idénticos a sí mismos, pero nacidos y educados en otro medio, sometidos a otros influjos, habituados a otra moral y a otro vocabulario. El señor de la primera dice *mi mujer*; el compadrito de la segunda, *mi señora*...

Bajo la pluma de J. L. B. (por ejemplo), un argumento así, de tipo ingenioso, hubiera sido sujetado a un férreo sistema de simetrías, de coincidencias y de contrastes. Sylvina Bullrich, sabiamente, se ha negado a esos juegos; la realidad, la credibilidad de los personajes le ha interesado más que urdir una serie de vaivenes artificiales. Rasgo admirablemente inactual: en las doscientas páginas de este libro no se incurre una sola vez en el culto romántico de los pobres (cf. *Don Segundo Sombra*), que es típico del Barrio Norte, ni tampoco en el culto del Barrio Norte, que es típico de los pobres (cf. las revistas ilustradas que enseñan al país los rudimentos del servilismo y de la tontera). Un texto presocrático habla de ciertas almas egregias que, al trasmigrar entre los animales, son leones y entre los árboles de oscuro follaje son el laurel; Sebastián y Mercedes, protagonistas de esta doble novela, pasan también de un avatar a otro sin mutación fundamental. No en las circunstancias, en ellos, está lo miserable, lo trágico. Hay en Mercedes una lúcida valentía, una especie de fuego desesperado; Sebastián, en cambio, es incapaz de toda redención, moral o intelectual; el hecho es grave, ya que la población entera de la República (sin otra verosímil excepción que la del lector) consta de Sebastián, o de imperceptibles variantes de Sebastián. «Sebastián es un hombre de carne y hueso, con el que os topáis a menudo por la calle» declara la escritora. Nada más cierto; una de las muchas aflicciones de la vida humana es la de encontrarse en todas las calles con un Sebastián infinito; es la de comprobar con horror que uno también es Sebastián.

Sylvina Bullrich conoce con plenitud el ambiente de la primera parte; muy poco o nada, el de la última: los dolorosos conventillos de Buenos Aires. Tal es, sin duda, la razón paradójica de que la última parte sea superior. En la primera, la autora se limita a postular una realidad que no le interesa; en la segunda, tiene que recrear o inventar una realidad: problema literario. Dante, que sólo pasó cuatro días en el Infierno, lo describe mejor que Swedenborg, que durante doce años lo frecuentó.

El sentimiento de que la soledad es incorregible, de que la vida humana es atroz,

de que la dicha es un error de nuestra esperanza, informa de algún modo todas las páginas de Sylvia Bullrich Palenque. Lo dice, a veces, con terribles palabras; por ejemplo, éstas de *Saloma*: «Quien supedite su amor a posibilidades de retribución, quien no sepa querer solo, quien alimente esperanzas de sacrificios ajenos, quien crea posible escuchar siquiera una vez: “Cuánto has hecho por mí y cuánto has perdonado” es un ser que vive fuera de la tierra y pretende que el campo le dé peces y el mar vacas». Otras, lo impone con intensidad, sin decirlo. Por ejemplo: en *Saloma*, la paciente multiplicación del cáncer de Irene, la agonía embotada por la morfina; en *La redoma del primer ángel*, el insultado nacimiento del hijo, las temerosas dichas de los pobres, más conmovedoras que el infortunio, «el día claro, templado, excepcional» en que se envenena Mercedes... A la convicción de que nuestra vida es atroz, une Sylvia Bullrich la convicción de que nuestro deber —nuestro imposible pero inevitable deber— es la felicidad y el coraje. Ese valeroso estoicismo (el de ciertas páginas de *Martín Fierro*, el de nuestro injuriado Almafuerite) es inherente a todos sus libros, aunque los propósitos ocasionales hayan sido otros.

En general, nada más extraño a los libros que el propósito del autor. Hernández redactó el *Martín Fierro* para mostrar cómo el ejército hace de un paisano decente un prófugo, un borracho y un forajido; Lugones y Rojas, para definir a ese desertor, recurren a la voz *paladín*... En otros libros, Sylvia Bullrich cometió la imprudencia de intercalar algunas opiniones políticas; fatalmente, quienes han juzgado esos libros han ignorado su carácter de documento trágico y han preferido condenar o alabar esas opiniones. *Saloma* —*horresco referens*— ha sido juzgada en función de nuestra marina mercante. Esa curiosa desventura no se repetirá: *La redoma del primer ángel* es una intensa y pura novela, más universal que argentina, más estudiosa de las generalidades humanas que de la historia, menos actual que eterna.

Los personajes creados por la ficción sólo viven durante las escenas que les destina el arte; los de esta lúcida y vehemente novela viven entre capítulo y capítulo y hasta fuera del libro.

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N.º 111, enero de 1944.

JOSÉ BIANCO

LAS RATAS. Editorial Sur, Buenos Aires, 1943

Referida en pocas palabras, esta novela de ingenioso argumento corre el albur de parecer un ejemplo más de esas ficciones policiales (*The Murder of Roger Ackroyd*, *The Second Shot*, *Hombre de la esquina rosada*) cuyo narrador, luego de enumerar las circunstancias de un misterioso crimen, declara o insinúa en la última página que el criminal es él. Esta novela excede los límites de ese uniforme género; no ha sido

elaborada por el autor para obtener una módica sorpresa final; su tema es la prehistoria de un crimen, las delicadas circunstancias graduales que paran en la muerte de un hombre. En las novelas policiales lo fundamental es el crimen, lo secundario la motivación psicológica; en ésta, el carácter de Heredia es lo primordial; lo subalterno, lo formal, el envenenamiento de Julio. (Algo parecido ocurre en las obras de Henry James: los caracteres son complejos; los hechos, melodramáticos e increíbles; ello se debe a que los hechos, para el autor, son hipérbolos o énfasis cuyo fin es definir los caracteres. Así, en aquel relato que se titula *The Death of the Lion*, el fallecimiento del héroe y la pérdida insensata del manuscrito no son más que metáforas que declaran el desdén y la soledad. La acción resulta, en cierto modo, simbólica). Dos admirables dificultades de James descubro en esta novela. Una, la estricta adecuación de la historia al carácter del narrador; otra, la rica y voluntaria ambigüedad. La repetida negligencia de la primera es, verbigracia, el defecto más inexplicable y más grave de nuestro *Don Segundo Sombra*; básteme recordar, en las veneradas páginas iniciales, a ese chico de la provincia de Buenos Aires, que prefiere no repetir «las chuscadas de uso», a quien la pesca le parece «un gesto superfluo» y que reprueba, con indignación de urbanista, «las cuarenta manzanas del pueblo, sus casas chatas, divididas monótonamente por calles trazadas a escuadra, siempre paralelas o perpendiculares entre sí...». En lo que se refiere a la ambigüedad, quiero explicar que no se trata de la mera vaguedad de los simbolistas, cuyas imprecisiones, a fuerza de eludir un significado, pueden significar cualquier cosa. Se trata —en James y en Blanco— de la premeditada omisión de una parte de la novela, omisión que permite que la interpretemos de una manera o de otra: ambas contempladas por el autor, ambas definidas.

Todo, en *Las ratas*, ha sido trabajado en función del múltiple argumento. Es de los pocos libros argentinos que recuerdan que hay un lector: un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuyas previsiones hay que frustrar, delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y que presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa. «Necesito pensar en un lector, en un hipotético lector, que se interese en los hechos que voy a referir» leo en el segundo capítulo. ¿Cuántos escritores de nuestro tiempo sospechan esa necesidad? ¿Cuántos, en vez de interesar al lector, no se proponen abrumarlo e intimidarlo?

El estilo manejado por Blanco para referir su trágica fábula es engañosamente tranquilo, hábilmente simple. Lo rige una continua ironía, que puede confundirse con la inocencia. En el dramático decurso de la novela, el narrador no se inmuta una sola vez. Elude los epítetos estimativos y las alarmadas interjecciones. No usurpa la función del lector; deja a su cargo el eventual horror y el escándalo. (Que yo recuerde, sólo en este párrafo que atribuye a un profesor francés, la ironía es enfática: «Bajo cierto aspecto y en cierta medida, los experimentos bioquímicos que ha hecho Julio Heredia, el joven sabio argentino, para demostrar la influencia del aluminio en las enfermedades de los huesos y del intestino, no carecen, quizá, de una relativa

importancia»).

Ha primado hasta ahora en la formación de las novelas argentinas el influjo de la literatura francesa; en este libro (como en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares) prima el influjo de las literaturas de idioma inglés: un rigor más severo en la construcción, una prosa menos decorativa pero más pudorosa y más límpida.

Tres géneros agotan la novela argentina contemporánea. Los héroes del primero no ignoran que a la una se almuerza, que a las cinco y media se toma el té, que a las nueve se come, que el adulterio puede ser vespertino, que la orografía de Córdoba no carece de toda relación con los veraneos, que de noche se duerme, que para trasladarse de un punto a otro hay diversos vehículos, que es dable conversar por teléfono, que en Palermo hay árboles y un estanque; el buen manejo de esa erudición les permite durar cuatrocientas páginas. (Esas novelas, que nada tienen que ver con los problemas de la atención, de la imaginación y de la memoria, se llaman —nunca sabré por qué— *psicológicas*). El segundo género no difiere muchísimo del primero, salvo que el escenario es rural, que las diversas tareas de la ganadería agotan el argumento y que sus redactores son incapaces de omitir el pelo de los caballos, las piezas de un apero, la sastrería minuciosa de un poncho y los primores arquitectónicos de un corral. (Este segundo género es considerado patriótico). El tercer género goza de la predilección de los jóvenes: niega el principio de identidad, venera las mayúsculas, confunde el porvenir y el pasado, el sueño y la vigilia; no está destinado a la lectura, sino a satisfacer, tenebrosamente, las vanidades del autor^[61]... Obras como ésta de José Bianco, premeditada, interesante, legible —insisto en esas básicas virtudes, porque son infrecuentes— prefiguran tal vez una renovación de la novelística del país, tan abatida por el melancólico influjo, por la mera verosimilitud sin invención, de los Payró y los Gálvez.

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N.º 111, enero de 1944.

CHAUCER

EL CUENTO DEL PERDONADOR. Prólogo y versión de Patricio Gannon. Emecé,
Buenos Aires, 1944

A principios del siglo XIII, un mito lucrativo cundió por todas las naciones de Europa. Nadie ignora que los méritos de los santos vastamente superan lo requerido para su redención personal; los teólogos imaginaron que ese excedente había formado en el inconcebible Cielo un depósito, el llamado *thesaurus meritorum*; alguien propaló que las llaves estaban en manos del Papa; éste, para que ese depósito ideal fuera de algún provecho a la grey, toleró (y aun estableció) la venta de indulgencias^[62]. De las múltiples derivaciones de ese acto básteme citar dos: una, las noventa y cinco tesis

que Lutero clavó en la puerta de la iglesia de Wittenberg; otra, este copioso cuento de Chaucer, cuyo narrador es un *pardoner*, un distribuidor de indulgencias.

Desde *Las mil y una noches* de Shahrazad hasta los *Three Impostors* de Machen, abundan las ficciones en las que un cuento sirve de marco general a otros cuentos; Chesterton aprovecha esa metáfora para escribir que Chaucer fue el inventor de una galería, donde los marcos suelen superar a los cuadros. En cada uno de los *Canterbury Tales*, debemos considerar dos valores: el valor narrativo de la fábula; el valor dramático de atribuirle a determinado interlocutor. Para este apólogo moral de los tres libertinos que salen a buscar a la Muerte pero a quienes encuentra la Muerte, Chaucer, con admirable adecuación, elige un canalla. Un canalla elocuente, versado en la historia sagrada y en la profana, un hombre que parece contar con la aprobación del autor hasta que, despachado su apólogo, un tabernero le descarga esta ira:

*But by the croys which that seint Eleyne fond,
I wolde I hadde thy coillons in myn hond...*

Naturalmente, transcribir tales versos es más fácil que traducirlos; Gannon ha preferido atenuarlos. Ha comprendido que Chaucer es, ante todo, un narrador. Le ha hecho el honor de sacrificar deliberadamente el sabor antiguo —ese regalo involuntario del tiempo— a la fiel traducción de cada párrafo (no de cada palabra) y de cada rasgo psicológico. Intercala, a veces, un epíteto afortunado. Así transforma:

*This cokes, how they stampe, and strayne, and grinde,
And turnen substance in-to accident*

en: «¡Cómo los cocineros deben batir, colar y majar, a fin de transformar la substancia en deleitoso accidente!».

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N.º 116, junio de 1944.

MARGARET SMITH

THE PERSIAN MYSTICS: ATTAR. John Murray, London, 1942

En Alemania se propende a juzgar la literatura clásica de los persas por el influjo de esa literatura en el ecuménico Goethe (cuya más notoria virtud fue la hospitalidad con que recibió *todos* los influjos); en Inglaterra, por las *Rubaiyat* de Fitzgerald, que tienen menos de versión literal que de rapsodia autónoma, aunque su pleno goce parece requerir de nosotros el recuerdo de Omar y el olvido, siquiera momentáneo, del traductor. En todas las naciones occidentales, el nombre de Hafiz, con su

connotación de jardines, de mañanas, de ruiseñores, de rosas y de lunas, es un sinónimo perfecto de la locución *poesía persa*. Emerson, hacia 1876, profetizó que no sería menos preclaro el nombre de Attar y tradujo la última escena de su *Coloquio de los pájaros*, según la versión alemana (Viena, 1818) de Hammer-Purgstall.

Farid al-Din Attar nació en el siglo doce de nuestra era, cerca de la ciudad de Nishapur, «patria de turquesas y espadas». El poeta Katibi, autor de la *Confluencia de los dos mares*, diría unos trescientos años después: «Como Attar, yo soy de los jardines de Nishapur, pero yo soy la espina de Nishapur, y él era la rosa». Attar peregrinó a La Meca; atravesó el Egipto, Siria, el Turquestán y el norte del Indostán; a su vuelta, se consagró con fervor a la contemplación de Dios y a la composición literaria. Ha dejado ciento veinte mil dísticos; sus obras se titulan *Libro del ruiseñor*, *Libro del consejo*, *Libro de los misterios*, *Libro del conocimiento divino*, *Memorias de los santos*, *El rey y la rosa*, *La declaración de las maravillas* y el extraño *Coloquio de los pájaros (Mantiq al-Tayr)*. Lo mataron los soldados de Tule, hijo de Zingis Jan, cuando Nishapur fue expoliada.

A través de versiones fragmentarias, el argumento del *Mantiq al-Tayr* me parece muy superior a su laberíntica y lánguida ejecución. El remoto rey de los pájaros, el Simurg, deja caer en el centro de la China una pluma espléndida; los pájaros resuelven buscarlo, hartos de su antigua anarquía. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. Acometen la casi infinita aventura; superan siete valles, o mares; el nombre del penúltimo es Vértigo; el último se llama Aniquilación. Muchos peregrinos desertan; otros perecen. Treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos y todos. (También Plotino —*Enéadas*, V, 8, 4— declara una extensión paradisíaca del principio de identidad: «Todo, en el cielo inteligible, está en todas partes. Cualquier cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol»). El *Mantiq al-Tayr* ha sido vertido al francés por Garcin de Tassy; al inglés por Edward Fitzgerald; para este resumen he consultado la monografía de Margaret Smith y el tomo décimo de *Las mil y una noches* de Burton.

De las hagiografías que componen el *Tadhkirat al-Auliya (Memorias de los santos)* copio esta breve narración terapéutica: «Abú Husayn Nurí se enfermó; Yunayd le trajo rosas y fruta. Poco después, Yunayd se enfermó; Abú Husayn Nurí fue a verlo, acompañado por sus discípulos. *Que cada uno de vosotros, les dijo, tome sobre sí una porción del mal de Yunayd.* Los discípulos contestaron *Así lo haremos* y Yunayd se levantó sano y bueno. Entonces Abú Husayn Nurí le dijo: *Eso hubieras debido hacer conmigo, en lugar de traerme flores y fruta*».

Los historiadores refieren que en los últimos años de su vida (que alcanzaron a ciento diez) Farid al-Din Abú Talib Muhámmad ben Ibrahim Attar renunció a todos los placeres del mundo, incluso la versificación.

FRANCISCO AYALA

EL HECHIZADO. Emecé, Buenos Aires, 1944

Hay materiales suficientes para una Antología (o Biblioteca) de la Postergación Infinita. En la primera parte podrían figurar los dialécticos: el eleata Zenón, que inventó los problemas de la tortuga, del hipódromo y de la flecha; Aristóteles, que aprovechó un lugar del *Parménides* para enunciar el argumento del tercer hombre; el sofista Hui Tzu, que razonó que un bastón, al que cercenan la mitad cada día, es interminable; Hermann Lotze, que negó todo influjo de A sobre B, porque el influjo constituye otro elemento C, que para influir en el segundo, exige otro elemento D, que exige otro elemento E, que exige otro elemento F; Bradley, que negó toda relación entre A y B, porque la relación constituye otro término C, que requiere otros términos D y E para relacionarse con A y con B; James, que negó que pudieran transcurrir catorce minutos, porque antes deben transcurrir siete, y antes tres y medio, y antes, uno y tres cuartos, y antes... Integrarían la segunda parte los textos literarios: los seis volúmenes de Franz Kafka; las venturosas digresiones de Sterne; el *Mardi* de Melville; el relato «Les captifs de Longjumeau» de Léon Bloy; el relato «Carcassonne» de Lord Dunsany; *El Hechizado*.

Algo de silenciosa pesadilla tiene esta narración de Francisco Ayala. Mejor dicho, algo de inextricable sueño que está a punto de ser una pesadilla. (Dante, a juzgar por la *Comedia*, no tuvo jamás una pesadilla: su Infierno es un lugar en el que acontecen hechos atroces; no es un lugar atroz). Este libro historia los inútiles trámites laberínticos de un pretendiente americano, en la corte de Carlos el Hechizado, sucesor de Felipe IV. En otras narraciones de esta índole, es inalcanzable la meta; aquí entendemos que es irrisoria y, de algún modo, irreal, como los personajes de la ficción. Ya nos advierte el prólogo: «En *El Hechizado* no hay nadie que viva nada; ni hay hombres, ni verdadera vida. Hay el solo poder, su armazón vacío». Los universos de Kafka y de Herman Melville son angustiosos; en el de Ayala percibimos, bajo la agitación vermicular de sus multitudes, una quieta y atroz desesperación. La escena muda que corona la fábula —el encuentro con Carlos el Hechizado, en una cámara recóndita del palacio— está en las páginas finales y asimismo en una de las primeras; en esa iteración hay algo de espejo infinito.

Por su economía, por su invención, por la dignidad de su idioma, *El Hechizado* es uno de los cuentos más memorables de las literaturas hispánicas. Entiendo que podemos equipararlo con *La prueba de las promesas* de don Juan Manuel (o con su original arábigo) y con el *Yzur* de Lugones.

MANUEL PEYROU

LA ESPADA DORMIDA. Sur, Buenos Aires, 1944

Acerca de esta *Espada dormida*, se pronunciará inevitablemente el nombre de Chesterton. La cuidadosa irrealidad, los pulcros misterios, la economía y el ingenio del diálogo, justifican esa aproximación y quizá la exigen, pero los cuentos policiales de Chesterton suelen adolecer de un propósito apologético y estos de Manuel Peyrou son felices como aquellas *New Arabian Nights* en que el joven Stevenson propuso una versión del futuro Eduardo Séptimo de Inglaterra, bajo la cariñosa especie del Príncipe Florizel de Bohemia. Tan hábilmente disimulan estas ficciones los arduos y tenaces borradores que sin duda los precedieron, que corren el albur de parecer meros favores del azar y la negligencia, meras felicidades fortuitas. Tal no es la verdad, por supuesto; el malhadado azar puede suministrar a sus clientes las *opera omnia* de Vicente Huidobro o un verso de Ezra Pound, pero no un solo párrafo de Johnson o el más tenue diálogo de este libro. Todo en él ha sido premeditado, todo parece una improvisación venturosa, un don accidental de las divinidades secretas.

Una superstición de nuestro tiempo juzga que un libro que debate un problema es, de antemano, superior a otro libro que únicamente quiere encantar. Sin embargo, las irresponsables *Las mil y una noches* han sobrevivido a infinitos poemas alegóricos, densos de erudición alcoránica; *La hora de todos* de Quevedo a su *Política de Dios y gobierno de Cristo*; *Huckleberry Finn* a los laboriosos productos de Norris y de Dreiser. *La espada dormida* es, ante todo, un libro agradable. ¿Necesitaré agregar que ese epíteto no encierra el menor matiz de condescendencia y que un libro que propone (y que logra) la felicidad del lector es, en cualquier época de la historia, en cualquier país del planeta, algo agradecible e impar?

En estos cuentos ejemplares, Manuel Peyrou demuestra comprender lo que no han comprendido los individuos del erróneo y funesto *Detection Club*: el cuento policial nada tiene que ver con la investigación policial, con las minucias de la toxicología o de la balística. Puede perjudicarlo todo exceso de verosimilitud, de realismo; trátase de un género artificial, como la pastoral o la fábula. Por eso es conveniente que su acción esté ubicada en otro país. Así lo entendió Poe, su inventor, con su Rue Morgue y con su Faubourg Saint-Germain; así Chesterton, que prefiere un Londres fantasmagórico. Tales artificios impiden que para juzgar la ficción (en la que priman el rigor y el asombro) se recurra a la mera realidad (en la que priman la rutina y la delación, el imprevisible azar y el vano detalle). Quienes reprochan a Peyrou la elección de escenarios extraños, olvidan que en un cuento policial escrito en Buenos Aires, Buenos Aires no debe figurar, o sólo puede figurar deformado, como en las

páginas de Bustos Domecq.

Toda improbable antología futura que no incluya «La espada dormida» o «La playa mágica» me parecerá, bien lo sé, un libro inexplicable y algo monstruoso.

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N.º 127, mayo de 1945.

ADOLFO BIOY CASARES

EL SUEÑO DE LOS HÉROES. Losada, Buenos Aires, 1954

A despecho del pecado original, se entiende que lo malo viene de afuera: picardías foráneas han corrompido (mejor dicho, están a punto de corromper) la nativa nobleza de cada pueblo. Éstos, por un favor especial de la Providencia, no dejan nunca de contar, sin embargo, con una clase de hombres cuya misión es preservar esa nobleza; paradójicamente, tales guardianes no son los hombres cultos sino los más oscuros y anónimos. Leñadores, pastores, pescadores y aun chacareros cumplen esa función en Europa; como individuos serán pobres patanes, pero en ellos está, de algún modo, la sustancial virtud de la estirpe. Censurarlos se juzga blasfematorio; después de una derrota cabe opinar que los jefes han sido los traidores o inhábiles pero no que la tropa ha sido cobarde. El mito judío de los 36 hombres puros, que justifican, en cada generación, el mundo ante Dios, es acaso una extensión cósmica de aquella idea, ya que se afirma que esos pilares secretos del universo son mendigos o vagabundos.

Aquí el hombre del secreto es el gaucho. Cargas de caballería y vastas empresas nos propone la historia, pero la figura en la que el argentino encuentra su símbolo es la del hombre solo y valiente, que en un lance de la llanura o del arrabal se juega la vida con el cuchillo. Sarmiento, Hernández, Ascasubi, Del Campo, Gutiérrez y Carriego han forjado ese mito del peleador.

Hacia mil novecientos veintitantos, Güiraldes pudo aún escribir (y nosotros leer con credulidad) su *Don Segundo Sombra*, cuyo propósito mítico es evidente. La obra de Güiraldes es lo que en alemán se llama un *Bildungsroman*, una novela cuyo tema es la formación de un carácter; don Segundo enseña al protagonista su lección de coraje y de soledad. En el curso de este libro tan claro no hay, quizá, una vacilación, pero su tono general es nostálgico y aun elegíaco. Los hechos esenciales han ocurrido antes de iniciarse la historia; las presuntas hombradas de don Segundo quedan en un irrecuperable pasado. La fábula transcurre en el norte de la provincia de Buenos Aires a fines del siglo XIX o a principios del XX; ya la chacra y el gringo estaban ahí, pero Güiraldes los ignora.

El sueño de los héroes, de Bioy Casares, nos ofrece una última versión del mito secular. Desde que *Don Segundo* se publicó, han pasado treinta años y muchas cosas, y nadie honradamente se asombrará de que nuestro fervor haya declinado. La historia

se repite en otro escenario y con otros actores. La pampa de Güiraldes y el barrio criollo de Carriego están lejos; Emilio Gauna es un muchacho que trabaja en un taller mecánico y Sebastián Valerga —un personaje turbio y aparatoso que se hace llamar el doctor Valerga— encarna el duro ayer para él, la hermosa tradición del coraje. Al final se revela que este mentor es un hombre siniestro; la revelación nos choca y hasta nos duele, porque nos hemos identificado con Gauna, pero confirma las fugaces sospechas que inquietaron nuestra lectura. Gauna y Valerga se traban en un duelo a cuchillo y el maestro mata al discípulo. Ocurre entonces la segunda revelación, harto más asombrosa que la primera; descubrimos que Valerga es abominable, pero que también es valiente. El efecto alcanzado es abrumador. Bioy, instintivamente, ha salvado el mito. ¿Qué pasaría si en la última página del *Quijote*, don Quijote muriera bajo el acero de un verdadero paladín, en el mágico reino de Bretaña o en las remotas playas de Ariosto?

Mucho se ha escrito, y se escribirá, sobre esta novela admirable; sobre la descuidada felicidad de su estilo oral, sobre su trama onírica, sobre el hábil manejo del carnaval para facilitar lo fantástico. Yo he preferido destacar su valor como símbolo. Cabe sospechar que los argentinos podemos concebir una sola historia; la amarga y lúcida versión que Adolfo Bioy Casares ha ideado corresponde con trágica plenitud a estos años que corren.

Sur, Buenos Aires, N.º 235, julio-agosto de 1955.

ADOLFO BIOY

ANTES DEL NOVECIENTOS. Buenos Aires, 1958

A trueque de infringir alguna vez las transitorias reglas de juego que son el arte literario de cada época, los mejores libros pueden ser obras de escritores ocasionales. El profesional suele confundir los medios y el fin y subordinar el éxito verdadero al éxito técnico; no así el hombre de buenas lecturas, que emprende al cabo de los años la redacción de un libro. El mayor riesgo que lo acecha es la tentación de exhibir un vocabulario variado; salvado ese peligro y otros menores, puede hacer obra duradera. La historia de las letras de América abunda en confirmaciones; bástenos recordar el caso de aquel periodista, que compuso en una pieza de hotel *El gaucho Martín Fierro*. Otro muy claro ejemplo nos ofrece este libro de Adolfo Bioy.

Además del hecho esencial de la personalidad de su autor, diversas circunstancias han favorecido la escritura de este libro admirable. Es verosímil conjeturar que lo han precedido muchos borradores orales, ya que se trata de memorias que antes de pasar al papel se habrán pulido y afinado en el diálogo.

Imaginar que en otras épocas fue más diversa y abundante la vida es una

conjetura arriesgada y de raíz nostálgica; hay ciertas experiencias fundamentales que nos parecen inherentes a la condición humana, en cualquier tiempo y en cualquier latitud. Los estoicos vieron en la existencia una serie pleonástica de repeticiones inútiles y juzgaron que quien ha vivido treinta años ha mirado todas las cosas. Es innegable, sin embargo, que los hombres del patriciado argentino —lo que el rencor hoy llama la oligarquía— conocieron intensa y personalmente dos plenitudes antagónicas del vivir: la urbana y la rural. Buenos Aires les brindó la primera y la llanura ecuestre la otra. De esa curiosa conjunción de dos modos vitales nació la literatura gauchesca, hija de hombres de ciudad que eran también hombres de campo. A todo ello sumemos el hecho de que la Conquista de América se dilató en esta región hasta 1880; los complicados reinos de México y del Perú cedieron al primer embate español, pero las lanzas de Namuncurá y de Pincén mantuvieron su errante libertad contra los regimientos que volvían de la guerra del Paraguay... Ni las clases medias ni el pueblo ni la nueva clase industrial conocen esa dualidad urbana y agreste que fue privilegio del hacendado; la obra de Adolfo Bioy es un documento precioso y acaso último de un tiempo que se fue.

Antes del novecientos ya forma parte de esa genérica memoria argentina que abarca los *Recuerdos de provincia* y *Los que pasaban*, y el *Far Away and Long Ago* que compuso en inglés y acaso pensó en mal español William Henry Hudson. Algún escritor del siglo XIX ha sospechado que toda labor literaria es fatalmente autobiográfica; ello, con un ligero y mágico énfasis, equivale a decir que todo libro es una confesión y que las muchas líneas que un hombre escribe a lo largo del tiempo acaban por formar su retrato. Adolfo Bioy no quiere ocupar el primer plano de su obra; nada menos parecido a una efusión o exhibición que sus tranquilas páginas, en las que ciertamente no faltan rasgos irónicos o patéticos. La cortesía del autor es omnipresente; detrás de los hechos que narra cabe adivinar otros, más agrios, que ha preferido silenciar o atenuar. Como en las reticentes memorias de Rudyard Kipling, este recato ahonda y define la personalidad del autor que sentimos íntimamente.

En toda profecía hay un riesgo, pero yo creo percibir en este volumen el carácter duradero y sereno de una obra clásica. Gracias al doctor Bioy, hombres molestos y valientes del Sur habrán de perdurar, sin saberlo, en la imaginación de las generaciones futuras.

Sur, Buenos Aires, N.º 257, marzo-abril de 1959.

MISCELÁNEA^[63]

CALENDARIO

POR UNA NUEVA LEY DE PROTECCIÓN INTELECTUAL

Los artículos publicados en el número 38 de Sur contra las ediciones fraudulentas, han logrado ya, además de remover el ambiente público, una consecuencia positiva. Es el manifiesto que un núcleo muy importante de escritores argentinos, entre quienes figuran los más calificados del país, ha dado a la publicidad, pidiendo una nueva ley de propiedad intelectual. He aquí el texto completo:

La deficiencia del régimen de protección de los derechos intelectuales que establece la ley 11 723, actualmente en vigencia, es pública y notoria, al punto de que el mismo órgano encargado de su aplicación, el poder judicial, ha reconocido explícitamente, en la última memoria de la Cámara de Apelaciones en lo criminal y correccional de la capital, que «la ley llamada de “propiedad intelectual” demanda que se precisen en su verdadero significado las distintas previsiones que contiene». La prensa responsable del país, con terminante unanimidad, acaba de señalar los errores de dicha ley, y el poder ejecutivo los ha considerado implícitamente como tales al auspiciar ante el Congreso de la Nación el proyecto de nuevo código penal, en cuya exposición de motivos se expresa que «la ley 11 723 que hoy rige, confusa y sin técnica, ha dado lugar a dificultades enormes en su aplicación».

Tales hechos, unidos al veredicto ya librado por la conciencia pública respecto a esta cuestión, nos exime de extendernos en consideraciones jurídicas u otros alegatos para demostrar la ineficacia del sistema implantado por la ley aludida, cuyas fallas prácticamente dejan a la producción intelectual en un irritante desamparo. Hoy, como ayer, los autores quedan burlados rudamente en sus derechos, despojados y perjudicados en diferentes formas; las ediciones clandestinas aumentan cada día; se adulteran y mutilan las obras reproducidas sin consentimiento; se usurpan los telegramas periodísticos; se avasalla el inalienable derecho moral del autor y se desconoce su legítimo beneficio, mientras la impunidad más absoluta estimula todavía a los culpables.

Semejante insuficiencia del régimen legal actualmente en vigor en esta materia no sólo afecta los derechos de los escritores argentinos sino que perjudica también de manera muy considerable los intereses de los escritores extranjeros, cuyas obras circulan profusamente en nuestro país en ediciones ilícitas, lo que arroja gran descrédito sobre el nombre de la nación, que está siendo señalada en el extranjero como un centro de piratería editorial.

Fundados en hechos tan significativos y concluyentes como los que acabamos de expresar, los escritores abajo firmados planteamos la necesidad impostergable de proceder al reemplazo de la ley 11 723, cuyo régimen no nos sirve, porque es

deficiente, erróneo e ineficaz, y cuyo espíritu rechazamos porque no coloca en su debida jerarquía a la creación intelectual.

Manifestamos, pues, nuestro propósito de llevar a puerto estas declaraciones, presentando con ocasión de la próxima apertura del Congreso la reclamación formal que corresponde, mediante lo cual no dudamos llegar a ser atendidos en aquello que el país nos debe.

Firman este documento los siguientes escritores:

Ángel Acuña, Rafael Alberto Arrieta, Eduardo Acevedo Díaz, Margarita Arsamasseva, Enrique Anderson Imbert, María Raquel Adler, Julio Aramburu, Enrique Banchs, Leónidas Barletta, Ernesto Mario Barreda, Ángel J. Battistesa, Francisco Luis Bernárdez, José Bianco, Narciso Binayán, Mateo Booz, Herminia Brumana, Carmelo M. Bonet, Adolfo Bioy Casares, Alfredo R. Bufano, Augusto Bunge, Jorge Luis Borges, Susana Calandrelli, Rosa Bazán de Cámara, Miguel A. Camino, Cupertino del Campo, Bernardo Canal Feijóo, Arturo Cancela, Ramón J. Cárcano, Elías Cárpena, Armando Cascella, Leonardo J. Castellani, Arturo Cerretani, Manuel Conde Montero, C. Córdova Iturburu, Abel Cháneton, Atilio Chiappori, Juan Carlos Dávalos, Augusto Mario Delfino, Antonio Dellepiane, Justo G. Dessein Merlo, Atilio Dell’Oro Maini, Leopoldo Díaz, Max Dickmann, Adán C. Diehl, María Alicia Domínguez, Osvaldo Horacio Dondo, Héctor I. Eandi, Juan Pablo Echagüe, Carlos Alberto Erro, Fermín Estrella Gutiérrez, Vicente Fatone, Macedonio Fernández, Tristán Fernández, José Fernández Coria, B. Fernández Moreno, Juan Filloy, Julio Fíngerit, Alberto Franco, Juan Fuscaldo, Lisandro Z. D. Galtier, Manuel Gálvez, Delfina Bunge de Gálvez, Juan Carlos García Santillán, Alberto Gerchunoff, Oliverio Gironde, Arturo F. González, Bernardo González Arrilli, Eduardo González Lanuza, Enrique González Trillo, Alcides Greca, Guillermo Guerrero Estrella, Ataliva Herrera, Benigno Herrero Almada, Eugenio Julio Iglesias, Julio Irazusta, Bruno Jacovella, Rafael Jijena Sánchez, Leopoldo Lugones, Benito Lynch, Alfonso de Laferrere, Norah Lange, José Luis Lanuza, Enrique Larreta, Carlos Alberto Leuman, Ricardo Levene, Enrique Loncán, Raimundo Lida, Arturo Lorusso, Pilar de Lusarreta, Roberto Levillier, Eduardo Mallea, Juan Mantovani, Leopoldo Marechal, Roberto Mariani, Sixto C. Martelli, Álvaro Melián Lafinur, Arturo S. Mom, José María Monner Sans, Ernesto Morales, Enrique Mallea Abarca, Carlos Mouchet, Carlos Mastronardi, Conrado Nalé Roxlo, Carlos Obligado, Victoria Ocampo, Pedro Miguel Obligado, María Rosa Oliver, Héctor Olivera Lavié, Roberto A. Ortelli, Juan L. Ortiz, Luis Ortiz Behety, Arturo Orzábal Quintana, José León Pagano, Alberto Palcos, Francisco Peyró, José Pedroni, Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, César E. Pico, Juan Oscar Ponferrada, Josué Quesada, Sigfrido A. Radaelli, Luis Reissig, Héctor R. Ratto, Emilio Ravignani, Horacio Rega Molina,

Agustín Rivero Astengo, Francisco Romero, Erwin F. Rubens, Aníbal Sánchez Reulet, Luis Emilio Soto, Alfonsina Storni, Emilio Suárez Calimano, Pablo Suero, Saúl Taborda, Gastón O. Talamón, Fausto de Tezanos Pinto, César Tiempo, José Torre Revello, Ricardo Tudela, Manuel Ugarte, Mariano de Vedia y Mitre, Ángel Vassallo, Arturo Vázquez Cey, Marcos Victoria, Pedro Juan Vignale, Amado Villar, Rómulo Zabala, Lisardo Zía.

Sur, Buenos Aires, Año VII, N.º 40, enero de 1938.

DEBATES DE SUR^[64]

MORAL Y LITERATURA

1. *¿Tiene razón Oscar Wilde cuando sostiene que no hay libros morales o inmorales, sino únicamente libros bien o mal escritos?*
2. *¿Hace bien Anton Chejov en afirmar que su arte consiste en describir exactamente a los ladrones de caballos sin agregar que está mal robar caballos?*
3. *¿Debe seguirse a Gide cuando sostiene que con buenos sentimientos se hace mala literatura?*
4. *¿O queda la posibilidad de imaginar que la belleza de un libro puede surgir, en parte al menos, de su moralidad explícita o implícita; que el arte puede consistir en agregar que está mal robar caballos, y que con buenos sentimientos puede hacerse, no sólo mala, sino también buena literatura?*

DE JORGE LUIS BORGES

En razón misma de su tono imperioso, el aforismo de Wilde me parece más apto para cerrar que para abrir una discusión. Quizá no hay libros inmorales, pero hay lecturas que lo son, claramente. El *Martín Fierro* (amplíe aquí una observación de María Rosa Oliver) fue escrito para demostrar que el ejército convierte en vagabundos y en forajidos a los hombres de campo; es leído inmoralmente por quienes buscan los placeres de la ruindad (consejos de Vizcacha), de la crueldad (pelea con el moreno), del sentimentalismo de los canallas y de la bravata orillera (*passim*). Otras publicaciones son inmorales de intención y de ejecución. Así, yo tengo para mí que una de las causas del entontecimiento gradual de los argentinos son las revistas populares: notorias cátedras de codicia y de servilismo. ¿Qué decir de esos instrumentos que rebajan el universo a una suma de ceremonias oficiales y de ceremonias mundanas, que no proponen otro ideal que el ocioso vivir de los millonarios, que reducen la historia del país a una lista completa de concurrentes al Teatro de la Ranchería, que interminablemente añoran al mazorquero, al negro esclavo y al virrey, que prodigan los campeonatos de *golf*, los torneos de *bridge*, los extensos gauchos apócrifos de Quirós y los árboles genealógicos? No nos dejemos embaucar por la connotación sexual de la palabra *inmoralidad*; más inmoral que fomentar la lascivia es fomentar el servilismo o la estolidez.

Stevenson (*Ethical Studies*) observa que un personaje de novela es apenas una sucesión de palabras y pondera la extraña independencia que parecen lograr, sin embargo, esos homúnculos verbales. El hecho es que una vez lograda esa independencia, una vez convencidos los lectores de que tal personaje no es menos vario que los que habitan la «realidad» (quienes, por lo demás, tampoco son, o

somos, otra cosa que una serie de signos), el juicio moral del autor importa poco. Además, todo juicio es una generalización, una mera vaguedad aproximativa. Para el novelista, como tal, no hay personajes malos o buenos; todo personaje es inevitable. «I understand everything and everyone», declara Bernard Shaw, «and am nobody and nothing».

Cabe, por consiguiente, decir a Chejov: Si los ladrones de caballos son reales, la opinión de su autor no los modifica.

Vedar la ética es arbitrariamente empobrecer la literatura. La puritánica del arte por el arte nos privaría de los trágicos griegos, de Lucrecio, de Virgilio, de Juvenal, de las Escrituras, de san Agustín y de Dante, de Montaigne, de Shakespeare, de Quevedo, de Browne, de Swift, de Voltaire, de Johnson, de Blake, de Hugo, de Emerson, de Whitman, de Baudelaire, de Ibsen, de Butler, de Nietzsche, de Chesterton, de Shaw; casi del universo.

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N.º 126, abril de 1945.

PREMIOS

AGRADECIMIENTO A LA SOCIEDAD ARGENTINA DE ESCRITORES

La Sociedad Argentina de Escritores otorgó el Gran Premio de Honor a Jorge Luis Borges por su libro Ficciones^[65]. Al final del banquete que le ofrecieron con ese motivo, Borges pronunció las siguientes palabras:

Me conmueve, me entenece, me enorgullece, la distinción que acaban de depararme. No sé cómo expresar mi agradecimiento, sin que lo contaminen de algún modo la humildad o la vanidad. El destino ha tramado sabiamente las circunstancias de este honor: la singular calidad de los escritores que forman el jurado, la unanimidad de su fallo, la victoria y la paz, que parecen permitir la felicidad sin remordimiento, los veinte años de tarea crepuscular que han precedido a la donación de este símbolo. Mitrídates Eupátor (si no en la mera realidad, en los versos alegóricos de Emerson) se alimentaba de azarosos venenos; también el hombre se alimenta de sombra, de amargura, de frustración, de inacabables tardes inútiles y de olvido.

Me alegra que la obra destacada por el primer dictamen de la Sociedad de Escritores sea una obra fantástica. Hay quienes juzgan que la literatura fantástica es un género lateral; sé que es el más antiguo, sé que, bajo cualquier latitud, la cosmogonía y la mitología son anteriores a la novela de costumbres. Cabe sospechar que la realidad no pertenece a ningún género literario; juzgar que nuestra vida es una novela es tan aventurado como juzgar que es un colofón o un acróstico. Sueños y símbolos e imágenes atraviesan el día; un desorden de mundos imaginarios confluye sin cesar en el mundo; nuestra propia niñez es indescifrable como Persépolis o Uxmal.

Así, durante muchos años, yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) en las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó al amigo en la luna y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra. Han transcurrido más de treinta años, ha sido demolida la casa en que me fueron reveladas esas ficciones, he recorrido las ciudades de Europa, he olvidado miles de páginas, miles de insustituibles caras humanas, pero suelo pensar que, esencialmente, nunca he salido de esa biblioteca y de ese jardín. ¿Qué he hecho después, qué haré, sino tejer y destejer imaginaciones derivadas de aquéllas?

De los libros que desde entonces he publicado, no me desplacen dos: el primero, que de un modo secreto pero sensible, prefigura a los otros; el último, que contiene y supera a los anteriores. Tengo a medio imaginar, a medio escribir, otra serie de cuentos. El tema del primero es una inscripción que hace un siglo de siglos dejó un dios en este planeta para que fuera descifrada y obedecida en el fin de los tiempos; esa inscripción (que no comprendemos aún) son las rosetas jeroglíficas que decoran la piel de los jaguares. El del segundo —que ocurre en la frontera del Brasil— es un contrabandista argentino que conspira contra el capitán de la banda; sus graduales maniobras son victoriosas, pero comprende al fin, antes de que lo derribe un balazo, que desde la primera lo han denunciado, y que le han permitido hacer lo que ha hecho, porque ya estaba condenado a morir, porque ya lo daban por muerto. Otro, el más ambicioso, describe una indiferente y ruinosa comunidad de hombres inmortales; en esos hombres, como en vastos espejos, se consideran los problemas de la ética y de la identidad personal. Otra de esas ficciones constará de un diálogo tranquilo y abstracto; gradualmente se comprenderá que sucede en un arrabal de Jerusalén; gradualmente, se comprenderá que los interlocutores son Judas y Jesús...

Quiero añadir algunas palabras sobre un problema que el nazismo propone al escritor. Mentalmente, el nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres: la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre. Dilatada por la retórica, agravada por el fervor o disimulada por la ironía, esa convicción candorosa es uno de los temas tradicionales de la literatura. No menos candoroso que ese tema sería cualquier propósito de abolirlo. No hay, sin embargo, que olvidar que una secta perversa ha contaminado esas antiguas e inocentes ternuras y que frecuentarlas, ahora, es consentir (o proponer) una complicidad. Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda facultad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permita esa confusión. Mi vida de hombre es una imperdonable serie de mezquindades; yo quiero que mi vida de escritor sea un poco más digna.

Sur, Buenos Aires, Año XIV, N.º 129, julio de 1945.

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982.

NOTAS

PALABRAS PRONUNCIADAS POR JORGE LUIS BORGES EN LA COMIDA QUE LE OFRECIERON
LOS ESCRITORES^[66]

Hace un día o un mes o un año platónico (tan invasor es el olvido, tan insignificante el episodio que voy a referir) yo desempeñaba, aunque indigno, el cargo de auxiliar tercero en una biblioteca municipal de los arrabales del Sur. Nueve años concurrí a esa biblioteca, nueve años que serán en el recuerdo una sola tarde, una tarde monstruosa en cuyo decurso clasifiqué un número infinito de libros y el Reich devoró a Francia y el Reich no devoró las islas Británicas, y el nazismo, arrojado de Berlín, buscó nuevas regiones. En algún resquicio de esa tarde única, yo temerariamente firmé alguna declaración democrática; hace un día o un mes o un año platónico, me ordenaron que prestara servicios en la policía municipal. Maravillado por ese brusco avatar administrativo, fui a la Intendencia. Me confiaron, ahí, que esa metamorfosis era un castigo por haber firmado aquellas declaraciones. Mientras yo recibía la noticia con debido interés, me distrajo un cartel que decoraba la solemne oficina. Era rectangular y lacónico, de formato considerable, y registraba el interesante epigrama *Dele-Dele*. No recuerdo la cara de mi interlocutor, no recuerdo su nombre, pero hasta el día de mi muerte recordaré esa estrafalaria inscripción. «Tendré que renunciar», repetí, al bajar las escaleras de la Intendencia, pero mi destino personal me importaba menos que ese cartel simbólico.

No sé hasta dónde el episodio que he referido es una parábola. Sospecho, sin embargo, que la memoria y el olvido son dioses que saben bien lo que hacen. Si han extraviado lo demás y si retienen esa absurda leyenda, alguna justificación los asiste. La formulo así: las dictaduras fomentan la opresión, las dictaduras fomentan el servilismo, las dictaduras fomentan la crueldad; más abominable es el hecho de que fomenten la idiotez. Botones que balbucean imperativos, efigies de caudillos, vivas y mueras prefijados, muros exornados de nombres, ceremonias unánimes, la mera disciplina usurpando el lugar de la lucidez... Combatir esas tristes monotonías es uno de los muchos deberes del escritor. ¿Habré de recordar a lectores del *Martín Fierro* y de *Don Segundo* que el individualismo es una vieja virtud argentina?

Quiero también decirles mi orgullo por esta noche numerosa y por esta activa amistad.

8 de agosto de 1946.

Sur, Buenos Aires, Año XV, N.º 142, agosto de 1946.

Y también en:

Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor. Buenos Aires, Editorial Celtia, 1982.

NOTAS

MACEDONIO FERNÁNDEZ (1874-1952)

Palabras de Jorge Luis Borges ante la bóveda en que se guardan los restos de Macedonio Fernández.

Un filósofo, un poeta y un novelista mueren en Macedonio Fernández, y esos términos, aplicados a él, recobran un sentido que no suelen tener en esta república.

Filósofo es, entre nosotros, el hombre versado en la historia de la filosofía, en la cronología de los debates y en las bifurcaciones de las escuelas; poeta es el hombre que ha aprendido las reglas de la métrica (o que las infringe, ostentosamente) y que sabe, también, que puede versificar su melancolía, pero no su envidia o su gula, aunque tales pasiones sean fundamentales en él; novelista es el artesano que nos propone cuatro o cinco personas (cuatro o cinco nombres) y los hace convivir, dormir, despertarse, almorzar y tomar el té hasta llenar el número exigido de páginas. A Macedonio, en cambio, como a los hindúes, las circunstancias y las fechas de la filosofía no le importaron, pero sí la filosofía. Fue filósofo, porque anhelaba saber quiénes somos (si es que alguien somos) y qué o quién es el universo. Fue poeta, porque sintió que la poesía es el procedimiento más fiel para transcribir la realidad. Macedonio, pienso, pudo haber escrito un Quijote cuyo protagonista diera con aventuras reales más portentosas que las que le prometieron sus libros. Fue novelista, porque sintió que cada yo es único, como lo es cada rostro, aunque razones metafísicas lo indujeron a negar el yo. Metafísicas o de índole emocional, porque he sospechado que negó el yo para ocultarlo de la muerte, para que, no existiendo, fuera inaccesible a la muerte.

Toda su vida, Macedonio, por amor de la vida, fue temeroso de la muerte, salvo (me dicen) en las últimas horas, en que halló su coraje y la esperó con tranquila curiosidad.

Íntimos amigos de Macedonio fueron José Ingenieros, Ignacio del Mazo, Carlos Mendiondo, Julio Molina Vedia, Arturo Múscari y mi padre; hacia 1921, de vuelta de Suiza y de España, heredé esa amistad. La República Argentina me pareció un territorio insípido, que no era, ya, la pintoresca barbarie y que aún no era la cultura, pero hablé un par de veces con Macedonio y comprendí que ese hombre gris que, en una mediocre pensión del barrio de los Tribunales, descubría los problemas eternos como si fuera Tales de Mileto o Parménides, podía reemplazar infinitamente los siglos y los reinos de Europa. Yo pasaba los días leyendo a Mauthner o elaborando áridos y avaros poemas de la secta, de la equivocación, ultraísta; la certidumbre de que el sábado, en una confitería del Once, oiríamos a Macedonio explicar qué ausencia o qué ilusión es el yo, bastaba, lo recuerdo muy bien, para justificar las semanas. En el decurso de una vida ya larga, no hubo conversación que me

impresionara como la de Macedonio Fernández, y he conocido a Alberto Gerchunoff y a Rafael Cansinos Assens. Se habla de la irreverencia de Macedonio. Éste pensaba que la plenitud del ser está aquí, ahora, en cada individuo; venerar lo lejano le parecía desdeñar o ignorar la divinidad inmediata; de ese recelo procedieron sus burlas contra viejas cosas ilustres.

Los historiadores de la mística judía hablan de un tipo de maestro, el *Zaddik*, cuya doctrina de la Ley es menos importante que el hecho de que él mismo es la Ley. Algo de *Zaddik* hubo en Macedonio. Yo por aquellos años lo imité, hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura. Quienes lo precedieron pueden resplandecer en la historia, pero eran borradores de Macedonio, versiones imperfectas y previas. No imitar ese canon hubiera sido una negligencia increíble.

Las mejores posibilidades de lo argentino —la lucidez, la modestia, la cortesía, la íntima pasión, la amistad genial— se realizaron en Macedonio Fernández, acaso con mayor plenitud que en otros contemporáneos famosos. Macedonio era criollo, con naturalidad y aun con inocencia, y precisamente por serlo, pudo bromear (como Estanislao del Campo, a quien tanto quería) sobre el gaucho y decir que éste era un entretenimiento para los caballos de las estancias.

Antes de ser escritas, las bromas y las especulaciones de Macedonio fueron orales. Yo he conocido la dicha de verlas surgir, al azar del diálogo, con una espontaneidad que acaso no guardan en la página escrita.

Definir a Macedonio Fernández parece una empresa imposible; es como definir el rojo en términos de otro color; entiendo que el epíteto genial, por lo que afirma y lo que excluye, es quizá el más preciso que puede hallarse. Macedonio perdurará en su obra y como centro de una cariñosa mitología. Una de las felicidades de mi vida es haber sido amigo de Macedonio, es haberlo visto vivir.

Sur, Buenos Aires, N.º 209-210, marzo-abril de 1952.

CRÓNICAS

EL CASO «LOLITA»

Con motivo del decreto de la Municipalidad de Buenos Aires que califica de «inmoral» la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov y que determinó el secuestro de dicha novela, Sur llevó a cabo una encuesta entre los escritores argentinos^[67].

ENCUESTA DE «SUR»

1. ¿Cree usted que un poder político deba ejercer la facultad de censurar obras literarias?
2. ¿Cuáles son los límites y el criterio con que esa facultad debe ejercerse?
3. ¿Cree usted que en el caso de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, esa facultad ha sido ejercida con acierto?

DE JORGE LUIS BORGES

No puedo intervenir con eficacia en esta polémica. No he leído el volumen de Nabokov y no pienso leerlo, ya que la longitud del género novelesco no condice ni con la oscuridad de mis ojos ni con la brevedad de la vida humana. Son contados los libros —*Las mil y una noches*, diremos, o el *Orlando furioso*— de cuya esencia misma es inseparable la longitud, porque nos da la certidumbre de que en sus páginas podemos perdernos como en un sueño o una música; las muchas páginas, en general, son promesa de tedio y obra de la mera rutina.

En el prefacio de *Dorian Gray* se niega que un libro pueda ser inmoral, pero en el texto se refiere que Dorian fue envenenado por un libro, como otros por un abanico o por una antorcha. (El apólogo entero, por lo demás, nada significa si no hay leyes morales). Para casi toda la gente, los conceptos de moralidad e inmoralidad se reducen a lo sexual; no se piensa que un libro es inmoral porque enseña crueldad (Hemingway) o vanidad (Baudelaire). Si no me engaño, existe una razón de orden psicológico para que la menos peligrosa de las buenas o malas literaturas sea la pornográfica. En el *Adonis* de Marino se describen cinco palacios consagrados al goce de los cinco sentidos, pero nuestra memoria es menos rica que los palacios del poeta y sólo es capaz de recrear percepciones auditivas y visuales, pero no el placer o el dolor, de los que apenas sobreviven las circunstancias. De ahí procede la ineficacia de los infiernos literarios, que prodigan vanamente lagos de fuego y montes de afilados cuchillos; de ahí también la de las escrituras eróticas. Su mejor instrumento es la sugestión; harto más vívido que el *blanc couple nageur* de Mallarmé es el *But ye loveres, that bathen in gladnesse* de Chaucer.

En cuanto a la censura, entiendo que las autoridades municipales no deben

usurpar esta función del poder judicial.

Sur, Buenos Aires, N.º 260, septiembre-octubre de 1959.

EL CASO «LOLITA»

DECLARACIÓN DE UN GRUPO DE INTELLECTUALES

La prohibición de la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov configura, a nuestro juicio, un atentado contra una de las libertades fundamentales que garantiza la Constitución Argentina. Prohibir la libre circulación y por lo tanto el libre examen de una obra de carácter literario, de un autor de prestigio mundial, por apreciaciones subjetivas de un funcionario público respecto a la presunta moralidad o inmoralidad de la citada obra, implica una grave amenaza para toda actividad espiritual, puesto que, con idéntico criterio, ciertas obras importantes de la literatura universal podrían ser puestas en cuestión y prohibidas. Los que firmamos esta declaración no compartimos un juicio unánime respecto a la citada obra. Pero entendemos que, dada su jerarquía artística, ninguna autoridad pública está realmente facultada para impedir la libre polémica por parte de los intelectuales y el libre examen por parte de los lectores respecto a dicha novela. El «proteccionismo» y el «paternalismo» morales han sido siempre características de los regímenes políticos despóticos que mayor inmoralidad han alentado en los pueblos que rigieron.

Margarita Aguirre, Enrique Anderson Imbert, Raúl Aráoz Anzoátegui, José P. Barreiro, José Bianco, Adolfo Bioy Casares, José Blanco Amor, Jorge Luis Borges, Jorge Clavetti, Bernardo Canal Feijóo, Adolfo P. Carpio, José Edmundo Clemente, Nicolás Cócaro, Córdova Iturburu, Hugo W. Cowes, Rosa Chacel, Atilio Dabini, Carmen Da Silva, Guillermo Díaz Doín, José Donoso, Luis de Elizalde, Virginia María Erhart, Fermín Estrella Gutiérrez, Carlos Alberto Erro, Sara Gallardo, Juan Carlos Ghiano, Alberto Girri, Roberto F. Giusti, Federico González Frías, Alfredo González Garaño, Eduardo González Lanuza, Beatriz Guido, Juan José Hernández, Alicia Jurado, Alicia Justo, Marlo A. Lancelotti, Norah Lange, Luis María Lozzia, Eduardo Mallea, Fryda Shultz de Mantovani, Juan Mantovani, Tomás Eloy Martínez, Carlos Mastronardi, Adolfo Mitre, Rodolfo Enrique Modern, Ricardo E. Molinari, Manuel Mujica Lainez, H. A. Murena, Conrado Nalé Roxlo, Silvina Ocampo, Miguel Alfredo Olivera, Jorge A. Paita, Félix della Paolera, Manuel Peyrou, Enrique Pezzoni, Luis Pico Estrada, Virgilio Piñera, Jaime Rest, Francisco Romero, Ernesto Sabato, Dalmiro Sáenz, Alberto Salas, Carlos Sánchez Viamonte, Ernesto Schóo, Norberto Silvetti Paz, Sebastián Soler, Luis Emilio Soto, Guillermo de Torre, Leopoldo Torre Nilsson, Enrique Tortosa, Juan Adolfo Vázquez, Raúl Vera Ocampo, Marcos Victoria, Oscar Hermes Villordo, Carlos Viola Soto, Jorge Vocos Lescano y Alberto de Zavalía.

Sur, Buenos Aires, N.º 260, septiembre y octubre de 1959.

CRÓNICAS

LOS PREMIOS NACIONALES DE POESÍA

Con motivo de la adjudicación de los premios nacionales de poesía por el trienio 1961-65 a Silvina Ocampo, Alberto Girri y Jorge Vocos Lescano, el 14 de agosto se realizó una reunión en Sur. Borges pronunció estas palabras y luego los autores premiados firmaron ejemplares de sus obras.

Queridos amigos:

Sur y la tarde nos congregan para celebrar un triple acontecimiento: la adjudicación de los premios nacionales de poesía a Silvina Ocampo, a Girri y a Vocos Lescano.

A mí, quizás por castigo de mis culpas, me toca frecuentar el mundo, el ambiente literario de Buenos Aires, y he podido comprobar algo que es casi milagroso —y hablo desde una experiencia literaria larga, acaso demasiado larga—. Y he comprobado, y esto me sorprende, me asombra, la unánime aprobación con la cual ha sido recibido el fallo del jurado.

Esto ocurre muy raras veces, por lo pronto es la primera vez que yo lo he observado, ya que siendo muchos los candidatos y pocos los premios, es natural que mucha gente se sienta defraudada, que haya resentimientos, quejas, etcétera. Pero en este caso no ha ocurrido, asombrosamente, así; en este caso creo que todos han sentido, no sólo la justicia del fallo, sino —digamos— la fatalidad, la necesidad del fallo.

Quizá los mismos muchos pretendientes que han sido defraudados, piensan esencialmente lo que yo estoy pensando: Los premios no podían otorgarse de otro modo. Estamos ante un caso de justicia evidente y esencial.

Y ahora yo querría decir algunas palabras, que serán breves, sobre los tres protagonistas de este premio.

Y voy a referirme en primer término a nuestra amiga Silvina Ocampo. Ella me ha honrado con su amistad desde hace muchos años. Yo he sentido, a veces, casi como una suerte de temor ante su sabiduría. La sabiduría parece un atributo más propio de los mármoles y de las sentencias que de los seres humanos. Pero yo he sentido esa sabiduría en Silvina, esa sabiduría acompañada de comprensión, de indulgencia, de perdón. Cuántas veces me he sentido comprendido, justificado, finalmente absuelto por ella. Todo esto es íntimo, lo sé, pero estoy emocionado como estamos creo que todos en esta tarde y por eso me he permitido decir estas cosas íntimas. Pero, desde luego, debemos considerar la obra literaria de este gran poeta que es Silvina Ocampo. No diré máximo poeta, porque la palabra máximo parece prestarse a polémicas... y no tiene que haber nada polémico en esta tarde de compartida emoción y felicidad

entre nosotros.

En la poesía de Silvina Ocampo como en las más altas páginas de la prosa de Virginia Woolf, se opera algo milagroso. Tenemos por un lado la poesía como un objeto verbal, diríamos lo que se encierra en versos como ese epitafio: «La sangrienta luna»... o «the mortal moon has her eclipse endured» de Shakespeare. Es decir, versos que existen como objetos verbales, más allá de su sentido. Pero en la poesía de Silvina Ocampo además de ese carácter tornasolado, cambiante y como infinitamente variable hay también una profunda emoción. Y así Silvina Ocampo ha realizado lo que Chesterton atribuye a la más o menos apócrifa traducción de Omar Khayyam de Edward Fitzgerald. Hay versos, nos dice Chesterton, que pasan como un suspiro y quedan como un monumento, y este doble carácter está en la poesía de Silvina Ocampo. No quiero enumerar composiciones suyas porque, como he dicho muchas veces, en las enumeraciones lo único que se nota son las omisiones. Pero la palabra enumeración me trae inevitablemente a la memoria esa *Enumeración de la patria* que ya es una de las piezas clásicas de nuestra joven literatura argentina.

Y ahora querría decir algo sobre Girri.

Girri ha buscado y sigue emprendiendo las aventuras más audaces del arte contemporáneo, al mismo tiempo ha traducido ejemplarmente a Donne. Y este hecho tiene una significación especial ya que esas traducciones no están hechas como un ejercicio filológico sino porque hay una esencial afinidad entre el traducido y el traductor. Por lo demás Donne está quizás más cerca de nuestra sensibilidad que de la sensibilidad de muchos de sus contemporáneos. Y de igual manera que Donne buscó no la poesía de la dulzura que todos buscaban en su tiempo, sino esa otra poesía, no menos admirable y ardua, de lo áspero, así Girri ha buscado deliberadamente la misteriosa poesía de la aspereza y de lo aparentemente —pero sólo aparentemente— caótico. Es una ardua aventura, como lo he dicho, y él la ha logrado con la felicidad que todos sabemos.

Y ahora llego a nuestro gran poeta de Córdoba y de la Argentina, Vocos Lescano. Tendríamos que pensar en tantos y en tan admirables sonetos suyos. Pero yo no puedo olvidar aquella composición suya en la cual él fue, por decir así, nuestra voz. La voz de aquellos días aurales de 1955. La voz de esa Revolución que casi estamos perdiendo ahora por debilidad de los unos y por complicidad, me atrevo a decirlo, de otros.

He nombrado a tres poetas muy diversos, pero todos ellos idénticos en la función poética, en la necesidad interior que los lleva al ejercicio de ese arte misterioso que es la poesía.

Está bien que esta celebración ocurra en *Sur*, en este nuevo edificio de *Sur*, que ya está lleno, podemos decirlo, de memorias futuras para nosotros, entre ellas la memoria de esta tarde, que será para mí, lo sé, y creo que para ustedes, inolvidable.

Y ya que he hablado de *Sur*, ya que Victoria Ocampo nos ha congregado, quiero repetir, para terminar, una vindicación de *Sur*, del espíritu de *Sur*, del espíritu de

Victoria, que he debido hacer otras veces. Y es la absurda acusación de falta de argentinidad. La hacen quienes se llaman nacionalistas, es decir, quienes por un lado ponderan lo nacional, lo argentino y al mismo tiempo tienen tan pobre idea de lo argentino, que creen que los argentinos estamos condenados a lo meramente vernáculo y somos indignos de tratar de considerar el universo. Ahora bien, es difícil definir lo argentino, precisamente porque lo argentino es algo elemental y lo elemental es de difícil o de imposible definición. Pero si ya existe en el cielo platónico un arquetipo de lo argentino, y creo que existe, uno de los atributos de ese arquetipo es la hospitalidad, la curiosidad, el hecho de que de algún modo somos menos provincianos que los europeos, es decir nos interesan todas las variedades del ser, todas las variedades de lo humano; nos interesan todas las variedades de la geografía y de la historia, del espacio y del tiempo. Y esa tendencia argentina a ver el universo y a ver no sólo lo que ocurre aquí ahora, sino lo que ocurrió en otras partes, lo que ocurrirá en todas partes. Todo eso ha sido estimulado generosamente, admirablemente y eficazmente por nuestra admirable amiga Victoria Ocampo.

Éstas son las cosas que yo quería decir.

Sur, Buenos Aires, N.º 291, noviembre-diciembre de 1964.

CINE

CONVERSACIÓN CON BORGES

En el primer número de *Sur* escribió Borges sobre el coronel unitario Hilarlo Ascasubi, héroe de Ituzaingó, el sitio de Montevideo y Cepeda, pero también el «payador incesante» que legó las inspiradas felicidades de Paulino Lucero y Aniceto el Gallo. En el segundo número se ocupó de Martín Fierro y recién en el tercero aparecen sus primeras opiniones sobre cine, con ese asombroso estilo conversado en el que brillan los adjetivos que hacen «fervientes» a las ametralladoras de Scarface, «cenitales» las espaldas de Greta Garbo y «tapiados» los ojos de Gandhi.

El cine sonoro tenía entonces tres años de vida y no había logrado desplazar los recuerdos de aquellas majestuosas imágenes prodigadas por los grandes maestros de la época muda. Borges, llevado ahora a inventariar los suyos, prefiere evocar las convenciones que alimentaban esa ficción:

—Fíjese que el color marrón significaba día y el verde azulado noche. Una tercera parte de la película la ocupaba el cuadro negro que interrumpía la acción, para dar la noticia del diálogo y de alguna información adicional.

—¿Por qué le gustaba el cine?

—Lo vi siempre desde su costado narrativo. Como arte es bastardo, porque necesita apoyarse en otros que lo son menos, o depende de técnicas muy definidas, como la fotografía. A lo mejor digo que es bastardo como un consuelo, porque hace ya mucho que no puedo verlo, pero creo que en realidad todas las artes, salvo la música, adolecen de ese carácter dependiente. La música no. Por lo pronto usted no puede contarla, no puede «contar una milonga». Por eso pienso que es también el arte más profundo. Me dicen, por ejemplo, que componer un tango es bastante fácil desde el punto de vista de la escritura musical, sin embargo, fuera del Río de la Plata, nunca han podido hacer algo que realmente suene a tango. Qué curioso, ahora recuerdo lo que decía Lugones de que el cine debían hacerlo sólo los norteamericanos, así como la moda femenina era para los franceses, la masculina para los ingleses y los relojes para los suizos. Claro, con Lugones nunca se sabía, nunca se estaba seguro, le gustaba ser terminante y liquidar las discusiones con sentencias definitivas. Al final tuve que renunciar a charlar con él; no quedaba ningún tema posible.

—¿Prefirió siempre el cine al teatro?

—Por el teatro no hubiera cruzado ni a la vereda de enfrente. Una cosa es la literatura dramática y otra muy distinta su representación. Tampoco me gusta la ópera. Una vez, desde Roma, me propusieron una ópera con el argumento de *La muerte y la brújula*, pero no acepté.

Todo lector de Borges recuerda, seguramente, los similares atributos con que identifica novela y cine, en un grado tal que, cuando propone los modos que puede asumir una postulación clásica de la realidad^[68], recuerda como ejemplos para el más difícil y eficiente de todos, el de «la invención circunstancial», las «rigurosas novelas imaginativas de Wells, las exasperantemente verosímiles de Daniel Defoe» y «las novelas cinematográficas de Josef von Sternberg, hechas también de significativos momentos». En otro párrafo memorable escrito al año siguiente^[69], después de precisar que «el problema central de la novelística es la causalidad», habla de «la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados *idola* de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia». Y si uno de los caracteres esenciales de la narrativa es lo que define como «teleología de palabras y de episodios», resuelve que ese carácter es «omnipresente también en los buenos films».

En el diálogo actual Borges se detiene en recuerdos más personales:

—Los mejores momentos los deparaban las primeras escenas, cuando se estaba organizando la trama y tratábamos de adivinar qué ocurriría. Quizá antes de que empezara el film estábamos ya en ese estado de inquietante felicidad. No me gustaba Chaplin ni su sentimentalismo, pidiendo siempre compasión y rodeado de los malos actores que elegía porque quería ser y estar «él» ante todo. He preferido infinitamente a Buster Keaton y a los Hermanos Marx, inspirados creadores y protagonistas de una comicidad mucho más pura.

—¿Y Von Sternberg?

—¡Ah sí!, por supuesto. Claro, su estilo narrativo se convirtió después en nada más que barroquismo, pero pienso que sin esa etapa no se hubiese llegado a Orson Welles quien, con otros elementos y por otro camino, ejercitó también un estilo barroco. Confieso que fui injusto con *El ciudadano*, al que juzgo ahora realmente importante. También lo fue Mamoulian. En cambio con los rusos me pasó algo distinto: primero me gustaron, después no. Pienso en *El acorazado Potemkin* y en *Alejandro Nevsky*, que pueden adolecer de muchas bellezas visuales, pero no soporto su falso realismo, sus obvias falencias en ese terreno documental que justamente pretenden adoptar. Es lo mismo que ocurre con *Metrópolis*, de Fritz Lang, una ciudad que aspira a la enormidad pero donde los dos protagonistas se encuentran a cada instante.

—¿Y Greta Garbo? ¿Y Marlene Dietrich?

—La Dietrich no era nada más que un elemento decorativo y creo que le hizo mal a Von Sternberg, pero Greta Garbo me pareció siempre bien, aunque no los argumentos que le tocaba interpretar. Demostró además, en el final de su carrera, que podía hacer comedias como *Ninotchka* y *Otra vez mío*.

Borges medita un rato, como si quisiera resumir sus opiniones, y termina expresando:

—Lo que me parece que corresponde es rendir tributo a Hollywood en un aspecto esencial, porque a través del «western» pudo vindicar el género épico cuando la literatura lo había ya abandonado. Nunca adherí al sentimentalismo aunque sí, profundamente, a esa épica de la acción pura y elemental, protagonizada por hombres que no se compadecen de su propia muerte. Por supuesto, Hollywood aportó varias desdichas, y seguramente las más grandes a través de Cecil B. de Mille, pero sus «cowboys» y sus dramas del Oeste serán un legado para siempre.

C. A. B.
junio de 1974

Sur, Buenos Aires, N.º 334-335, enero-diciembre de 1974^[70].

PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN

EL OFICIO DE TRADUCIR

Sur reproduce una encuesta sobre la traducción, que Fernando Sánchez Sorondo realizó para La Opinión Cultural^[71].

DE JORGE LUIS BORGES

¿La traducción según los géneros? Tomemos la poesía, por ejemplo. Mi traducción de Whitman no es un modelo afortunado porque Whitman es un caso excepcional: es uno de los padres del verso libre. Por más que siempre se pierdan muchas cosas, traducir verso libre es mucho más fácil que traducir verso rimado. La traducción de poesía, en el caso de Fitzgerald o en el de Omar Khayyam, por ejemplo, es posible porque se puede recrear la obra, tomar el texto como pretexto. Otra forma de traducción creo que es imposible, sobre todo si se piensa que dentro de un mismo idioma la traducción es imposible. Shakespeare es intraducible a otro inglés que no sea el suyo. Imaginemos una traducción literal de un verso de Darío: «La princesa está pálida en su silla de oro» es literalmente igual a «En su silla de oro está pálida la princesa». En el primer caso el verso es muy lindo, ¿no?, por lo menos para los fines musicales que él busca. Su traducción literal, en cambio, no es nada, no existe.

La prueba de que la prosa sí puede traducirse está en el hecho de que todo el mundo está de acuerdo en que el *Quijote* es una gran novela y, sin embargo, como lo hizo notar Groussac, los mayores elogios han sido hechos por personas que leyeron esa obra traducida. También todos estamos de acuerdo en que Tolstoi o Dickens fueron grandes novelistas y no todos sabemos inglés y casi nadie sabe ruso.

¿Existen lenguas más o menos adecuadas para la traducción? Las lenguas germánicas, el alemán, el inglés, las lenguas escandinavas o el holandés tienen una facilidad que no tiene el español: la de las palabras compuestas. En Shakespeare, por ejemplo: «*From this world-weary flesh*», sería en español: «De esta carne cansada del mundo». «Cansada del mundo» es una frase pesada en español, mientras que la palabra compuesta «*world-weary*» no lo es en inglés. Estos defectos tienen que perderse en una traducción. Imaginemos una expresión muy común en español: «estaba sentadita». Eso no puede decirse en otros idiomas. Ahí, «sentadita», da la idea de una chica sentada y al mismo tiempo abandonada, ¿no?, bueno, «solita». Tanto en inglés como en francés hay que buscar una variante. En inglés puede decirse «*all alone*», que literalmente es «toda sola».

¿Qué recomendaciones se le pueden hacer a los traductores de prosa? Desde luego que no deben ser literales. Hubo una polémica famosa en Inglaterra entre Arnold y Newman sobre la traducción literal. Arnold decía que la traducción literal

no es fiel al original porque cambia los énfasis. En español, por ejemplo, no se dice «buena noche» sino «buenas noches», en plural. Si se tradujera al francés como «*bonnes nuits*» o al inglés como «*good nights*», se estaría cometiendo un error, porque se estaría creando un énfasis que no existe en el original. Si al traducir una novela se le hiciese decir a un personaje que dice «*good morning*» o «*guten morgen*» su traducción literal que es «buena mañana», se lo estaría haciendo hablar de un modo anómalo. Decir en inglés «*good days*» por «buenos días» también sería infiel. Hay otros casos de error; Lutero tradujo al alemán *El cantar de los cantares* como *Das Hoche Lied* («el más alto cantar»). Lo que pasa es que en hebreo no existen los superlativos y «el cantar de los cantares» quiere decir «el mejor cantar» o «el más alto cantar». En español «El cantar de los cantares» y en inglés «The song of songs», se conservó el hebreísmo.

¿Cuál es la calidad de la traducción al español que se hace en la Argentina? Para nosotros la traducción al español hecha en la Argentina tiene la ventaja de que está hecha en un español que es el nuestro y no un español de España. Pero creo que se comete un error cuando se insiste en las palabras vernáculas. Yo mismo lo he cometido. Creo que un idioma de una extensión tan vasta como el español, es una ventaja y hay que insistir en lo que es universal y no local. Hay una tendencia en todas partes, sin embargo, a acentuar las diferencias cuando lo que habría que acentuar son las afinidades. Claro que como el Diccionario de la Academia lo que quiere es publicar cada año un volumen más abultado, acepta una cantidad enorme de palabras vernáculas. La Academia Argentina de Letras manda entonces largas listas de, por ejemplo, nombres de yuyos de Catamarca para que sean aceptadas y abulten el Diccionario.

¿Si me gustó más traducir poesía que a Kafka o a Faulkner? Sí, mucho más. Traduje a Kafka y a Faulkner porque me había comprometido a hacerlo, no por placer. Traducir un cuento de un idioma a otro no produce gran satisfacción. A propósito de traducciones de prosa, recuerdo un caso interesante. Mi madre tradujo un libro de D. H. Lawrence que se titula *The Woman Who Rode Away* como «La mujer que se fue a caballo», que es más largo que en inglés pero creo que correcto. En francés, en cambio, lo tradujeron como «La amazona fugitiva», parece una broma, casi o la traducción del título de un film. Este último tipo de traducciones también depara ejemplos sorprendentes. Recuerdo un film: *The Imperfect Lady* («La dama imperfecta»). Cuando se dio aquí le pusieron «La ramera». Claro que el sentido es ése, pero pierde toda la gracia, ¿no? «Una imperfecta dama» es lo contrario de «una perfecta dama» y es muy gracioso; si se pone, en cambio, «la ramera» o «la cortesana» se supone que es más fuerte, pero, al contrario, debilita.

¿Qué me parecen mis textos traducidos a otros idiomas? Los han traducido muy bien. Salvo al alemán. Las traducciones al francés que han hecho Ibarra y Roger Caillois son muy buenas. Las de Di Giovanni al inglés también son buenas. Las traducciones de sonetos que hicieron él y otros poetas americanos son muy buenas

porque los han recreado. Las traducciones de sonetos no pueden ser literales y conservar el sentido.

Con mis poemas, en cambio, generalmente encuentro que los han mejorado muchísimo. Salvo en Alemania, como dije. Un traductor alemán tradujo un cuento criollo mío que en algún lugar decía «llegaba un oscuro». Él, sin darse cuenta que se trataba del pelaje de un caballo, tradujo «llegaba el crepúsculo». Claro, traducía por el diccionario. Pero es el diccionario mismo el que induce a error. De acuerdo a los diccionarios, los idiomas son repertorios de sinónimos, pero no lo son. Los diccionarios bilingües, por otra parte, hacen creer que cada palabra de un idioma puede ser reemplazada por otra de otro idioma. El error consiste en que no se tiene en cuenta que cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo.

Sur, Buenos Aires, N.º 338-339, enero-diciembre de 1976^[72].

Y antes en:

La Opinión Cultural. Buenos Aires, domingo 21 de septiembre de 1975.

HOMENAJE A VICTORIA OCAMPO

Discurso pronunciado en la sede central de la Unesco el 15 de mayo de 1979

Señoras, señores:

Hemos oído varias veces esta noche en boca de Uslar Pietri un curioso neologismo que fue forjado hará unos dos mil quinientos años por los estoicos, y ese neologismo que sigue siendo asombroso, ambicioso y generoso es la palabra «cosmopolita». Pensemos en lo que significa aquello, pensemos que los griegos se definían por la ciudad en que habían nacido: Zenón de Elea, Tales de Mileto, después Apolonio de Rodas y pensemos en lo extraño de que algunos de los estoicos quisieran modificar aquello y llamarse no ciudadanos de un país, como todavía mezquinamente decimos, sino ciudadanos del cosmos, ciudadanos del orbe, del universo, si es que este universo es un cosmos y no un caos como parece ser muchas veces. Pues bien, recuerdo también un gran escritor americano, Herman Melville, que dijo en alguna página de *The White Whale* que un hombre tenía que ser *a patriot to heaven*, es decir tenía que ser leal al cielo y creo que es buena esa ambición de ser cosmopolita, esa idea de ser ciudadanos no de una pequeña parcela del mundo que cambia según las convenciones de la política, según las guerras, con lo que ocurra, si no de sentir todo el mundo como nuestra patria. Pues bien, esa interpretación generosa de la palabra cosmopolita es la que tuvo Victoria. Ahora al decir cosmopolita podemos pensar en turistas, en algo tan borroso como internacional, pero yo creo que el verdadero sentido es éste: somos ciudadanos del mundo o debemos tratar de serlo y que en esa palabra está cifrado de algún modo el destino de Victoria Ocampo. Ser cosmopolita no significa ser indiferente a un país, y ser sensible a otros, no. Significa la generosa ambición de querer ser sensibles a todos los países y a todas las épocas, el deseo de eternidad, el deseo de haber sido muchos, que ha llevado a la teoría de la transmigración de las almas.

Pues bien, Victoria sintió aquello, lo sintió de un modo ejemplar, podemos decir. Indudablemente fue una buena argentina: padeció una honrosa prisión durante la época de la dictadura y luego uno de sus últimos actos fue firmar, éramos pocos, realmente, una protesta contra cierta absurda guerra que se planeaba entonces. Es decir, ella sentía la patria y sentía también las otras patrias, principalmente sentía a Europa y aunque yo abomino del nacionalismo que es un mal de esta época, sin embargo creo poder afirmar que los americanos del norte o del sur podemos sentir Europa de un modo que es difícil que sea sentida por quienes han nacido aquí, ya que aquí un hombre tiende a pensar que es francés, que es inglés, que es alemán y luego siente que es europeo. En cambio nosotros desde esa vida nostálgica que llevamos podemos sentir Europa y eso más allá de lo étnico, más allá de las aventuras de la

sangre, eso no importa. Podemos pensar en la cultura occidental, pero también la palabra cultura occidental es falsa, porque la cultura occidental podría definirse como el diálogo de Grecia con Israel o, si ustedes prefieren, podemos pensar en Platón, podemos pensar en la Biblia, en esa reconciliación que la Edad Media logra, de ambas fuentes. Además, ¿qué son los países? Toynbee ha señalado que la historia de Inglaterra es incomprensible sin el contexto. Y recuerdo un verso de Tennyson de quien Chesterton dijo que era un Virgilio provinciano. Tennyson dijo «*Saxon and celt and dane are we*», es decir, todo inglés puede decir que es sajón, que es celta, que es escandinavo. Y nosotros ¿cuántas sangres se juntan en nosotros? En mí, que yo sepa, sangre portuguesa, sangre española, sangre inglesa, quizás alguna muy lejana e hipotética sangre normanda y sin duda sangre judía. Pero ser español, ¿qué es? Pensemos simplemente en el hecho de España, pensemos en los celtas, pensemos en los fenicios, pensemos en los romanos, pensemos en los godos, en los vándalos que eran germanos, pensemos en los árabes que estuvieron ocho siglos allí, pensemos en los judíos que sin duda estuvieron allí y han dejado ilustres nombres, y en que ser español ya es ser algo múltiple y creo que ya que la idea de razas puras es una idea falsa, creo que esto es una riqueza. Pero más importante que la sangre de nuestro cuerpo es la sangre del espíritu.

¿Y qué seríamos nosotros sin Grecia, ya que Virgilio es inconcebible sin Homero y Homero sin duda es inconcebible sin otros griegos, si es que hubo alguien que se llamó Homero? Es decir, todo el mundo está felizmente unido y, para volver a otro concepto de los estoicos, es la idea que justifica las supersticiones, de que todo el mundo es un organismo. De Quincey dijo que las cosas menores son espejos secretos de las mayores y así se justifican las supersticiones. Todo está unido y el número 13 puede predecir la muerte, ya que todos pertenecen a la misma escritura. Aquí recuerdo lo de Carlyle. Carlyle dijo: La historia es un texto que debemos leer continuamente, que debemos escribir continuamente y, aquí viene el escalofrío: en el que también nos escriben, es decir, somos signos de esa ortografía divina y es la idea de León Bloy y es la idea de los cabalistas.

Pues bien, Victoria sintió la atracción de Europa y luego sentiría la del Oriente, no sabemos si el Oriente existe, no sabemos si la palabra Oriente tiene algún significado para un japonés, para un hindú. Posiblemente no, posiblemente ellos sientan sus diferencias, así como en Europa las diversas naciones sienten sus diferencias. Yo creo, yo diría que debemos tratar de atenuar nuestras diferencias y de sentir nuestras afinidades, pero ése es un error. Yo creo que lo más exacto sería lo que hizo Victoria Ocampo, sentir que el mundo era una fiesta y que esa fiesta le ofrecía muchos sabores y querer gustarlos a todos y hacer que los otros gustaran de ellos. Uslar Pietri se acordará de Arturo Capdevila. Arturo Capdevila tiene un libro titulado *La fiesta del mundo*. Se dirá que ya que el mundo está hecho de muchas cosas, puede ser comparado a cada una de ellas pero lo más hermoso es la idea de compararlo a una fiesta, una fiesta de diversos sabores y yo sé, por haber tratado a Victoria Ocampo

durante medio siglo, aunque nunca fuimos amigos íntimos, yo sé que Victoria Ocampo sentía las diversas culturas de Europa. Sintió también, a través de Tagore, a través de la filosofía, a través de Kipling, sintió también a la India, es decir sintió al Oriente.

La vida de Victoria Ocampo es un ejemplo, un ejemplo de hospitalidad. Esa hospitalidad la llevó a recibir tantas culturas, tantos países a través de su memoria llena de versos en diversos idiomas. No siempre estábamos de acuerdo. Ella cometía para mí la herejía de preferir Baudelaire a Hugo y yo cometía para ella la herejía de preferir Hugo a Baudelaire. Pero nuestras discusiones eran discusiones gratas. Yo no recuerdo que ella cometiera el error común, que yo suelo cometer, de admirar a alguien contra alguien. No, era fundamentalmente generosa. Si admiraba a un escritor no lo admiraba contra los demás escritores. Ella no admiraba a Baudelaire contra Hugo o contra Verlaine, no, era mucho más sabia que yo. Yo suelo tender al fanatismo y ella no lo tenía. El recuerdo de Victoria Ocampo me acompañará siempre. Yo no era nadie, yo era un muchacho desconocido en Buenos Aires, Victoria Ocampo fundó la revista *Sur* y me llamó, para mi gran sorpresa, a ser uno de los socios fundadores. En aquel tiempo yo no existía, la gente no me veía a mí como Jorge Luis Borges, me veía como hijo de Leonor Acevedo, como hijo del Dr. Borges, como nieto del coronel, etcétera. Pero ella me vio a mí, ella me distinguió cuando casi no era nadie, cuando yo empezaba a ser el que soy si es que soy alguien todavía, porque a veces tengo mis dudas, a veces creo que soy una superstición de ustedes y ustedes me han inventado, sobre todo Francia me ha inventado. Yo era el hombre invisible de Wells en Buenos Aires y luego recibí aquel premio internacional. Bueno, ahí votó por mí Roger Caillois y entonces empezaron a verme en Buenos Aires, se dieron cuenta que yo estaba allí y todo eso lo debo también a Victoria Ocampo. Fui nombrado director de la Biblioteca Nacional después de los años aciagos de la dictadura de cuyo nombre no quiero acordarme y debo eso a la iniciativa de Esther Zemborain de Torres y de Victoria Ocampo. A ellas se les ocurrió que yo podía ocupar el sillón de Groussac y de Mármol. A mí me pareció que eso era imposible. Les dije: «Quien mucho abarca poco aprieta, yo preferiría dirigir la Biblioteca de Lomas de Zamora» que es un pueblo que está al sur de Buenos Aires. Victoria me dijo: «No sea idiota». Efectivamente, ocupé el sillón de Groussac. Yo dirigí aquella biblioteca y descubrí que se cumplía en mí un hecho que voy a recordar ahora. El hecho es éste: Groussac había sido ciego y había dirigido la biblioteca. A mí me dieron un tiempo los 900 000 volúmenes (habrá menos ahora, habrán robado muchos sin duda, digamos unos 800 000 ahora) de la Biblioteca Nacional y descubrí que estaba ciego, apenas podía descifrar las carátulas y los lomos de los libros. Entonces escribí un poema, pero una vez que escribí esos poemas sobre Dios, que con magnífica ironía me dio a la vez los libros y la noche, descubrí que esa dinastía era triple, ya que José Mármol, el olvidado novelista argentino, que ha fijado para todos los argentinos y quizás para toda América la imagen no sé si más fiel pero si la más

vívida del tiempo de Rosas, había sido también ciego. De modo que parece algo misterioso, parece que es muy peligroso ser director de la Biblioteca, porque uno corre el albur de ser ciego, pero como yo soy el tercero, quizás sea el último. El número tres tiene una significación. Si me piden un recuerdo de Victoria, es curioso, yo recuerdo que nunca estábamos de acuerdo y que siempre nos queríamos mucho, y no nos poníamos de acuerdo, pero éste es un rasgo grato, el hecho de poder estar en desacuerdo con alguien es mucho y ya que estoy en Francia, quiero recordar también a un hombre a quien recuerdo siempre, Pierre Drieu La Rochelle. Yo lo conocí, Victoria lo había invitado, fue uno de los dones que Victoria hizo a nuestro país, y recuerdo que salimos a caminar por los arrabales de Buenos Aires. No sé si era por Chacarita, por el puente de Alsina, por Barracas, no recuerdo muy bien dónde, pero de pronto sentimos la cercanía de la llanura, de pronto sentimos la gravitación de la llanura. Habíamos dejado las casas y estábamos entrando en el campo, entonces Drieu dijo una cosa que no recogió en ningún libro, pero que es la definición de la llanura, que todos los escritores argentinos hemos buscado, con la cual no hemos dado. Fue necesario que aquel normando viniera y nos la dijera. Dijo: «*Vertige horizontal*», es la expresión magnífica, una hermosa metáfora.

Pues bien, a Victoria le interesaba la literatura francesa, pero no sólo los autores ilustres sino los escritores medianos, por ejemplo si yo hacía una alusión a Gide, Victoria la conocía desde luego. Si yo aludía al Sr. Sherlock Holmes y a su amigo el Dr. Watson ella indudablemente los conocía también. Frecuentaba a Leroux también, y me parece que el hecho de conocer a los escritores menores, de conocer el *slang* de los diversos idiomas, conocer lo que viene a ser como bromas de familia de los idiomas, ésa es la verdadera intimidad con un país. Y ahora sólo me resta decir que es importante honrar a Victoria, pero que es más importante ser dignos de aquella alta memoria de Victoria Ocampo. Debemos tratar de continuar su labor, debemos tratar de interesarnos no en un solo país, en un solo proceso histórico, sino iniciar esa aventura imposible y generosa de la humanidad, debemos interesarnos en el universo. Muchas gracias.

Sur, Buenos Aires, N.º 349, enero-junio de 1980.

Textos cautivos

(1986)

Borges en *El Hogar* (1935-1958)

(2000)

NOTA

En mayo de 1935, la revista El Hogar presentó una sección en la que los hombres de letras más sobresalientes seleccionaban su cuento preferido. El 26 de julio, Jorge Luis Borges eligió «Donde su fuego nunca se apaga», de May Sinclair. Según ha comentado Borges, León Bouché, director de la revista, lo invitó entonces a colaborar. Su cometido era dirigir la página titulada «Libros y autores extranjeros», que llevaba ya cinco números en marcha y se dividía en cuatro secciones: Ensayos [E], Biografías Sintéticas [B S], Reseñas [R], y otros comentarios publicados bajo el título «De la Vida Literaria».

Desde el 16 de octubre de 1936, la página aparece cada quince días con firma de Borges, hasta el 7 de julio de 1939. Con el correr del tiempo, hay varios cambios. A partir del 14 de octubre de 1938 desaparece la sección Biografía Sintética, que puntualmente se verá los días 10 y 24 de febrero de 1939; el 10 de marzo se publica por última vez dedicada a Lytton Strachey. Finalmente, el 5 de mayo de 1939, la página se reduce a la mitad.

En 1986 la editorial Tusquets publicó en el volumen Textos cautivos una selección de las colaboraciones de Jorge Luis Borges en la revista entre 1936 y 1939. En 2000, Emecé Editores reunió en el volumen Borges en El Hogar (1935-1958) los textos que habían quedado sin recoger. Hemos refundido aquí ambos libros siguiendo una pauta cronológica y marcando la procedencia de cada texto bien con una llamada cuadrada [⁹] (Textos cautivos), bien con una redonda [˘] (Borges en El Hogar). Junto al título de cada entrada, hemos agregado también, entre corchetes y al margen, las siglas que indican la sección original a la que pertenece —[E], [B S] o [R]—, y dejado los comentarios del cuarto apartado bajo el epígrafe original «De la Vida Literaria». Los textos que en Borges en El Hogar se señalaron con las siglas [L N] (o Libros Nuevos) están aquí agrupados, por coherencia, bajo el epígrafe [R]. Además de la página de «Libros y autores extranjeros», Borges publicó otros artículos en la revista, como el «Prólogo a la edición alemana de “La carreta”» o «Después de las “Iniciales del misal”», que fueron recopilados en Borges en El Hogar y también reproducimos. Lo mismo ocurre con las diversas traducciones que dicho volumen incluye y que marcamos en nuestra edición con la sigla [T]. Por último, Borges en El Hogar se cierra con colaboraciones en su mayoría posteriores a 1939 (notas, encuestas, opiniones, una conferencia y un cuestionario), que agrupamos en la breve miscelánea final.

16 de octubre de 1936

CARL SANDBURG^q [B S]

Carl Sandburg —acaso el primer poeta de Norteamérica y sin duda el más norteamericano— nació en Galesburg, estado de Illinois, el 6 de enero de 1878. Su padre era un herrero sueco, August Jonsson, empleado en los talleres del Ferrocarril de Chicago. Como los Jonsson, Johnson, Jensen, Johnston, Johnstone, Jason, Janssen y Jansen abundaban en el taller, su padre se mudó a otro apellido más inequívoco y optó por el de Sandburg.

Sin recurrir a la transmigración, Carl Sandburg —como Walt Whitman, como Mark Twain, como su compañero Sherwood Anderson— ha cursado muchos destinos, algunos de lo más laboriosos. De los trece a los diecinueve años fue sucesivamente portero en una barbería, carrero, tramoyista, peón en un horno de ladrillos, carpintero, lavaplatos en hoteles de Kansas City, Omaha y Denver, peón de chacra, atorrante, pintor de estufas y pintor de paredes. En el 98 se alistó como voluntario en el 6 de infantería de Illinois, y sirvió casi un año en Puerto Rico, contra los españoles. (A su poesía no le gusta el recuerdo de esa aventura militar). Un compañero de armas lo instó a educarse. A su vuelta ingresó en el Colegio de Galesburg. De esa fecha (1899-1902) datan sus primeros escritos: algunos ejercicios en prosa y verso que no se parecen a él. En aquel tiempo, Sandburg creía que le interesaba más el basketball que las letras. Su primer libro —que es de 1904— ya contiene algunos renglones que un discípulo suyo no rehusaría. El Sandburg esencial tarda diez años más en aparecer, en el poema «Chicago». Casi inmediatamente, América lo reconoce, lo aplaude, lo aprende de memoria, y también lo insulta. Como su poesía no tiene rimas, los opositores resuelven que no es poesía. Los partidarios contraatacan, invocando los nombres y los ejemplos de Enrique Heine, del rey David y de Walt Whitman. Inútil repetir la discusión, todavía corriente en Buenos Aires, aunque ya del todo arrumbada en los otros países del mundo...

En 1908, Sandburg (entonces periodista en Milwaukee) se casó. En 1917 entró en el *Daily News*; en 1918 hizo un piadoso viaje a Suecia y Noruega, tierras de sus mayores. Un par de años después publicó *Smoke and Steel* (Humo y acero). La dedicatoria es así: «Al coronel Eduardo J. Steichen, pintor de nocturnos y rostros, grabador de vislumbres y de momentos, oyente de vientos azules de la tarde y frescas rosas amarillas, soñador y hallador, jinete de grandes mañanas en jardines, valles, batallas».

Sandburg ha recorrido los diversos estados de la Unión, dando conferencias, leyendo con lenta intensidad sus poemas, recogiendo y cantando viejos cantares. Hay discos de fonógrafo que registran la seria voz y la guitarra de Sandburg. Las poesías

de Sandburg están compuestas en un inglés que se parece a su voz y a su modo de hablar: un inglés oral, conversado, con palabras que no están en los diccionarios y que están en las calles americanas, un inglés criollo en suma. En sus poemas hay un juego incesante de falsas torpezas, de habilidades que quieren pasar por descuidos.

Hay en Carl Sandburg una fatigada tristeza, una tristeza de atardecer en la llanura, de ríos barrocos, de recuerdos inútiles y precisos, de hombre que siente día y noche el desgaste del tiempo. Whitman, en un Nueva York de tres o cuatro pisos, celebró las ciudades verticales que se tiran al cielo; Sandburg, en la vertiginosa Chicago, suele prever el tiempo remoto en que la soledad, las ratas y la llanura se repartirán los escombros de su ciudad.

Sandburg ha publicado seis libros de poemas. Uno de los últimos se titula *Buenos días, América*. Es autor, asimismo, de tres libros de cuentos para niños y de una minuciosa biografía de los años mozos de Lincoln, otro hombre de Illinois. En septiembre de este año ha publicado un largo poema épico: *El pueblo, sí*.

CALLES DEMASIADO VIEJAS

Caminé por las calles de una vieja ciudad, y eran flacas las calles como gargantas de pescados duros del mar, salados y guardados en barriles por muchos años.

¡Qué viejas, qué viejas, qué viejas somos! —seguían diciendo las paredes, arrimadas unas a otras como mujeres viejas del pueblo, como viejas comadres que están cansadas y que hacen lo indispensable.

Lo más grande que la ciudad podía ofrecerme a mí, un forastero, eran estatuas de los reyes, en cada esquina bronce de reyes, viejos reyes barbudos que escribían libros y hablaban del amor de Dios para todos los pueblos, y reyes jóvenes que atravesaron con ejércitos las fronteras, rompiendo la cabeza de los contrarios y agrandando sus reinos.

Lo más extraño de todo para mí, un extraño en esta vieja ciudad, era el ruido del viento que serpeaba en las axilas y en los dedos de los reyes de bronce: ¿No hay evasión? ¿Esto durará para siempre?

Temprano, en una racha de nieve, uno de los reyes gritó: «Échenme abajo, donde no me puedan mirar las comadres cansadas; tiren el bronce mío a un fuego feroz, y fúndanme en collares para niños que bailan».

CARL SANDBURG

DER ENGEL VOM WESTLICHEN FENSTER, de Gustav Meyrink⁹ [R]

Esta novela, más o menos teosófica —*El ángel de la ventana de occidente*—, no es

tan bella como su título. A su autor, Gustav Meyrink, lo hizo famoso la novela fantástica *El Golem*, libro extraordinariamente visual, que combinaba graciosamente la mitología, la erótica, el turismo, el «color local» de Praga, los sueños premonitorios, los sueños de vidas ajenas o anteriores, y hasta la realidad. A ese libro feliz sucedieron otros un poco menos agradables. En ellos se advertía la influencia, no ya de Hoffmann y de Edgar Allan Poe, sino de las diversas sectas teosóficas que pululaban (y pululan) en Alemania. Se traslucía que Meyrink había sido «iluminado» por la sabiduría oriental, con el funesto resultado que es de rigor en tales visitaciones. Gradualmente se fue identificando con el más ingenuo de sus lectores. Sus libros se convirtieron en actos de fe, y aun de propaganda.

El ángel de la ventana de occidente es una crónica de confusos milagros, apenas rescatada, alguna vez, por su buen ambiente poético.

THE ACHIEVEMENT OF T. S. ELIOT, de F. O. Matthiessen^q [R]

No la tiniebla, sino las claridades de Eliot, son tema de este libro. Equidistante del escándalo de los unos y de la adoración un poco snob y escolar de los otros, Matthiessen considera en este volumen la obra poética de Eliot, y la juzga a la luz de su obra crítica. El hombre Tomás Eliot le interesa menos que las ideas de Eliot, y las ideas menos que la forma que éste les da. Interrogar el documento humano que hay en toda página escrita o las vagas ideas generales en que se deja resolver un poema, le parece un error. Opta, por consiguiente, por una crítica minuciosa, formal. Lástima grande que una vez declarado ese arduo programa, prefiera no cumplirlo. En vez del apretado examen retórico que prometen las páginas iniciales, asistimos a una serie de discusiones, desde luego interesantísimas.

No sé de una mejor introducción a la poesía de Eliot, a ese universo limitado, arbitrario, pero singularmente intenso.

L'ENCYCLOPÉDIE FRANÇAISE^q [R]

Menos copiosa que cierta enciclopedia china que abarca mil seiscientos veintiocho tomos de doscientas páginas en octavo cada uno, la nueva *Enciclopedia francesa* que dirige, rodeado de especialistas, M. Anatole de Monzie, no pasará de veintiún volúmenes. Ya tres se han publicado, el 10, el 16 y el 17. El séptimo es de aparición inminente. La anomalía se explica: la nueva Enciclopedia rechaza el orden (o desorden) alfabético, y ensaya una clasificación «orgánica» de materias. Los editores,

y aun la crítica, hablan de la originalidad de rehusar las arbitrariedades del alfabeto y de proceder por clasificaciones, divisiones y subdivisiones. Olvidan que ese proceder fue el de las primeras enciclopedias, y que la clasificación alfabética importó, en su tiempo, una novedad.

Otra «innovación» más feliz: las hojas de esta *Encyclopédie* (como las de cierta *Cyclopaedia* de Nueva York) se pueden desprender y reemplazar, periódicamente, por otras nuevas, que los suscriptores recibirán.

La presentación material de los tomos es excelente.

ELOGIO DE LA LOCURA, de Erasmo^r [R]

Acaba de publicarse en París una nueva edición, texto latino y versión francesa, del *Elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam, uno de los libros más afamados y menos leídos de la literatura universal. Cabe suponer que buena parte de su gloria se debe al asombroso título, precursor de *El asesinato considerado como una de las bellas artes* y de tantos otros que juntan un defecto y una alabanza. La novísima traducción se debe al académico francés Pierre de Nolhac, fallecido hace poco. Éste, en el prólogo, hace el elogio «de ese pasatiempo de literato viajero que agitó las turbas, conmovió la Iglesia, inquietó los grandes y predispuso a Alemania a escuchar la voz de los Reformadores».

LE DIT DU SOURD ET MUET, de Gabriele d'Annunzio^r [R]

Se ha publicado en Roma este libro compuesto en francés antiguo por Gabriele d'Annunzio. Dice así el prólogo: «Después de quince años cumplidos, después de la buena guerra sin treguas y de mi demasiado larga aventura adriática que paró en matanza fraternal, dedico esta especie de romance sucesivamente coral, dialogado, bailable, “a los buenos caballeros latinos de Francia y de Italia”, para oponer audazmente un luminoso testimonio de amor a sombras importunas. Si la divisa del más grande de los Lusignans, del perfecto modelo de la nobleza franca en Oriente latino, acompaña la ofrenda de mi poema, en el que se atenúa el rudo verso épico de los orígenes, sólo es para evocar los jóvenes franceses que murieron entre el Brenta y el Piave, los combatientes del monte Tomba, los relevos de Bassano y de Monferrera; sólo es para evocar los jóvenes italianos ebrios del sacrificio entero de sí mismos defendiendo la montaña de Reims a la vista de las santas torres».

«*C'est pour loiauté maintenir*».

DE LA VIDA LITERARIA^r

Sean O'Casey, en la actualidad el dramaturgo más famoso del teatro moderno irlandés, aprendió a leer después de haber cumplido los doce años de edad.

En Bombay se organizó un concurso para premiar la mejor traducción de una pieza francesa. El primer premio fue concedido a la traducción de *Le Cid*, y el segundo a una del *Topaze* de Marcel Pagnol.

En París acaba de celebrarse una Exposición del Libro Español hasta fines del siglo XVI, en la Galerie Maggs.

30 de octubre de 1936

VIRGINIA WOOLF^d [B S]

Virginia Woolf ha sido considerada «el primer novelista de Inglaterra». La jerarquía exacta no importa, ya que la literatura no es un certamen, pero lo indiscutible es que se trata de una de las inteligencias e imaginaciones más delicadas que ahora ensayan felices experimentos con la novela inglesa.

Adelina Virginia Stephen nació en Londres en 1882. (El primer nombre se desvaneció sin dejar un rastro). Es hija de Mr. Leslie Stephen, compilador de biografías de Swift, de Johnson y de Hobbes, libros cuyo valor está en la buena claridad de la prosa y en la precisión de los datos, y que ensayan poco el análisis y nunca la invención.

Adelina Virginia es la tercera de cuatro hermanos. El dibujante Rothenstein la recuerda «absorta y silenciosa, toda de negro, con el cuello y los puños de encaje blanco». La acostumbraron desde su infancia a no hablar si no tenía algo que decir. No la mandaron nunca a la escuela, pero una de sus disciplinas domésticas fue el estudio del griego. Los domingos de su casa eran concurridos: Meredith, Ruskin, Stevenson, John Morley, Gosse y Hardy los frecuentaban.

Pasaba los veranos en Cornwall, a la orilla del mar, en una casa chica perdida en una quinta enorme y desarreglada, con terrazas, una huerta y un invernáculo. Esa quinta resurge en una novela de 1927...

En 1912 Virginia Stephen se casa en Londres con Mr. Leonard Woolf, y adquieren una imprenta. Los atrae la tipografía, esa cómplice a veces traicionera de la literatura, y componen y editan sus propios libros. Piensan, sin duda, en el glorioso precedente de William Morris, impresor y poeta.

Tres años después publica Virginia Woolf su primera novela: *The Voyage Out*. En 1919 aparece *Night and Day*; en 1922, *Jacob's Room*. Ya ese libro es del todo característico. No hay argumento, en el sentido narrativo de esa palabra; el tema es el carácter de un hombre, estudiado no en él, sino indirectamente en los objetos y personas que lo rodean.

Mrs. Dalloway (1925) relata el día entero de una mujer; es un reflejo nada abrumador del *Ulises* de Joyce. *To the Lighthouse* (1927) ejerce el mismo procedimiento: muestra unas horas de la vida de unas personas, para que en esas horas veamos su pasado y su porvenir. En *Orlando* (1928) también hay la preocupación del tiempo. El héroe de esa novela originalísima —sin duda la más intensa de Virginia Woolf y una de las más singulares y desesperantes de nuestra época— vive trescientos años y es, a ratos, un símbolo de Inglaterra y de su poesía en particular. La magia, la amargura y la felicidad colaboran en ese libro. Es, además, un

libro musical, no solamente por las virtudes eufónicas de su prosa, sino por la estructura misma de su composición, hecha de un número limitado de temas que regresan y se combinan. También es una música la que oímos en *A Room of One's Own* (1930), donde alternan el ensueño y la realidad y encuentran su equilibrio.

En 1931 Virginia Woolf ha publicado otra novela: *The Waves*. Las olas que dan su nombre a este libro reciben a lo largo del tiempo y de las muchas vicisitudes del tiempo, el soliloquio interior de los personajes. Cada época de su vida corresponde a una hora distinta, desde la mañana a la noche. No hay argumento, no hay conversación, no hay acción. El libro, sin embargo, es conmovedor. Está cargado, como los demás de Virginia Woolf, de delicados hechos físicos.

HALF-WAY HOUSE, de Ellery Queen^q [R]

Puedo recomendar a los *amateurs* de la novela policial (que no se debe confundir con la novela de meras aventuras ni con la de espionaje internacional, inevitablemente habitada de suntuosos espías que se enamoran y de documentos secretos) este último libro de Ellery Queen. Puedo afirmar que cumple con los primeros requisitos del género: declaración de todos los términos del problema, economía de personajes y de recursos, primacía del cómo sobre el quién, solución necesaria y maravillosa, pero no sobrenatural. (En los relatos policiales, el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los elixires de maléfica operación, las brujas y los brujos, la magia verdadera y la física recreativa, son una estafa). Ellery Queen juega con lo sobrenatural, como Chesterton, pero de un modo lícito: lo insinúa para mayor misterio en el planteo del problema, lo olvida o lo desmiente en la solución.

En la historia del género policial (que data del mes de abril de 1841, fecha de la publicación de «Los asesinatos de la rue Morgue» de Edgar Allan Poe) las novelas de Ellery Queen importan una desviación, o un pequeño progreso. Me refiero a su técnica. El novelista suele proponer una aclaración vulgar del misterio y deslumbrar a sus lectores con una solución ingeniosa. Ellery Queen propone, como los otros, una explicación nada interesante, deja entrever (al fin) una solución hermosísima, de la que se enamora el lector, la refuta y descubre una tercera, que es la correcta: siempre menos extraña que la segunda, pero del todo imprevisible y satisfactoria.

Otras excelentes novelas de Ellery Queen: *El misterio de la cruz egipcia*, *El misterio del zueco holandés*, *El misterio de los gemelos siameses*.

NÉVROSES, de Arvède Barine^q [R]

Los editores de la serie «La vivante histoire» acaban de reeditar este libro. Su nombre, un tanto general, no deja adivinar que se trata de dos estudios de carácter biográfico y literario: uno sobre Gérard de Nerval, otro sobre Tomás de Quincey. La autora los considera, casi exclusivamente, con un criterio patológico-sentimental. Afirma, por ejemplo, que De Quincey hubiera sido un gran escritor «si no hubiese caído entre las garras del opio», y deplora sus melancolías y pesadillas. Olvida que De Quincey fue de hecho un gran escritor, que sus pesadillas deben su fama a la espléndida prosa en que las evocó o inventó, y que la obra literaria, crítica, histórica, autobiográfica, humorística, estética y económica de ese «aniquilado» abarca unos catorce volúmenes y no ha sido leída del todo en vano por Baudelaire, por Chesterton y por Joyce. Si los futuristas quieren un precursor, también lo pueden invocar a De Quincey: autor —hacia 1841— de aquel apasionado artículo sobre la nueva «gloria del movimiento» que las diligencias acababan de revelar.

LES JEUNES FILLES, de Henri de Montherlant^q [R]

El tema de esta novela epistolar es, *mutatis mutanda*, el de muchas escenas de *Hombre y superhombre* de Bernard Shaw: la mujer como perseguidora erótica, no como perseguida. El libro ha despertado, ya, muchas indignaciones. Se susurra (a veces en letras de molde) que el cortejado protagonista Pierre Costa es un alias de Montherlant, y que las cartas de mujer que componen una buena mitad del volumen son bochornosamente auténticas. La objeción, como se ve, es de orden moral. En un libro realista, es una virtud que los documentos parezcan reales. Si efectivamente lo son, siempre al novelista le queda el mérito de haberlos trabajado, animado y organizado. La sola selección ya es un arte. «El arte del biógrafo», ha dicho Maurois, «es, sobre todo, el de olvidar».

UNA PÁGINA DE VIRGINIA WOOLF^r [T]

... En la cumbre, Orlando se quedó contando, mirando, reconociendo. Ésa era la casa de su padre; ésa la de su tío. Su tía era la dueña de esos tres grandes torreones entre los árboles. La maleza era de ellos y la selva; el faisán y el ciervo, el zorro, el hurón y la mariposa.

Suspiró profundamente y se arrojó —había en sus movimientos una pasión que justifica la palabra— en la tierra, al pie de la encina. Le gustaba sentir, bajo toda esa fugacidad del verano, el espinazo de la tierra bajo su cuerpo; porque eso le parecía la

dura raíz de la encina; o siguiendo el vaivén de las imágenes, era el lomo de un gran caballo que montaba; o la cubierta de un barco dando tumbos; era de veras cualquier cosa, con tal que fuera dura, pues él sentía la necesidad de algo a que amarrar el corazón que le tironeaba el costado; el corazón que parecía henchido de fragantes y amorosas tormentas, a esta hora, todas las tardes, cuando salía. Lo sujetó a la encina, y al reposar ahí, el tumulto a su alrededor se aquietó: las hojitas pendían, el ciervo se detuvo; las pálidas nubes de verano se demoraban; sus miembros pesaban en el suelo; y se quedó tan quieto que el ciervo se fue acercando y las cornejas giraron alrededor, y las golondrinas bajaron en círculo, y los alguaciles pasaron en un destello tornasolado, como si toda la fertilidad y amorosa agitación de la tarde de verano fuera una red tejida en torno de su cuerpo.

Orlando, capítulo primero.

FOLKSONGS OF MISSISSIPPI, de Arthur Palmer Hudson^f [R]

El Mississippi canta; el Mississippi es uno de los ríos más cantores del mundo. Arthur Palmer Hudson, profesor en la Universidad de North Carolina, ha recorrido las orillas y las ciudades de ese río cantor, y ha publicado sus hallazgos en un volumen. Éstos son de todo orden: hay baladas inglesas acriolladas por cinco o seis generaciones de América; hay rondas y canciones de niños; hay canciones cantadas a caballo en Tejas y Arizona y traídas al río por los hombres que fueron a la guerra de Méjico; hay entusiasmados himnos de negros, trémulos de alas y ángeles; hay romances de contrabandistas, de vagabundos, de bandoleros y de guapos: entre ellos, uno que registra y exalta el rico prontuario de un pistolero que ahora es huésped de la cárcel de Vicksburg y cuyo nombre, acaso un poco insólito, es Kenny Wagner.

Con el típico amor de los eruditos por todo lo popular (siempre que sea un poco antiguo, siempre que al pueblo haya dejado de interesarle), el doctor Hudson ha interrogado la tradición oral de los estados de Luisiana y de Mississippi. Ha rescatado así muchas canciones que estaban a punto de perecer.

Aquí tenemos varias antologías de carácter campero; precisamos una de Buenos Aires que recoja las inefables coplas del truco, las milongas de la calle del Temple y de las orillas, las «versadas» orondas y metafísicas, como esa que asevera: *La vida no es otra cosa / que muerte que anda luciendo*.

James Joyce fue el único estudiante que en la Universidad de Dublín se negó a firmar una nota de protesta contra el poeta W. B. Yeats, por su drama *The Countess Cathleen*. Años después, cuando por primera vez se encontraron, Joyce le dijo a Yeats:

«¡Qué lástima que no nos hayamos conocido antes! Usted es demasiado viejo para ser influenciado por mí».

El señor Ulric Nisbet, al cabo de una investigación de seis años, que empezó en Nueva York y acabó en los registros de una vieja iglesia de Londres, dice haber descubierto la identidad del misterioso «Mr. W. H.» a quien está dedicada la primera edición de los sonetos de Shakespeare.

13 de noviembre de 1936

LEÓN FEUCHTWANGER¹ [B S]

La frase «un novelista alemán» es casi una contradicción, ya que Alemania, tan rica en organizadores de la metafísica, en poetas líricos, en eruditos, en profetas y en traductores, es notoriamente pobre en novelas. La obra de León Feuchtwanger es una infracción de esa norma.

Feuchtwanger nació en Munich, a principios de 1884. No se puede decir que está enamorado de su ciudad natal. «Su ubicación, sus bibliotecas, sus galerías, su carnaval y su cerveza son lo mejor que tiene», ha dicho alguna vez. «En cuanto a lo que se llama su arte», agrega con alguna ferocidad, «está representado oficialmente por una institución académica, mantenida con fines de turismo por una población de alcoholistas». Feuchtwanger, ya se ve, no desconoce el arte de injuriar.

Feuchtwanger hizo sus primeros estudios en Munich y dedicó un par de años en Berlín a la filosofía. Regresó en 1905 a Baviera y fundó una sociedad literaria de propósito renovador. Borroneó entonces una pretenciosa novela de la que ahora se arrepiente, que describía con toda franqueza la vida de un muchacho aristócrata, y una tragedia no menos deplorable «sobre los amores de un pintor del Renacimiento y una mujer demoníaca».

En 1912 se casó. En agosto de 1914 la guerra lo sorprendió en Túnez. Las autoridades francesas lo arrestaron, pero su mujer —Martha Loeffler— lo embarcó en un vapor de carga italiano, y pudo repatriarse. Se enroló y conoció de cerca la guerra. En octubre de 1914 publicó en la revista *Die Schaubuchne* uno de los primeros poemas revolucionarios que se compusieron en Alemania. Publicó después *Warren Hastings*, tragedia cuyo héroe es aquel apasionado escribiente que llegó a ser gobernador de la India; *Thomas Wendt*, novela dramática, y una pieza, *Los prisioneros de guerra*, cuya representación fue prohibida. Tradujo del griego la comedia aristofánica *La paz*, comedia en que aparecen los dioses machacando en un mortero a los hombres y encerrando a la diosa de la paz en el fondo de una cisterna. Esa comedia (compuesta hace dos mil trescientos años) era demasiado «actual» en 1916 para que el gobierno permitiera su representación. Lógicamente la prohibió.

Las dos novelas capitales de Feuchtwanger son *El judío Süß* y *La duquesa fea*. Ambas comprenden, no solamente la psicología y destino de sus protagonistas, sino un cuadro total, minucioso y apasionado de la compleja Europa en que ardieron sus enredadas vidas. Ambas son torrenciales, ambas arrebatan al lector y hasta parecen (por el pulso incesante de su prosa) haber arrebatado al autor. Son novelas históricas, pero nada tienen que ver con el laborioso arcaísmo y con el opresivo *bric-à-brac* que hace intolerable ese género.

En 1929 publicó un libro de poemas satíricos, no muy felices, sobre los Estados Unidos. Le dijeron que no había estado nunca en América; respondió que tampoco había estado en el siglo XVIII, y que esa deplorable omisión (que tenía el propósito de corregir en cuanto pudiera) no le había impedido escribir *El juicio Süß*.

A fines de 1930 publicó *Éxito*. Se trata de una novela contemporánea, pero todo está visto y recordado desde el futuro.

LAWRENCE DE ARABIA^q [R]

Se ha publicado en Inglaterra un nuevo libro sobre el mitológico Lawrence: libertador de Arabia, traductor heroico de la *Odisea*, asceta, arqueólogo, soldado y gran escritor. Se titula *Portrait of T. E. Lawrence* y lo firma Mr. Vyvyan Richards, amigo personal del héroe. Amigo personal, no amigo íntimo, porque en la vida intensa de Lawrence no hubo amistades íntimas, así como tampoco hubo amores. Lawrence era increíblemente celoso de su independencia: negaba el sueño y la comida a su cuerpo y las blanduras del afecto a su alma varonil. Rehusó todo: acabó por rehusar la gloria y hasta por rehusar el placer del ejercicio literario. Ya había dejado de escribir al final...

Hay muchos libros sobre Lawrence, pero este de Mr. Vyvyan Richards nos parece el mejor. (El de B. H. Liddell Hart, también excelente, atiende sobre todo a los problemas de su estrategia y de su táctica; los otros son meras exaltaciones patrióticas, mera bien intencionada mitología). Richards, como todos los biógrafos de Lawrence, sufre una enorme desventaja inicial: la necesidad de repetir en otras palabras los hechos que éste relató, para siempre, en *Los siete pilares de la sabiduría*. Competir victoriosamente con Lawrence en la relación de esos hechos es imposible. Richards ha dado con la única solución: resumir esos hechos, abundar en citas textuales e iluminar aquellos años de la vida de Lawrence que éste no refirió.

Richards escribe con sobriedad. No desdeña el pormenor significativo: cuenta que Lawrence era tan sensible a la peligrosa pasión de la tipografía, que solía acortar o aumentar su texto para que cada página de su libro fuera impecable.

PRIVATE OPINION, de Alan Pryce-Jones^q [R]

Es indudable que si bien hay muchos ingleses que conversan muy poco, hay muchísimos otros que no conversan. De ahí (tal vez) la no menos indudable excelencia del *oral style* o estilo conversado de los prosistas de habla inglesa. En este

sentido, el libro que reseñamos es ejemplar.

Desgraciadamente, las opiniones del autor son menos irreprochables que su sintaxis. En un lugar habla de Stuart Merrill, «tal vez el mejor poeta lírico americano desde Edgar Allan Poe».

Esa promoción es absurda: comparado con sus propios colegas de simbolismo, Stuart Merrill es más bien insignificante; comparado con Frost, con Sandburg, con Eliot, con Lee Masters, con Lindsay, con veinte más (para no hablar de Sidney Lanier), es definitivamente invisible. En otro lugar declara: «A veces he jugado con la idea de un ensayo sobre la tesis de que la poesía moderna debe la mitad de su forma y de su textura a la ciudad de Montevideo».

La tesis (disculpada y como atenuada por las muchas vacilaciones preliminares) es muy simpática; pero francamente no creemos que la infancia de Jules Laforgue y los años mozos del intolerable conde de Lautréamont basten para justificarla.

En cambio, el señor Pryce-Jones dice que Montevideo no tiene encanto. Me atrevo a disentir suavemente, pero con toda convicción, en nombre de los patios rosados de la Ciudad Vieja y de las quintas enternecedoras y húmedas del Paso del Molino.

MURDER OFF MIAMI, por Dennis Wheatley, J. G. Links, etcétera^q [R]

Imposible negar la novedad (tipográfica) de esta novela. Sepa el asombrado lector que no se trata de un libro, sino de un expediente que incluye un telegrama facsimilar de la Western Union, varios informes policiales, dos o tres cartas manuscritas, un plano, declaraciones firmadas de testigos, fotografías de testigos, un jirón de cortina ensangrentado y un par de sobres; sepa también el asombrado lector que en uno de los sobres hay un fósforo de madera y en el otro un cabello humano. Ese alarmante fárrago está dirigido a John Milton Schwab, de la policía de Florida, y contiene todos los hechos referentes a un crimen. El buen lector debe cotejar esos testimonios, revisar esas fotografías, interrogar ese cabello humano, descifrar ese fósforo, fatigar el jirón ensangrentado y finalmente adivinar o inducir el *modus operandi* del criminal y su identidad. La solución lo está esperando en un tercer sobre.

La idea es ingeniosa y puede introducir muchas variantes en el género policial. Me atrevo a profetizar algunas, en orden cronológico. Primera etapa: dos retratados se parecen y el lector debió comprender que eran padre e hijo. Segunda etapa: dos retratados se parecen para que sospeche el lector que son padre e hijo, y luego no lo son. Tercera etapa: dos retratados se parecen tanto, que el lector suspicaz resuelve que no pueden ser padre e hijo, y después lo son.

En cuanto a la cortina y al fósforo, me recuerdan el procedimiento de esos

pintores que en lugar de pintar un as de espadas lo pegan en la tela.

PLAISIR À CORNEILLE, de Jean Schlumberger^r [R]

Este novísimo alegato a favor de Corneille es menos ambiguo que su título. Cabe resumir así su argumento: «El arte de goce o de conocimiento puro» que inauguró Racine ha culminado y se ha agotado en la labor de Proust; es lógico aguardar una reacción hacia «el arte heroico», el arte de Hugo y de Corneille. La tesis, como se ve, es de carácter más general que particular: afirma que el tipo de arte que cultivó Corneille puede interesarnos más que el de Racine, pero no prueba que Corneille valga tanto como Racine. El problema es falso, por lo demás: la admisión de uno de los dos no comporta la exclusión del otro.

Descartada esa discusión, queda la parte substancial de la obra: el análisis lento y delicado de las diversas piezas de Corneille, la percepción de las finas diferencias entre cada una de ellas y de su voluntad de superación. Este «paseo antológico», como lo denomina su autor, es digno de toda alabanza.

DE LA VIDA LITERARIA^r

En 1678, en París, el duque de Maine publicó sus *Obras completas de un autor de siete años*. En 1807 el casi tan precoz Connop Thirlwall (que después llegó a obispo) publicó a la edad de nueve años un libro titulado *Primicias*, compuesto de una oda, de varias fábulas y de treinta y nueve sermones. En 1936, en Londres, el joven Robert Holland (de once años) está escribiendo su tercera novela en una máquina de escribir costeada por la venta de sus dos libros anteriores.

William Butler Yeats, poeta y dramaturgo irlandés (Premio Nobel de Literatura 1923), es casado, tiene dos hijos y vive en una vieja torre en la costa rocosa de Irlanda. Su esposa, Georgie Lees, es considerada como una «medium» excepcional, y las teorías expuestas por Yeats en *Una visión* (1926) provienen —según él mismo lo declara— de revelaciones directas y sobrenaturales, que ha recibido Mrs. Yeats.

M. André Lichtenberger dará una serie de conferencias en la Argentina, propiciadas por el Museo Social Argentino.

La Columbia University Press acaba de publicar una enciclopedia de Dr. F. Ansley, que ha trabajado unos diez años en su compilación. El libro consta de 52 000

artículos y comprende cinco millones de palabras. Se especializa en nombres de autores, tanto antiguos como contemporáneos y modernos, sin perdonar los de una importancia muy relativa. No carece de sentido humorístico: en el artículo sobre André Malraux, famoso autor de *La condición humana* y de *Los conquistadores*, vemos que éste se atribuye el descubrimiento de la ciudad de la Reina de Saba, desde un aeroplano.

27 de noviembre de 1936

EUGENE G. O'NEILL
PREMIO NOBEL DE LITERATURA⁹[E]

Uno de los reglamentos del Premio Nobel (fundado, como los diccionarios enciclopédicos no lo ignoran, por Alfred Bernhard Nobel, padre y divulgador de la dinamita y de otras coaliciones poderosas de la nitroglicerina y la sílice) decreta que de los cinco premios anuales, el cuarto debe ser adjudicado, sin consideración de la nacionalidad del autor, a la obra literaria de mayor mérito, *dans le sens d'idéalisme*. La condición final es inofensiva: no hay en el universo un libro que no pueda ser considerado «idealista», si nos empeñamos en que lo sea. La primera, en cambio, es algo insidiosa. El honrado propósito esencial de que se repartan los premios imparcialmente, sin distinción de la nacionalidad del autor, se resuelve de hecho en un internacionalismo insensato, en una rotación geográfica. Lo verosímil, lo infinitamente probable es que la obra más ilustre del año se haya producido en París, en Londres, en Nueva York, en Viena o en Leipzig. La comisión no lo entiende así; la comisión, con extraña «imparcialidad», prefiere fatigar las librerías de Addis Abeba, de Tasmania, del Líbano, de San Cristóbal de la Habana y de Berna. (También, con imparcialidad un tanto patriótica, las de Estocolmo). Los derechos de las pequeñas naciones tienden a prevalecer sobre la justicia. Yo no sé, por ejemplo, si dentro de cien años la República Argentina habrá producido un autor de importancia mundial, pero sé que antes de cien años un autor argentino habrá obtenido el Premio Nobel, por mera rotación de todos los países del atlas. De ahí cabe derivar una conclusión que tiene algo de paradójico: le es tan difícil a un francés o a un americano obtener el premio como a un dinamarqués o a un belga. Le es más difícil, puesto que debe competir con todos los escritores de su país, que son numerosísimos, y no con un puñado de colegas más o menos mediocres. Si consideramos que Eugenio O'Neill es coterráneo de Carl Sandburg, de Robert Frost, de William Faulkner, de Sherwood Anderson y de Edgar Lee Masters, comprenderemos la dificultad y la gloria de su premio reciente.

Mucho se ha escrito sobre la tormentosa vida de O'Neill: vida literalmente tormentosa sobre las aguas arriesgadas de los dos hemisferios; vida tan idéntica, en suma, a la de un personaje de O'Neill. Básteme recordar que Eugenio Gladstone O'Neill nació en 1888 en un hotel de Broadway, que su padre fue un actor trágico que majestuosamente pereció millares de veces ante las candilejas de gas; que Eugenio Gladstone estudió en la Universidad de Princeton; que hacia 1909 fue en busca de oro a las tierras bajas de Honduras; que en 1910 era marinero y que desertó en la Dársena

Sur y conoció los almacenes de Buenos Aires y el sabor de la caña. («Siempre me gustó la Argentina. Todo, menos ese brebaje: la caña», dice uno de sus héroes. Después, agonizando, recuerda los cinematógrafos de Barracas y una buena pelea con el pianista, y el olor de los cueros en las curtiembres).

En la obra tumultuosa de O'Neill creo que es lícito distinguir dos períodos. Sospecho que en el primero, realista —*La luna del Mar Caribe, Anna Christie, Donde está marcada la cruz*—, le interesaban, ante todo, los personajes, su destino y sus almas. En el segundo, gradual o descaradamente simbólico —*Raro interludio, El gran dios Brown, El emperador Jones*—, le interesan los experimentos, la técnica. Pensando en esos últimos dramas, ha escrito el comediógrafo irlandés Saint John Ervine: «Si algo ha sabido O'Neill de las reglas de la construcción dramática, formuladas por todas las autoridades en la materia desde Aristóteles hasta el profesor G. P. Baker, ha ocultado cuidadosamente su información y ha compuesto sus piezas como si las desconociera absolutamente. Una de sus piezas tiene seis actos cuando tres bastarían. Otra tiene un comienzo y un fin, pero le falta el medio. Una tercera, *El emperador Jones*, viene a ser un monólogo en ocho escenas. Aristóteles se estremecería en la tumba si le contaran las diabluras que hace el señor O'Neill con la técnica, pero quizá las perdonara por lo afortunadas que son. Cada nuevo drama de O'Neill es un experimento nuevo, y lo asombroso es que ese experimento se justifica. La estructura de cada pieza nada tiene que ver con la estructura de la pieza siguiente ni con la de la pieza anterior, pero no deja nunca de ajustarse al propósito especial del señor O'Neill. Sus piezas, para decirlo en una palabra, son otras tantas aventuras». El juicio me parece verdadero, aunque ni siquiera menciona la intensidad que pone O'Neill en esas infracciones del orden. En su invención, más que en su ejecución. Verbigracia: el valor fundamental de *Raro interludio* está en la idea de presentar dos dramas paralelos —uno de palabras, otro de pensamientos y de emociones—, y no en la fábula que O'Neill desenvuelve para ejecutar su propósito. Verbigracia: las caretas que usurpan el lugar de los hombres, los niños y las mujeres en *El gran dios Brown*, y la fusión final, o confusión, de las dos personas en una, es más interesante, para nosotros —y para O'Neill— que la historia de la firma Anthony, Brown y Compañía, Arquitectos. En resumen: a los últimos dramas de O'Neill, a los más ambiciosos y emprendedores, les falta «realidad». Esa comprobación no los acusa de ser infieles a lo cotidiano del mundo; es evidente que lo son y que tal es el propósito de su autor. Los acusa de otra infidelidad: de no corresponder a una imaginación minuciosa de los caracteres y de los hechos. Uno siente que O'Neill no conoce bien ese mundo de símbolos y de larvas. Uno siente que los personajes no son complejos, que apenas son caóticos. Uno siente que O'Neill es el espectador más desconcertado, y acaso más ingenuo y más trémulo, de esas fantasmagorías enormes. Uno siente que O'Neill ha inventado cada vez un procedimiento y que después ha improvisado su obra con una especie de ferviente descuido. Uno siente que a O'Neill lo mueven más los efectos escénicos que la realidad, siquiera fantasmal o nominal, de sus personajes. Ante un

drama de O'Neill, como ante las novelas de William Faulkner, uno a veces no sabe lo que sucede, pero uno sabe que lo que sucede es terrible. De ahí su conexión con la música, arte que opera con nosotros de ese modo inmediato. La música (dijo Hanslick) es un idioma que entendemos y hablamos, pero que somos incapaces de traducir. De traducir en conceptos, naturalmente. Es el caso de los dramas de O'Neill. Su espléndida eficacia es anterior a toda interpretación y no depende de ella. Es también el caso del Universo, que nos destruye, nos exalta y nos mata, y no sabemos nunca qué es.

BENEDETTO CROCE⁹ [B S]

Benedetto Croce, uno de los pocos escritores importantes de la Italia contemporánea —el otro es Luigi Pirandello—, nació en el villorrio de Pescasseroli, en la provincia de Aquila, el 25 de febrero de 1866. Era todavía un niño, cuando sus padres se establecieron en Nápoles. Recibió una educación católica, muy atenuada por la indiferencia de sus maestros y hasta por su incredulidad. En 1883 un terremoto que duró noventa segundos conmovió el sur de Italia. En ese terremoto perecieron sus padres y su hermana, y él mismo quedó enterrado entre los escombros. A las dos o tres horas lo salvaron. Para eludir una total desesperación, resolvió pensar en el Universo: procedimiento general de los desdichados, y a veces bálsamo.

Exploró los metódicos laberintos de la filosofía. En 1893 publicó dos ensayos: uno sobre la crítica literaria, otro sobre la historia. En 1899 advirtió, con una especie de temor parecido a ratos al pánico y a ratos a la felicidad, que los problemas metafísicos estaban organizándose en él, y que la solución —o una solución— era casi inminente. Dejó entonces de leer, dedicó sus mañanas y sus noches a la vigilia, y caminó por la ciudad sin ver nada, callado y atisbándose. Había cumplido treinta y tres años: la edad, según los cabalistas, del primer hombre cuando lo formaron del barro.

En 1902 inauguró su Filosofía del Espíritu con un primer volumen: la *Estética*. (En ese libro, estéril pero brillante, niega la diferencia entre fondo y forma y reduce todo a intuiciones). La *Lógica* apareció en 1905; la *Filosofía práctica*, en 1908; la *Teoría e historia de la historiografía*, en 1916.

Desde 1910 hasta 1917, Croce fue senador del Reino. Cuando se declaró la guerra y todos los escritores se abandonaron a los placeres lucrativos del odio, Croce se mantuvo imparcial. Desde junio de 1920 hasta julio de 1921 ejerció el cargo de ministro de Instrucción Pública.

En 1923 la Universidad de Oxford lo hizo doctor *honoris causa*.

Su obra rebasa ya los veinte volúmenes y comprende una historia de Italia, un

estudio de las literaturas de Europa durante el siglo XIX, y monografías sobre Hegel, Vico, Dante, Aristóteles, Shakespeare, Goethe y Corneille.

SANTA JUANA DE ARCO⁴ [R]

Una de las buenas costumbres de la literatura inglesa es la composición de biografías de Juana de Arco. De Quincey, que inició tantas costumbres, inició también ésta, con fervor, a principios de 1847. Mark Twain, hacia 1896, publicó sus *Recuerdos personales de Juana de Arco*; Andrew Lang, en 1908, su *Doncella de Francia*; Hilaire Belloc, unos catorce años más tarde, su *Juana de Arco*; Bernard Shaw en 1923, *Santa Juana*. Como se ve, los evangelistas de Jeanneton Darc (tal fue su nombre verdadero) son de todo orden, desde el ilustre opiómano inicial hasta el autor de *Vuelta a Matusalén*, pasando por un ex piloto del Mississippi, por un helenista escocés y por un aliado de Chesterton. Un libro nuevo acaba de agregarse a la serie. Su nombre, *Santa Juana de Arco*; su autor, Victoria Sackville-West.

En esta biografía la inteligencia prima venturosamente sobre la pasión, lo cual no quiere decir que no haya pasión. Hay, eso sí, una carencia total de sensiblería: carencia natural en una mujer que habla de otra mujer, sin las supersticiones que tiene el hombre.

Péguy, Andrew Lang, Mark Twain y De Quincey «rindieron tributo» a la Doncella; nada menos parecido a un tributo, en el sentido cortesano de la palabra, que el libro de Miss Sackville-West. Nada, sin embargo, más comprensivo. Su estilo es ordenado, eficaz, nunca vanidoso.

«Juana difiere notablemente de sus colegas de santidad», dice el capítulo final de la obra. «No usó jamás las expresiones convencionales Mi Esposo Celestial o El Amado. Era la menos sentimental de las santas, y la más práctica. No era en sentido alguno de la palabra una mujer histérica. Desconocía por igual el abatimiento y la exagerada alegría. Los tránsitos oscuros del alma no la afectaron nunca».

Si no me engaño, la santa Juana que propone Miss Sackville-West no es muy distinta —esencialmente— de la que propuso George Bernard Shaw.

DOSTOIEVSKI VIVIENTE, de Giuseppe Donnini⁴ [R]

El nombre de este libro es algo ambicioso, porque parece condenar a muerte las otras biografías de Dostoievski que propone el mercado y postular que de todas ellas ésta es la única que encierra un hombre vivo. Desde luego, tal no es el propósito del autor;

Dostoievski viviente, en este caso, quiere simplemente decir *Vida de Dostoievski*. Claro está que la relación de los hechos no excluye el comentario, y hasta lo exige. En este libro compartimos (o creemos compartir) la vida apasionada y laboriosa que llevó Dostoievski: sus avatares sucesivos de cadete, de subteniente, de colaborador de revistas ilustradas, de lector asombrado de Fourier, de condenado a muerte, de presidiario, de soldado raso, de suboficial, de novelista, de jugador, de deudor fugitivo, de editor de un periódico, de imperialista, de eslavófilo y de epiléptico. Donnini acaba por afirmar que «el pensamiento unificador de todas las obras de Dostoievski es su capacidad de reconciliar todas las ideas de la vida en un sentimiento único: el amor de la vida». La obra de Dostoievski es siempre compleja y no pocas veces confusa, pero no me parece que la hipótesis de un «pensamiento unificador» que es asimismo «una capacidad de reconciliar» contribuya muchísimo a descifrarla.

En otro pasaje más iluminativo, Donnini afirma y argumenta el valor misterioso que pueden tener para el alma las equivocaciones y los pecados. Declara que también esos laberintos desembocan en Dios. Interroga la vida de Dostoievski y concluye que nadie como él fue primero víctima de ese drama y luego su poeta. Compara las experiencias vitales de Dostoievski con las de Tolstoi y señala como rasgo diferencial de esos dos caracteres el candor perdurable de Dostoievski, sus arrebatos y descorazonamientos de niño.

THINGS TO COME, DE H. G. WELLS⁹ [R]

El autor de *El hombre invisible*, de *La isla del doctor Moreau*, de *Los primeros hombres en la luna* y de *La máquina del tiempo* (he mencionado sus mejores novelas, que no son por cierto las últimas) ha publicado en un volumen de ciento cuarenta páginas el texto minucioso de su reciente film *Lo que vendrá*. ¿Lo ha hecho tal vez para desentenderse un poco del film, para que no lo crean responsable de todo el film? La sospecha no es ilegítima. Por lo pronto, hay un capítulo inicial de instrucciones. Ahí está escrito que los hombres del porvenir no se disfrazarán de postes de telégrafo ni corretearán de un lugar a otro, embutidos en armaduras de celofán, en recipientes de cristal o en calderas de aluminio. «Quiero que Oswald Cabal (escribe Wells) parezca un fino caballero, no un gladiador con su panoplia o un demente acolchado [...] Nada de jazz ni de artefactos de pesadilla. Que todo sea más grande, pero que no sea nunca monstruoso». Los espectadores recordarán que los personajes del film carecen de calderas de celofán y de armaduras de aluminio, pero recordarán también que la impresión general (harto más importante que los detalles) es de pesadilla, y monstruosa. No me refiero a la primera parte, donde lo monstruoso

es deliberado; me refiero a la última, cuya disciplina debería contrastar con el desorden sangriento de la primera, y que no sólo no contrasta, sino que la supera en fealdad.

Para juzgar a Wells, para juzgar las intenciones de Wells, hay que recorrer este libro.

WATERLOO, de Manuel Komroff^[R]

El director de esa novísima *Modern Library* de reediciones de obras famosas, que ya compite en los Estados Unidos con la *Everyman's Library* de Ernest Rhys, ha publicado su cuarta novela histórica. (La primera, *El beso del juglar*, conoció la aprobación de los críticos y la indiferencia del público; la segunda, *Corona*, fue leída, e inmediatamente olvidada, por un millón de americanos; la tercera, *Dos ladrones*, narra la vida trágica de los dos que ocuparon las cruces laterales en el Calvario). Komroff, ante la batalla de Waterloo, ha eludido los riesgos especiales (y las virtudes especiales) de la grandilocuencia, y ha optado por un inglés familiar: del todo indigno, según algunos críticos excitados, de la majestad del género histórico... En cambio, se ha documentado con tal profusión y ha acumulado tantas imprescindibles noticias sobre la campaña de Waterloo, que no ha podido imaginar hechos nuevos, ni siquiera abundar en los que ha juntado.

Copio uno de ellos: los primeros rumores de Waterloo que circularon en París anunciaban con rasgos circunstanciales una gran victoria de Napoleón sobre los ejércitos de Wellington y de Bluecher. El emperador, dicen, volvió a un París embanderado y con luminarias que desconocía aún la derrota.

DE LA VIDA LITERARIA⁹

Teodoro Dreiser, autor de *Una tragedia americana*, de *Jennie Gerhardt* y de tantas otras novelas, declara que el cinematógrafo está por abolir la novela. «Antes —dice— una novela de éxito podía lograr y superar un tiraje de cien mil o de doscientos mil ejemplares; ahora, siete mil es una cifra alta. En cambio, diez millones de americanos van, en el término de un día, al cinematógrafo [...] Hay también los periódicos. Éstos, paradójicamente, han matado al folletín. Hace un siglo, la gente iba siguiendo cada semana o cada quince días los altibajos de una obra de Dickens o de Eugenio Sue; ayer, el mundo entero ha podido seguir diariamente los del caso Hauptmann. La novela ha tenido curso unos cuantos siglos; es absurdo creerla inmortal».

Dreiser añade que no nos debemos doler de que la novela desaparezca y que la reemplazarán otras formas no menos ricas.

Dreiser enumera después sus admiraciones: Balzac, Dickens alguna vez, Thackeray alguna vez, Dostoievski, Tolstoi, Mark Twain, Edgar Allan Poe.

11 de diciembre de 1936

EDGAR LEE MASTERS^d [B S]

Hace muchas generaciones que Edgar Lee Masters está en América; uno de sus antepasados, Israel Putnum, se batió hace dos siglos con los ingleses de sir William Howe y con los pieles rojas, y lo conmemora una estatua.

El 23 de agosto de 1869 Edgar Lee Masters nació en el estado de Kansas. Los años de su infancia transcurrieron en Illinois, a una legua de Sangamon River: una infancia de agua y de árboles y de paseos a caballo o en coche. También de libros, porque en la quinta de los Masters había un Shakespeare dolorosamente ilustrado, un ejemplar de las aventuras de Tom Sawyer y otro de los cuentos de Grimm. (En esa biblioteca brevísima, de formación casual, figuraba asimismo un ejemplar de *Las mil y una noches*; pero éstas nunca le agradaron). De chico, Edgar Lee Masters aprendió alemán. «El hecho tiene alguna importancia», escribió hace poco, «pues el conocimiento del alemán acabó por acercarme a la obra de Goethe. Shelley, Byron, Keats, Swinburne, el propio Wordsworth, hace ya muchos años que me dejaron, pero Goethe siempre está cerca».

A principios de 1891 Lee Masters se graduó en derecho. En el estudio de su padre trabajó más de un año, para trasladarse luego a Chicago, donde abrió estudio propio, que no dejó hasta 1920. Entonces en Chicago, como en Buenos Aires ahora, a un abogado no le convenía confesarse culpable de «versitos». De ahí que sus primeros libros aparecieran bajo seudónimo. A nadie interesaron y tampoco le gustaban a él. En el verano de 1908 visitó la tumba de Emerson, y pensó que el destino lo había derrotado y que eso no importaba.

Hacia 1914 un amigo le prestó un ejemplar de la *Antología griega*. De la displicente lectura del libro séptimo de esa famosa recopilación de epigramas, editada a principios del siglo x, nació en Edgar Lee Masters el plan de la *Antología de Spoon River* —que es una de las obras más auténticas de la literatura de América—. Se trata de una serie de doscientos epitafios imaginarios, escritos en primera persona, que registran la íntima confesión de las mujeres y los hombres de un pueblo del Middle West. A veces la mera yuxtaposición de dos epitafios —por ejemplo, de un hombre y de su mujer— deja entrever una tragedia o importa una ironía. El éxito alcanzado fue enorme, y también el escándalo. Edgar Lee Masters, desde entonces, ha publicado muchos libros de versos, con la esperanza de repetirlos. Ha imitado a Whitman, a Browning, a Byron, a Lowell, a Edgar Lee Masters. Del todo en vano: es, por antonomasia, el autor de la *Antología de Spoon River*.

En 1931 publicó en prosa *Lincoln, el hombre*, que ensaya una demolición del

héroe, a quien acusa de hipocresía, de rencor, de crueldad, de torpeza mental y de indiferencia.

Otros libros de Masters: *Cantos y sátiras* (1916), *El gran valle* (1917), *Peñasco hambriento* (1919), *El mar abierto* (1921), *La nueva antología de Spoon River* (1924), *La suerte del jurado* (1929). El último, *Poemas de personas*, ha sido publicado en agosto de 1936.

ANA RUTLEDGE

Epitafio

*Oscura, indigna, pero salen de mí
las vibraciones de una música eterna:
«Sin rencor para nadie, con amor para todos».
En mí el perdón de millones de hombres para millones
y la faz bienhechora de una nación
resplandeciente de justicia y verdad.
soy Ana Rutledge que reposa bajo esta hierba,
adorada en vida por Abraham Lincoln,
desposada con él, no por la unión,
sino por la separación.
Florece para siempre, oh república,
del polvo de mi pecho.*

EDGAR LEE MASTERS

EL PERSEGUIDOR, de Louis Golding^q [R]

Se ha dicho (y sobre todo se ha repetido) que el protagonista de una verdadera novela o de un drama legítimo, no puede ser un loco. Ateniéndonos a Macbeth, a su colega el homicida analítico Rodion Raskolnikov, a don Quijote, al Rey Lear, a Hamlet y al casi monomaniaco Lord Jim, podríamos decir (y repetir) que el protagonista de un drama o de una novela tiene que ser un loco. Se nos dirá que nadie puede simpatizar con un loco, y que la mera sospecha de la locura basta para alejar a un hombre de todos los demás, infinitamente. Podemos responder que la locura es una de las posibilidades terribles de cualquier alma, y que el problema narrativo o escénico de mostrar el origen y el crecimiento de esa espantosa flor no es, por cierto, ilegítimo.

(Cervantes, dicho sea de paso, no lo acomete: nos dice que a su hidalgo cincuentón «del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio», pero no asistimos al tránsito del mundo cotidiano al mundo alucinatorio, a la gradual deformación del orden común por el mundo de los fantasmas).

A estas observaciones generales me mueve la lectura de este libro intensísimo de Louis Golding, *The Pursuer*. Dos héroes tiene la novela y los dos se enloquecen: de miedo el uno, el otro de un horrible amor rencoroso. Desde luego, ni la palabra ni el concepto «locura» están en el libro: compartimos el proceso mental de sus personajes, los vemos agitarse y obrar, y el dictamen abstracto de que están locos es harto menos cautivante que esas agitaciones y que esas obras. (Obras que alguna vez abarcan el crimen, que viene a ser como un alivio, aunque momentáneo, de la tensión de pánico y de maldad. Tanto es así que cuando el crimen se ha producido, el lector teme por muchas páginas que se trate de una alucinación del temor).

El horror es gradual en esta novela, como en las pesadillas. El estilo es límpido, quieto. En cuanto a su interés... De mí puedo decir que la empecé después de almorzar, con intención de hojearla, y que no la dejé hasta la página 285 (la última) y a las dos de la mañana.

Hay ciertas convenciones tipográficas derivadas de William Faulkner: verbigracia, lo que piensan los personajes interrumpe a veces la narración, presentado en primera persona, en letra cursiva.

LA LANGUE VERTE, de Pierre Devaux^d [R]

Los mayores peligros del caló (como de cualquier otro lenguaje) son el purismo y la intransigente pedantería. Que discutamos o ignoremos las decisiones de los treinta y seis individuos de la Academia de la Lengua, domiciliados en Madrid, me parece bien; que los queramos sustituir por treinta y seis mil compadritos, domiciliados en el almacén de la esquina, me parece pasmoso. (Sobre todo, cuando se comprueba que a esos hablistas los asesora el teatro nacional). Felizmente, la disyuntiva es del todo falsa y podemos rehusar con entusiasmo los dos dialectos: el arrabalero —o, mejor dicho, el sainetero— y el académico.

El libro *La langue verte* está redactado en el peculiar «argot» de París. Lo ha escrito un literato, vale decir, una persona demasiado conocedora del buen francés para descuidar la menor ocasión de contradecirlo, o de imponerle astutas deformaciones. De ahí que su *langue verte* sea, sin duda, más compleja y más ardua que la que se oye en los mataderos de Vaugirard o en Ménilmontant...

Uno de los procedimientos de Pierre Devaux es la atribución de sus diálogos orilleros a personas un tanto inesperadas, como M. Laval y el Sumo Pontífice. El

procedimiento es común: en Buenos Aires el montevidiano Last Reason lo ha usado eficazmente. Puedo decir que es clásico: don Francisco de Quevedo, en *La hora de todos*, hace que Marte se insolente con Júpiter en germanía, que era el lunfardo de los pícaros españoles del siglo XVII. Esa brusca reducción de todas las diferencias del mundo a un solo nivel fácil y chocarrero suele ser causa de algún momentáneo placer.

THE FEAR OF THE DEAD IN PRIMITIVE RELIGION, de sir James George Frazer^q [R]

No es imposible que las ideas antropológicas del doctor Frazer caduquen irremediablemente algún día, o ya estén declinando; lo imposible, lo inverosímil es que su obra deje de interesar. Rechacemos todas sus conjeturas, rechacemos todos los hechos que las confirman y la obra seguirá inmortal: no ya como lejano testimonio de la credulidad de los primitivos, sino como documento inmediato de la credulidad de los antropólogos, en cuanto les hablan de primitivos. Creer que en el disco de la luna aparecerán las palabras que se escriben con sangre sobre un espejo es apenas un poco más extraño que creer que alguien lo cree. En el peor de los casos, la obra de Frazer perdurará como una enciclopedia de noticias maravillosas, una «silva de varia lección» redactada con singular elegancia. Perdurará como perduran los treinta y siete libros de Plinio o la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton.

El presente volumen trata del temor de los muertos. Abunda, como todos los de Frazer, en curiosísimos rasgos. Por ejemplo: es fama que Alarico fue sepultado en el cauce de un río por los visigodos, que desviaron el curso de las aguas y luego las hicieron volver y dieron muerte a los prisioneros romanos que habían ejecutado el trabajo.

La interpretación habitual es el temor de que los enemigos del rey profanaran su tumba. Sin rechazarla, Frazer nos propone otra clave: el temor de que su alma despiadada surgiera de la tierra para tiranizar a los hombres.

Frazer atribuye el mismo propósito a las máscaras de oro funerarias de la acrópolis de Micenas: todas sin orificios para los ojos, salvo una, que es de un niño.

THE TRUTH ABOUT COLUMBUS, de Charles Duff^q [R]

El esperanzado título de esta obra es *La verdad sobre Cristóbal Colón y sobre el descubrimiento de América*. La obra, sin embargo, es menos decisiva que el título. No pronuncia verdades inapelables, no compite con el juicio final, no promulga las grandes revelaciones que eran de esperar o temer. Prefiere limitarse a la narración de

los hechos auténticos y a la serena discusión de los que están en duda. Por ejemplo, no afirma que Cristóforo Colombo nació en Pontevedra. Esa conducta es poco sensacional, pero es la mejor.

Todo biógrafo de Colón debe luchar con una dificultad que es tal vez insoluble: el problema dramático, o novelístico, de mantener el interés del lector, después del desembarco en el Nuevo Mundo y de la primera apoteosis (exornada de piedras y maderas, de algodón y de oro, de pájaros gritones y de seis indios taciturnos) en Barcelona. Lo común es pedir ese interés a las humillaciones y a las prisiones que sufrió el almirante; Duff lo busca, y lo encuentra, en la evolución religiosa de su carácter.

Un error que importa desvanecer: las joyas de Isabel la Católica no sufragaron el primer viaje de Colón. A éste lo financiaron dos judíos: uno, el marrano Mosén Luis de Santángel; otro, el proveedor Isaac Abarbanel, comentador de las escrituras, padre de aquel Judas Abarbanel que en los anales del platonismo italiano se llama León Hebreo.

25 de diciembre de 1936

ENRIQUE BANCHS HA CUMPLIDO ESTE AÑO SUS BODAS DE PLATA CON EL SILENCIO¹ [E]

La función poética —ese vehemente y solitario ejercicio de combinar palabras que alarmen de aventura a quienes las oigan— padece misteriosas interrupciones, lúgubres y arbitrarios eclipses. Para justificar ese vaivén, los antiguos dijeron que los poetas eran huéspedes ocasionales de un dios, cuyo fuego los habitaba, cuyo clamor poblaba su boca y guiaba su mano, cuyas inescrutables distracciones debían suplir. De allí la costumbre mágica de inaugurar con una invocación a ese dios el acto poético.

«¡Oh divinidad, canta el furor de Aquiles, hijo de Peleo, el furor que trajo a los griegos males innumerables y arrojó a los infiernos las fuertes almas de los héroes, y libró su carne a los perros y a los alados pájaros!», dice Homero. Y no se trata de una forma retórica, sino de una verdadera plegaria. De un «Sésamo, ábrete», mejor dicho, que le abrirá las puertas de un mundo sepultado y precario, lleno de peligrosos tesoros. Esa doctrina (tan afín a la de ciertos alcoranistas, que juran que el arcángel Gabriel dictó palabra por palabra y signo por signo el Corán) hace del escritor un mero amanuense de un Dios imprevisible y secreto. Aclara, siquiera en forma burda o simbólica, sus limitaciones, sus flaquezas, sus interregnos.

He indicado en el párrafo anterior el caso muy común del poeta que a veces hábil, es otras veces casi bochornosamente incapaz. Hay otro caso más extraño y más admirable: el de aquel hombre que en posesión ilimitada de una maestría, desdeña su ejercicio y prefiere la inacción, el silencio. A los diecisiete años, Jean Arthur Rimbaud compone el «Bateau ivre»; a los diecinueve, la literatura le es tan indiferente como la gloria, y devana arriesgadas aventuras en Alemania, en Chipre, en Java, en Sumatra, en Abisinia y en el Sudán. (Los goces peculiares de la sintaxis fueron anulados en él por los que suministran la política y el comercio).

Lawrence, en 1918, capitanea la rebelión de los árabes; en 1919 compone *Los siete pilares de la sabiduría*, quizá el único libro memorable de cuantos produjo la guerra; hacia 1924 cambia de nombre, pues no debemos olvidar que es inglés y que le incomoda la gloria. James Joyce, en 1922, publica el *Ulises*, que puede equivaler a toda una compleja literatura que abarcara muchos siglos y muchas obras; ahora publica unos retruécanos que, sin duda, equivalen al más absoluto silencio. En la ciudad de Buenos Aires, el año 1911, Enrique Banchs publica *La urna*, el mejor de sus libros, y uno de los mejores de la literatura argentina; luego, misteriosamente, enmudece. Hace veinticinco años que ha enmudecido.

La urna es admirable. Menéndez Pelayo observa: «Si no se leen los versos con los ojos de la historia, ¡cuán pocos versos habrá que sobrevivan!».

El hecho es de muy fácil comprobación, no menos en los textos de prosa que en los poéticos. No hay que retroceder a tiempos ajenos, a tiempos habitados por hombres muertos; basta desandar unos pocos años. Busco dos libros argentinos que, sin duda, perdurarán. En el *Lunario sentimental* de Lugones (1909) incomodan las perpetuas diabluras malogradas y la decoración *art nouveau*; en *Don Segundo Sombra*, que es de 1926, la escasa identificación del autor con los troperos de su historia. Sin el deliberado propósito de ciertas represiones, no podemos gozar de esos altos libros. *La urna*, en cambio, no requiere convenios con su lector ni complicaciones benévolas. Ha transcurrido un cuarto de siglo desde su aparición — un dilatado trecho de tiempo humano; ciertamente no ajeno de hondas revoluciones poéticas, para no hablar de las de otro orden— y *La urna* es un libro contemporáneo, un libro nuevo. Un libro eterno, mejor dicho, si nos atrevemos a pronunciar esa portentosa o hueca palabra. Sus dos virtudes esenciales son la limpidez y el temblor, no la invención escandalosa ni el experimento cargado de porvenir.

Es muy sabido que a los críticos les interesa menos el arte que la historia del arte; la obtención efectiva de una belleza que su arriesgada búsqueda. Un libro cuyo valor fundamental es la perfección puede ser menos comentado que un libro que muestra los estigmas de la aventura o del mero desorden...

La urna ha carecido, asimismo, del prestigio guerrero de las polémicas. Enrique Banchs ha sido comparado a Virgilio. Nada más agradable para un poeta; nada, también, menos estimulante para su público.

He aquí un soneto que he repetido más de una vez en la soledad, bajo las luces de uno y otro hemisferio. (El curioso lector advertirá que su estructura es shakespeariana; vale decir, que, pese a la disposición tipográfica, consta de tres cuartetos con la rima alternada y de una estrofa de dos versos pareados).

*Hospitalario y fiel en su reflejo
donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, está el espejo
como un claro de luna en la penumbra.*

*Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso, agonizante,
también en él inclina la cabeza.*

*Si hace doble el dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma,
y acaso espera que algún día habite,*

*en la ilusión de su azulada calma
el huésped, que le deje reflejadas*

frentes juntas y manos enlazadas.

Tal vez otro soneto de Banchs nos dé la clave de su inverosímil silencio: aquel en que se refiere a su alma,

*que, alumna secular, prefiere ruinas
próceres a la de hoy menguada palma.*

Tal vez, como a Georges Maurice de Guérin, la carrera literaria le parezca irreal, «esencialmente y en los halagos que uno le pide».

Tal vez no quiere fatigar el tiempo con su nombre y su fama.

Tal vez —y ésta será la última solución que propongo al lector— su propia destreza le hace desdeñar la literatura como un juego demasiado fácil.

Es grato imaginar a Enrique Banchs atravesando los días de Buenos Aires, viviendo una cambiante realidad que él sabría definir y que no define: hechicero feliz que ha renunciado al ejercicio de su magia.

OSWALD SPENGLER⁹ [B S]

Es lícito observar (con la ligereza y brutalidad peculiar de tales observaciones) que a los filósofos de Inglaterra y de Francia les interesa el universo directamente, o algún rasgo del universo, en tanto que los alemanes propenden a considerarlo un simple motivo, una mera causa material, de sus enormes edificios dialécticos: siempre infundados, pero siempre grandiosos. La buena simetría de los sistemas constituye su afán, no su eventual correspondencia con el universo impuro y desordenado. El último de esos ilustres arquitectos germánicos —buen sucesor de Alberto Magno, de Meister Eckhart, de Leibniz, de Kant, de Herder, de Novalis, de Hegel— ha sido Spengler.

Spengler nació el 29 de mayo de 1880, en el pueblo de Blankenburg-am-Harz, del ducado de Brunswick. Estudió en Munich y en Berlín. A principios de siglo se graduó en filosofía y letras: su tesis doctoral sobre Heráclito (Halle, 1904) es el único trabajo que publicó antes de aquel otro, sensacional, que lo haría famoso. Seis años tardó Spengler en escribir *La decadencia de Occidente*. Seis obstinados años, en un hambriento conventillo de Munich, en una pieza lóbrega que da a un pobre paisaje de chimeneas y de tejas manchadas. Oswald Spengler, entonces, no tiene libros. Pasa las mañanas en la biblioteca pública, almuerza en comedores para obreros, toma, cuando está enfermo, vastas y ardientes cantidades de té. Hacia 1915 termina la revisión del primer volumen. No tiene amigos. Secretamente se compara con Alemania, que

también está sola.

En el verano de 1918 *La decadencia de Occidente* apareció en Viena.

Schopenhauer ha escrito: «No hay una ciencia general de la historia; la historia es el relato insignificante del interminable, pesado y deshilvanado sueño de la humanidad».

Spengler, en su libro, se propuso demostrar que la historia podía ser algo más que una mera y chismosa enumeración de hechos particulares. Quiso determinar sus leyes, echar las bases de una morfología de las culturas. Sus varoniles páginas, redactadas en el tiempo que va de 1912 a 1917, no se contaminaron nunca del odio peculiar de esos años.

Hacia 1920 empezó la gloria.

Spengler alquiló un departamento sobre el Isar, compró con amorosa lentitud unos cuantos miles de libros, coleccionó armas persas, turcas e hindúes, escaló altas montañas y se negó a la perseverancia de los fotógrafos. Sobre todo, escribió. Escribió *Pesimismo* (1921), *Deberes políticos de la juventud alemana* (1924), *Reconstrucción del Estado alemán* (1926).

Oswald Spengler murió al promediar este año. Su concepto biológico de la historia se podrá discutir; no su espléndido estilo.

GUIDE TO PHILOSOPHY, de C. E. M. Joad^q [R]

La historia de la filosofía suele increíblemente entorpecer la especulación filosófica. Ese entorpecimiento es inevitable, si recordamos que la filosofía no es otra cosa que la imperfecta discusión (cuando no el monólogo solitario) de algunos centenares, o millares, de hombres perplejos, distantes en el tiempo y en el idioma: Berkeley, Spinoza, Guillermo de Occam, Schopenhauer, Parménides, Renouvier... Cabe discutir, sin embargo, la conveniencia de que cada nuevo estudiante reviva, en orden cronológico, el proceso ancestral y curse las etapas infinitas que hay entre Tales de Mileto y el doctor Whitehead. El señor Joad, autor de este novísimo manual, niega esa conveniencia. De las seiscientas páginas de su libro, las primeras trescientas discuten los problemas esenciales de la filosofía. Las restantes exponen con claridad —con una claridad minuciosa— los sistemas de Platón, de Aristóteles, de Kant, de Hegel, de Karl Marx, de Bergson y de Whitehead.

La omisión desdeñosa de Schopenhauer, cuyo nombre no figura una sola vez, no me ha causado menos asombro que la inclusión, decididamente anormal, de Karl Marx. (Esa hospitalidad es misteriosísima, sobre todo cuando se comprueba que el materialismo dialéctico ha sido convidado por C. E. Joad con el solo fin de expulsarlo).

Leo en la página 11: «Que yo sepa, no hay ninguna razón para que el universo sea fácilmente comprensible por una inteligencia del siglo XX». Decir que este volumen (o cualquier otro) nos hace comprender el universo, es mucho decir; decir que es una discusión admirable de las difíciles claridades y noches de la filosofía, no es decir más que la verdad.

THE LIBRARY OF PICO DELLA MIRANDOLA, de Pearl Kibbe^d [R]

¿Qué libros contenía la biblioteca de aquel extraordinario muchacho rubio, que a los veintitrés años expuso novecientas proposiciones y desafió a todos los hombres sabios de Europa a que las discutieran con él? El debate nunca se hizo, los libros perecieron en un incendio: pero nos queda un manuscrito con el catálogo, y la lista orgullosa de las novecientas cuestiones. Pearl Kibbe, de la Universidad de Columbia, acaba de publicar un estudio sobre la relación de esa biblioteca incendiada con el enciclopédico debate que no se hizo.

La cifra de los libros —enorme para la época— ascendía a mil ciento noventa y uno. En 1496, a los dos años de la muerte de Juan Pico de la Mirándola, el cardenal Grimaldi los adquirió por quinientos ducados de oro. Setecientos volúmenes en latín, ciento cincuenta y siete en griego, ciento diez en hebreo, y otros en caldeo y en árabe, integraban la lista. Homero, Platón, Aristóteles, Filón de Alejandría, Averroes, Raimundo Lulio, Abengabirol y Abeneara, estaban representados ahí. Una de las tesis que Pico de la Mirándola había prometido demostrar era la que sigue: «Que ninguna ciencia da mejor prueba de la divinidad de Cristo Jesús que la magia y la cábala». En efecto, abundan los nombres de libros de esas «ciencias». Otra de las tesis decía: «Que el teólogo no puede estudiar sin peligro las propiedades de las líneas y las figuras». Una versión arábiga de los *Elementos*, de Euclides, y un ejemplar de la *Geometría*, de Leonardo de Pisa, prueban que él mismo había afrontado, siquiera momentáneamente, ese riesgo.

LORD HALIFAX'S GHOST BOOK^d [R]

Desde que cierto historiador bizantino del siglo VI anotó que la isla de Inglaterra constaba de dos partes: una con ríos y ciudades y puentes, otra habitada de culebras y fantasmas, las relaciones de Inglaterra y del Otro Mundo son cordiales y célebres. En 1666, Joseph Glanvill publicó sus *Consideraciones filosóficas sobre la hechicería y los hechiceros*, libro inspirado por un invisible tambor que se oía todas las noches en

una pileta de Wiltshire. Hacia 1705, Daniel Defoe escribió su «Relato verdadero de la aparición de una tal Mrs. Veal». A fines del siglo XIX, el rigor estadístico se aplicó a esos nebulosos problemas y se verificaron dos censos de alucinaciones hipnóticas y telepáticas. (El último abarcó diecisiete mil personas adultas). Ahora, en Londres, acaba de salir este libro —*Lord Halifax's Ghost Book*— que reúne y agota los encantos de la superstición y del esnobismo. Se trata de fantasmas selectos, «de apariciones que han turbado el reposo de los mayores nombres de Inglaterra, cuyas idas y venidas han sido invariablemente anotadas por una mano augusta». Lady Goring, lord Desborough, lord Lytton, el marqués de Hartingdom y el duque de Devonshire están entre los nombres cuyo reposo ha sido turbado y que han suministrado manos augustas. El honorable Reginald Fortescue sale fiador de la existencia «de un espectro alarmante». Yo no sé qué pensar: por lo pronto, me niego a creer en el alarmante Reginald Fortescue, si no sale fiador de su existencia un espectro honorable.

El prefacio contiene esta hermosa anécdota: Dos señores comparten un vagón de ferrocarril. «Yo no creo en fantasmas», dice uno de ellos. «¿De veras?», dice el otro, y desaparece.

L'ENFANT JETÉ AUX BÊTES, de Paul Vaillant^f [R]

El fuego de Barbusse, *El fin del viaje* de Sheriff y *Nada nuevo en el frente occidental* de Erich Maria Remarque, son consanguíneos de este libro. No afirmo que Vaillant los haya imitado; afirmo que su libro deriva de experiencias análogas a las de Remarque, Barbusse y Sheriff. ¿Cuál es —o, mejor dicho, cuál fue— la típica novedad de esas obras? Es común atribuir esa novedad a su enumeración de los horrores físicos de la guerra, a su revelación de que el miedo físico es el estado natural de los hombres cuando entran en batalla. Homero, sin embargo, no desconocía esos hechos. Nadie se ha demorado como él en la variedad terrible de las heridas, en las muchas maneras de morir de que son capaces los hombres. Nadie más despavorido, asimismo, que los héroes homéricos, nadie más propenso a las lágrimas y al temblor; nadie más obligado a gritar para darse coraje. Homero, sin embargo, pensaba que la guerra y su gloria valían ese precio. Barbusse, Remarque, Sheriff y Paul Vaillant no lo creen así. Saben que el hombre se puede conformar a la guerra — como se conforma a la tuberculosis o a la prisión—, pero no admiten lo benéfico del proceso. Niegan que la batalla sea «ennoblecedora del hombre», como dice la *Ilíada*.

DE LA VIDA LITERARIA^F

John Masefield, poeta laureado de Inglaterra, acaba de publicar el primer volumen de una trilogía irónica en prosa. Se titula *Huevos y panadero*, y su relato de las encadenadas y casi infinitas catástrofes que abruman a un amable trabajador, recuerda un poco al *Crainquebille* de Anatole France.

El último libro de Bertrand Russell se titula: *¿Qué camino a la paz?* Al cabo de muchas páginas de excelente estilo y de análisis desapasionado, llega a la conclusión de que una guerra internacional es no menos inevitable que horrible, y que está muy próxima.

El poeta norteamericano Edgar Lee Masters ha publicado en Nueva York su autobiografía. Se titula *A través de Spoon River*: está compuesta con cierta contenida amargura por un hombre ya encanecido que se siente muy solo.

Su majestad la reina Victoria parecía propiedad literaria exclusiva de Lytton Strachey. Sin embargo, miss Edith Sitwell acaba de publicar una biografía de esa reina. Su libro —*Victoria de Inglaterra*— no se limita a rasgos palaciegos: tiene un largo capítulo adicional sobre la condición de las clases obreras en Inglaterra hacia 1844.

8 de enero de 1937

GUSTAV FRENSSEN^f [B S]

Nadie menos literato que el doctor Frenssen, en el sentido técnico de la palabra; nadie, también, más serenamente escritor. Nació en el invierno de 1863, en una aldea luterana de Holstein. El río Elba, unas cuantas leguas al sur, desemboca y se pierde en el Mar del Norte; la tierra es baja y fría, y la defienden altos diques de piedra y dunas de arena. Los hombres son laboriosos, callados. Viven (como escribió Quevedo, con una sorna para mí incomprensible) «en unos andrajos de tierra que hurtan al mar». Esos hombres callados andan por la sangre de Frenssen y pueblan duramente sus libros.

Frenssen, hijo de carpintero, estudió teología y fue pastor del pueblo de Hemme en los años que corren de 1892 a 1901. En lugar de argumentos a favor o en contra de la metáfora, su juventud conoció largas discusiones sobre la justificación por la fe, sobre la omnipotencia del Señor y sobre la eternidad del Infierno, aunque no tal vez de los condenados. En 1893 se casó. En 1895, publicó su primera novela: *La condesa de la arena*. Después, en 1898, *Los tres amigos*; de 1899 a 1902, tres volúmenes de sermones «que los mismos católicos leyeron con algún interés»; en 1901, su primera novela importante, *Jörn Uhl*. Otra novela, *El viaje de Peter Moor al Sudoeste* (1906), narra las aventuras de un recluta alemán en la guerra contra los hotentotes o, mejor dicho, sus reacciones y sus trabajos. En 1913 hizo representar un drama: *Bismarck*.

En 1914, cuando la guerra desoló el continente, Frenssen resolvió compartir la dura vida de los pobres de Holstein y regresó a la choza natal donde habían vivido sus padres. En 1927 publicó *Yunque*, una vasta novela regional de destinos humildes. El escritor se jacta de no haber inventado un solo episodio o un solo personaje de esa novela.

No hay país en la tierra que no crea poseer un secreto, o mejor dicho, haberlo poseído: el de la felicidad y el honor. Luego vinieron los extranjeros y corrompieron esa antigua virtud. El pueblo, empero, guarda incontaminado el secreto. Entre nosotros, el depositario es un gaucho; en Europa un labriego, un pescador. Las honradas novelas de Gustav Frenssen promulgan esa fe.

STUDS LONIGAN, de James T. Farrell^q [R]

Los editores ingleses de la trilogía norteamericana *Studs Lonigan* declaran que es una

obra demasiado terrible, demasiado abarrotada de personajes y de sucesos, demasiado grandiosa, para que una breve nota descriptiva pueda abarcarla. He leído *Studs Lonigan* con fervor, con simpatía, con lástima, a veces con asco, y estoy plenamente de acuerdo. Me atrevo, sin embargo, a proponer algunas observaciones. Esas observaciones, claro está, no tienen la ambición de apurar (ni siquiera de bosquejar) el análisis de sus ochocientas cuarenta cargadas páginas.

Mencken ha dicho que el tema fundamental de los novelistas es la desintegración de un carácter. *Studs Lonigan* corrobora esa norma: el héroe, hijo de una familia humilde, beata y decente, se cree un *hard guy*, un compadre, y a veces —lamentablemente— lo es. Poco a poco lo acaban el alcohol y la tuberculosis... Las obras de ese tipo suelen exagerar la desproporción entre los sueños y ficciones del héroe y su realidad. A un lado los gigantes, los encantadores, los desafíos, el imperio de Trebisonda; al otro, los proverbios y las palizas. En cambio, en *Studs Lonigan* el mundo imaginativo no difiere mucho del real. Quizá la mayor tragedia de Studs es la penuria de su mundo imaginativo. Lo rodea, como a todos nosotros, tal vez un poco más que a todos nosotros, una tapia invisible. Studs, como sus insospechados congéneres del Paseo de Julio o de Boedo, vive en tercera persona. Representa el papel del hombre fuerte, del hombre que no teme la soledad y nada le preocupa o lo gobierna como la opinión de los otros. Acaso lo más real del compadre —en cualquier América— sea esa irrealidad fundamental, esa equivocación.

Ignoro si en la novela de Farrell habrá páginas memorables; sé únicamente que el conjunto es poderosísimo. No está falseada (como ciertos pasajes de Sinclair Lewis, con los que tiene alguna afinidad) por la indignación o el sarcasmo. Yo diría que es una transcripción —mejor: una recreación— de hechos verdaderos.

El South Side de Chicago, el South Side anterior a la sustitución del coraje individual irlandés por la organización italiana, perdura y perdurará en este libro.

UN PAS DANS L'ESCALIER, de Renée Lemaire^r [R]

Dos mujeres odiosas y enlutadas, y un hombre muerto, son las únicas personas de esta novela. El argumento es éste: el primogénito de madame Lemoine ha muerto en las trincheras, en mil novecientos diez y ocho; la madre, enloquecida por su amor y por algo que más tarde comprendemos, niega su muerte. Jura que el hijo volverá, y se pasa los años esperando su paso en la escalera. El fantasma aguardado con amor no aparece nunca, y Berthe, la hija menor, es sacrificada a esa espera imposible. Obligada a los menesteres más ingratos, se dedica, como es natural, a odiar al hermano. Al final comprendemos que la madre, rigurosa y cruel con su hija, no lo ha sido menos con el hijo, y que también lo ha tiranizado.

Un rasgo curioso de este libro es la revelación gradual del carácter del muerto, a través de los diálogos y recuerdos de las mujeres, y aun a través de algunos libros que hay en su dormitorio. (Ese procedimiento es característico de Joseph Conrad).

Madame Renée Lemaire, pese a algunos excesos sentimentales, ha escrito una hermosa novela.

THE ARABIAN KNIGHT, de Seton Dearden^r [R]

En algún lugar de su obra, el sevillano Rafael Cansinos Assens jura que puede saludar a las estrellas en catorce idiomas clásicos y modernos. El capitán sir Richard Burton^[73], protagonista de esta biografía, soñaba en diez y siete idiomas, y cuentan que dominó treinta y cuatro. Ese caudal no agota su definición: es un rasgo que concuerda con los demás, igualmente excesivos. Su obra comprende setenta y dos volúmenes; sus viajes, casi todo el planeta; sus hechos, el descubrimiento del lago Tanganika en 1858, una peregrinación a las ciudades santas de Arabia en 1853 y una famosa traducción literal de *Las mil y una noches* o, como escribe Burton, del *Libro de las mil noches y una noche*. (El orientalista González Palencia, dicho sea de paso, anunció alguna vez una traducción española de esa compilación: es obra que hace falta, ya que no hemos salido hasta ahora del gracioso resumen de Antoine Galland, ¡que es de 1717!, y de «versiones directas y literales» de la superchería de Mardrus).

Es imposible que una biografía de Burton deje de interesar. Burton, el capitán inglés que tenía la pasión de la geografía y de las innumerables maneras de ser un hombre que conocen los hombres; Burton, que penetró en Harar, que era ciudad vedada a los europeos en el interior de Abisinia; Burton, aventurero y conversador, puede triunfar de la languidez o la inepticia de cualquier biógrafo.

Hasta el día de hoy, el mejor y más imparcial sigue siendo Mr. Thomas Wright, cuya obra data de 1906. Mr. Seton Dearden, autor del libro que motiva esta nota, se limita más bien a despachar anécdotas románticas. Un buen ejemplo de su estilo es el título, que distraídamente incurre en un «calembour».

THE SOUTHERN GATES OF ARABIA, de Freya Stark^r [R]

Sólo los árabes ignoran que Arabia está dividida en tres partes y que una de ellas mereció la calificación de Feliz. Miss Freya Stark acaba de recorrerla, siguiendo el obliterado camino de las caravanas que traían incienso a los puertos. De vuelta a Londres, ha publicado esta relación de su viaje. Más de cien fotografías la ilustran.

Algunas, curiosísimas, representan ciudades de Hadhramaut, con altos edificios rectangulares de siete y ocho pisos.

Trasladamos una especie de pasaporte que firmó un jefe árabe:

«En el nombre de Dios el Apiadado, el Misericordioso. Este manuscrito da fe de que miss Freya Stark, hija del reino de Inglaterra, viajera en Hadhramaut, se deja gobernar por la religión y conoce las leyes y es de linaje honrado, y es la primera mujer que viaja sola del reino inglés a Hadhramaut y tolera y afronta la adversidad, sin hacer caso del terror y de los peligros. La respetamos mucho, muchísimo. Alabado sea el Poderoso, que ha dejado que llegue a nuestro país y nos instruya en su verdad y cambie con nosotros palabras nobles».

DE LA VIDA LITERARIA^f

¿Qué libros de la *Everyman's Library* de Londres han alcanzado mayor venta en los Estados Unidos el año 1936? He aquí la lista, bastante imprevisible, por cierto:

1. *Feria de vanidades*, de Thackeray.
2. *Diccionario clásico abreviado*, de Smith.
3. Las tragedias de Shakespeare.
4. *El capital*, de Marx.
5. *Dramas históricos, poemas y sonetos*, de Shakespeare.
6. *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen.
7. *La Ética*, de Spinoza.
8. *La República*, de Platón.
9. Las tragedias de Esquilo.

Sospecho que Thackeray debe su preeminente lugar a miss Miriam Hopkins. Por lo demás, no hay razón alguna para identificar los lectores de Shakespeare o de Jane Austen con los compradores de Marx.

15 de enero de 1937

LA DINASTÍA DE LOS HUXLEY^d [E]

Si las amplias catástrofes militares que vaticina Aldous Leonard Huxley no derogan el hábito o la tarea de escribir libros, los hombres del cercano porvenir escribirán, sin duda, la historia de la dinastía de los Huxley. «De hacer muchos libros no hay fin», dice el Eclesiastés con su acostumbrada amargura; admitamos que el hecho es real y procuremos imaginar las formas probables que asumirá esa «Huxley Saga» o, —para usar el rótulo ruidoso de Emilio Zola— esa Historia Natural y Social de la Familia Huxley. Sospecho que el primer historiador escribirá en función de Aldous Leonard, ahora el más ilustre, y verá en Thomas el abuelo, en Leonard el padre y en Julian el hermano, simples variantes o vanas aproximaciones del autor de *Point Counter Point*. No hay libro que no encierre un contralibro, que es su reverso: a esa interpretación harto «evolucionista» de la familia, sucederá otra historia que supedite el nieto afrancesado al abuelo batallador. Después, un libro que recalque las diferencias de las tres ilustres generaciones; seguido, naturalmente, de otro que recalque los parecidos y que tal vez, a la manera de esas fotografías genéricas que fabricaba por superposición Francis Galton, concentre los diversos Huxley en un solo individuo intemporal, o siquiera longevo. Ese volumen (si el autor no es menos genial que esta previsión) tendrá en el frontispicio una de esas fotografías platónicas de que hablé, y como epígrafe el pasaje de Julian: «La continua corriente vital llamada género humano está rota en pedacitos aislados llamados individuos. Esto sucede con todos los animales superiores, pero no es necesario: es un expediente. La materia viva tiene que desplegar dos actividades: una que se refiere a su inmediato comercio con el mundo exterior; otra a su futura perpetuación. El individuo es un artificio para que una porción de materia viva pueda desempeñarse y proceder en un medio ambiente determinado. Después de un tiempo lo desechan y muere. Contiene, sin embargo, una reserva de sustancia inmortal, que transmite a las generaciones futuras».

La entonación del párrafo anterior es tranquila; el concepto, desolador. «Voy a escribir acerca de los hombres como si escribiera de sólidos, de superficies planas y de líneas», se propuso Spinoza. Ese astronómico desdén, esa casi divina imparcialidad, es típica de todos los Huxley. Decirle inhumana es absurdo: si algo humano hay, en el sentido privativo de la palabra, es la capacidad de encarar nuestro propio destino, nuestras más íntimas vergüenzas y dichas, como si le sucedieran a alguien que ha muerto. El sentimiento básico de los Huxley es el pesimismo. El de todos ellos. En Thomas Henry Huxley, el antepasado, los manuales de literatura inglesa no quieren ver sino el polemista ruidoso, el compañero de batalla de Darwin. Es cierto que dedicó buena parte de su vigor, y aun de su descortesía, a divulgar el

parentesco del *homo sapiens* con el *homo caudalus*, del universitario de Oxford con el orangután de Borneo; pero esas indiscretas revelaciones —que Carlyle nunca le perdonó— están muy lejos de agotar su obra múltiple. Una superstición divulgadísima de nuestro siglo xx identifica al siglo anterior con el materialismo absoluto y con las incurables boberías del optimismo. Thomas Huxley, ¡en 1879!, refuta el primer cargo: «Si el materialista arguye que el orbe y todos sus fenómenos son reducibles a materia y a movimiento, el idealista puede responder que el movimiento y la materia no existen sino en cuanto nosotros los percibimos; vale decir, no son más que estados mentales. El argumento es irrefutable. Si me obligaran a elegir entre el materialismo absoluto y el idealismo absoluto, optaría por el segundo». En cuanto al otro cargo, el de un injusto y candoroso optimismo, básteme trasladar sus palabras: «Las doctrinas de la predestinación, del pecado original, de la depravación innata del hombre, de la desdicha de los más, del reino de Satán en la tierra, de un demiurgo malévolos, me parecen (por extravagante que sea su forma) mucho más razonables que nuestra ilusión liberal de que todos los chicos nacen buenos y de que luego los deteriora el ejemplo de una sociedad corrompida [...] Tampoco puedo creer que la Providencia sea un oculto filántropo y que todo, a la larga, mejorará». En otra página declara no haber perdido jamás en la Naturaleza la menor huella de un propósito moral, y anota que éste es un artículo de fabricación humana exclusiva. La evolución, para Huxley, no era un proceso necesariamente infinito: creía en una declinación después del ascenso, en la gradual desanimación de este mundo. El hombre vertical (insinuó) recaerá en el oblicuo mono, la voz articulada en el tosco grito, el jardín en la selva o en el desierto, el pájaro en el árbol encadenado, el planeta en la estrella, la estrella en la vasta nebulosa, la nebulosa en la improbable divinidad. Esa inversión o regresión del proceso cósmico no abarcará menos centenares de siglos que la etapa creadora. Siglos de siglos tardará una frente en deprimirse un poco, en proyectarse más bestial un perfil... La hipótesis es lóbrega: podría ser muy bien de Aldous Huxley.

Charles Maurras nos habla sin ironía de cierto «maestro de tradición», J. F. Bladé, hijo, nieto y bisnieto de soldados, que para continuar esa tradición «determinó batirse con Alemania en el terreno de la ciencia». ¡Triste manera de entender la ciencia, denigrándola al ejercicio jurídico de probar que el acusado nunca tiene razón; triste manera de entender la tradición, denigrándola a un juego de odios! Mejor la sirven los Huxley interrogando al mundo, sin otro compromiso que el de la probidad de su método. Eso debe ser la tradición: un instrumento, no la perpetuación de unos malhumores.

22 de enero de 1937

PAUL VALÉRY¹ [B S]

Enumerar los hechos de la vida de Valéry es ignorar a Valéry, es no aludir siquiera a Paul Valéry. Los hechos, para él, sólo valen como estimulantes del pensamiento: el pensamiento, para él, sólo vale en cuanto lo podemos observar; la observación de esa observación también le interesa...

Paul Valéry nació en el pueblito de Cette, el año 1871. Desdeña o desatiende — buen clásico— los recuerdos de infancia. Apenas si nos consta que una mañana, ante el movable mar, conoció la natural ambición de ser marinero.

El año 1888, en la Universidad de Montpellier, Valéry charló con Pierre Louÿs. Éste, un año después, fundó la revista *La Conque*. En esas páginas aparecieron los primeros poemas de Valéry, debidamente mitológicos y sonoros.

Hacia 1891, Valéry fue a París. Esa urgente ciudad significó para él dos pasiones: la conversación de Stéphane Mallarmé y el estudio infinito de la geometría y del álgebra. Todavía en las costumbres tipográficas de Valéry quedan algunos rastros de ese comercio juvenil con los simbolistas: alguna charlatanería de puntos suspensivos, de cursivas, de letras mayúsculas.

Publicó en 1895 su primer volumen: *Introducción al método de Leonardo da Vinci*. En ese libro, de carácter adivinatorio o simbólico, Leonardo es un pretexto eminente para la descripción ejemplar de un tipo de creador. Leonardo es un bosquejo de «Edmond Teste», límite o semidiós al que tiende Paul Valéry. Ese personaje — héroe tranquilo y entrevistado de la breve *Soirée avec Monsieur Teste*— es quizá la invención más extraordinaria de las letras actuales.

En 1921 los escritores de Francia, interrogados por la revista *La Connaissance*, declararon que el primer poeta contemporáneo era Paul Valéry. En 1925 ingresó en la Academia.

No es imposible que *La soirée avec Monsieur Teste* y los diez tomos de *Variété* constituyan la obra perdurable de Valéry. Su poesía —tal vez— está menos organizada para la inmortalidad que su prosa. En el mismo *Cementerio marino* —su obra maestra poética— no hay un enlace orgánico de los pasajes especulativos y de los pasajes visuales, hay una mera rotación. Abundan las versiones españolas de ese poema; entiendo que la más hábil de todas ellas ha aparecido en Buenos Aires en 1931.

ABSALOM, ABSALOM!, de William Faulkner^q [R]

Sé de dos tipos de escritor: el hombre cuya central ansiedad son los procedimientos verbales; el hombre cuya central ansiedad son las pasiones y trabajos del hombre. Al primero lo suelen denigrar con el mote de «bizantino» y exaltar con el nombre de «artista puro». El otro, más feliz, conoce los epítetos laudatorios «profundo», «humano», «profundamente humano» y el halagüeño vituperio de «bárbaro». El primero es Swinburne o Mallarmé; el segundo, Céline o Theodore Dreiser. Otros, excepcionales, ejercen las virtudes y los goces de ambas categorías. Victor Hugo anota que Shakespeare contiene a Góngora: podemos observar que también contiene a Dostoievski... Entre los grandes novelistas, Joseph Conrad fue acaso el último al que le interesaron por igual los procedimientos de la novela y el destino y el carácter de las personas. El último, hasta la aparición tremenda de Faulkner.

Faulkner gusta de exponer la novela a través de los personajes. El método no es absolutamente original —*El anillo y el libro* de Robert Browning (1868) detalla el mismo crimen diez veces, a través de diez bocas y de diez almas—, pero Faulkner le infunde una intensidad que es casi intolerable. Una infinita descomposición y negra carnalidad hay en este libro de Faulkner. El teatro es el estado de Mississippi: los héroes, hombres desintegrados por la envidia, por el alcohol, por la soledad, por las erosiones del odio.

Absalom, Absalom! es equiparable a *El sonido y la furia*. No sé de un elogio mayor.

DEATH AT THE PRESIDENT'S LODGING, de Michael Innes^q [R]

En el mejor de los tres cuentos ejemplares de Edgar Allan Poe, la policía de París, empeñada en descubrir una carta robada, fatiga en vano los recursos de la investigación metódica: del taladro, del compás y del microscopio. El sedentario Augusto Dupin, mientras tanto, fuma unas cuantas pipas, considera los términos del problema, y visita la casa que ha burlado el escrutinio policial. Entra e inmediatamente da con la carta... A despecho de su éxito, el especulativo Augusto Dupin ha tenido menos imitadores que la ineficaz y metódica policía. Por un «detective» razonador —por un Ellery Queen o Padre Brown— hay diez coleccionistas de fósforos y descifradores de rastros. La toxicología, la balística, la diplomacia secreta, la antropometría, la cerrajería, la topografía, y hasta la criminología, han ultrajado la pureza del género policial. Michael Innes, en *Death at the President's Lodging*, hace de la novela policial una variedad de la psicológica. Ese

procedimiento, como se ve, lo acerca más a Poe que al minucioso y gárrulo Conan Doyle, y más a Wilkie Collins que a Poe. (Hablo de los clásicos; entre los contemporáneos, yo lo emparentaría más bien con Anthony Berkeley, que en su prefacio a la novela *The Second Shot*, expone ideas casi idénticas a las que Michael Innes pone en boca de alguno de sus héroes).

Anoto dos rasgos favorables. Uno: el estudio de caracteres humanos que propone este libro es más encantador que el estudio del plano de una casa de varios pisos, que suelen proponer las novelas de S. S. Van Dine. Otro: Michael Innes, «psicólogo», no incurre en charlatenerías de psicoanálisis.

HUIT CENTS DEVISES DE CADRANS SOLAIRES, de Charles Boursier^r [R]

Yo compilé, hacia 1929, la primera, la única, la imperfecta antología de inscripciones de carro^[74]: género literario que comprende breves obras maestras —«Pa la rubia, cuándo», «Soy del Sud la flor que luce», «La rama está florida», —dísticos efusivos:

*Soy como la sándia madura
Todo corazón y dulzura.*

Y cuartetos no muy superiores a ésta:

*Las rosas son rosas
Las hojas son verdes,
El amor de mi china
Nunca se pierde.*

Mientras yo, cazador de esas escrituras, iba por calles de Saavedra o Barracas, otro erudito epigrafista, el señor Charles Boursier, visitaba los jardines más tranquilos de Europa, en busca de otros lemas: los que comentan el anverso antiguo de los relojes de sol. («El reloj de sol: el que da las horas con modestia», ha escrito Alfonso Reyes).

Ha anotado ochocientos, casi todos en latín. Su notoria virtud es la concisión: trasladados al francés o al español, casi no sobreviven. «Hieren todas; mata la última», reza uno de ellos. «El placer las abrevia», declara otro. «*Lux mea lex*», formula un tercero cediendo a la tentación del retruécano.

Deploro que el autor, entre los centenares recopilados, no haya registrado este lema, que está en un húmedo jardín de Inglaterra, y que en la soledad y el anochecer es como una amenaza: «Es más tarde de lo que crees».

La N. R. F. ha dedicado a Paul Claudel su número 279. El subtítulo —«Grandeza de Paul Claudel»— tiene la virtud de prefigurar el tono general de ese increíble, e ilegible, homenaje que, sin duda, culmina en esta efusión de Charles-Albert Cingria:

«¡Claudel! ¡Es demasiado Verbo, en el verbo, demasiado Espíritu en el espíritu, demasiadas armonías, demasiados nombres, demasiado número en los modos, los nombres, los números!».

Otro colaborador, Francis Jammes, se declara indigno de hablar del genio de Claudel, «aunque pertenezco a la constelación que lo cuenta entre sus más potentes soles».

Otro, Louis Massignon, recurre al alemán, y habla de «una *Voelkergedanke* latente»; «*Gedanke*», en alemán, es masculino. Otro, de cuyo nombre no quiero volver a acordarme, invita a Claudel a evocar el tiempo en que «bebía a grandes tragos los rayos del sol y aplastaba los mangos bajo el ardor de una boca purificada por la hostia, luego de altas contemplaciones».

La validez poética de Claudel es indiscutible. ¿A qué molestarlo con elogios que se parecen tanto a la parodia y tan poco a la comprensión? (Dos excepciones: los artículos no despavoridos de Vladimir Weidlé y de Schlumberger).

Dos libros sobre el África Oriental acaban de aparecer en Londres. Uno, *Waugh in Abyssinia*, por el viajero inglés Evelyn Waugh, vindica la anexión italiana; otro, *Desert Encounter* de Knud Holmboe, danés explorador de Persia y de Libia convertido al Islam, condena su método y su propósito.

29 de enero de 1937

PRESENCIA DE MIGUEL DE UNAMUNO⁴ [E]

Sospecho que la obra capital de cuantas escribió Unamuno es *El sentimiento trágico de la vida*. Su tema es la inmortalidad personal: mejor dicho, las vanas inmortalidades que ha imaginado el hombre, y los horrores y esperanzas que nos impone esa especulación. A muy pocos elude ese tema; los españoles y los sudamericanos afirman, o brevemente niegan, la inmortalidad, pero no tratan de discutirla o de figurársela. (De lo mismo cabe derivar que no creen en ella). Otros consideran que la obra máxima es su *Vida de Don Quijote y Sancho*. Decididamente no puedo compartir ese parecido. Prefiero la ironía, las reservas y la uniformidad de Cervantes a las incontinencias patéticas de Unamuno. Nada gana el *Quijote* con que lo refieran de nuevo, en estilo efusivo; nada gana el *Quijote*, y algo pierde, con esas azarosas exornaciones tan comparables, en su tipo sentimental, a las que suministra Gustavo Doré. Las obras y la pasión de Unamuno no pueden no atraerme, pero su intromisión en el *Quijote* me parece un error, un anacronismo.

Quedan los discutidores *Ensayos* —quizá la obra más viva y duradera de cuanto escribió—, quedan su novela y su teatro. Quedan los tomos de poesías, también. Uno de ellos —el *Rosario de sonetos líricos*, publicado el año 1911 en Madrid— lo muestra, en mi opinión, totalmente. Se dice que a un autor debemos buscarlo en sus obras mejores; podría replicarse (paradoja que no hubiera desaprobado Unamuno) que si queremos conocerlo de veras, conviene interrogar las menos felices, pues en ellas —en lo injustificable, en lo imperdonable— está más el autor que en aquellas otras que nadie vacilaría en firmar. En el *Rosario de sonetos líricos* no faltan las virtudes, pero lo cierto es que las «lacras» son más notorias —y son características de Unamuno.

La impresión inicial es del todo ingrata. Verificamos con horror que un soneto se llama «Salud no, ignorancia», otro «La manifestación antiliberal», otro «A Mercurio cristiano», otro «Hipocresía de la hormiga», otro «A mi buitro». Damos quizá con este verso:

los en brote y los secos son los mismos ramos,

o con esta cuarteta:

*No de Apenino en la riente falda,
de Archanda nuestra la que alegra el boche,
recogí este verano a troche y moche*

frescas rosas en campo de esmeralda,

y sentimos la vasta incomodidad del hombre que sorprende, sin querer, un secreto ridículo en una persona que aprecia. Sin mayor esperanza, iniciamos una lectura metódica. Gradualmente, los rasgos sueltos se organizan, se atenúan y se confirman, «para dar al mundo (lo estoy diciendo con palabras de Shakespeare) la certidumbre de un hombre». La certidumbre, casi la presencia carnal, del hombre Miguel de Unamuno.

Todos los temas de Unamuno están en este breve libro. El tiempo:

*Nocturno el río de las horas fluye
desde su manantial que es el mañana eterno...*

La creencia general ha determinado que el río de las horas —el tiempo— fluye hacia el porvenir. Imaginar el rumbo contrario no es menos razonable, y es más poético.

Unamuno propone esa inversión en los dos versos anteriores: ignoro si llegó alguna vez, en el curso de su numerosa producción, a defender su tesis...

La fe como sustancia del porvenir, según la definición de san Pablo. El deber moral de conquistar la fama y la inmortalidad aparecen reflejados en los siguientes endecasílabos:

*Yo te espero, sustancia de la vida:
no he de pasar cual sombra desvaída
en el rondón de la macabra danza,
pues para algo nací; con mi flaqueza
cimientos echaré a tu fortaleza
y viviré esperándote, ¡Esperanza!*

El apetito generoso de eternidad, el temor de que se pierda el pasado:

*Es revivir lo que viví mi anhelo
y no vivir de nuevo nueva vida,
hacia un eterno ayer haz que mi vuelo*

*emprenda sin llegar a la partida,
porque, Señor, no tienes otro cielo
que de mi dicha llene la medida.*

La valerosa fe del incrédulo:

... *Sufro yo a tu costa,
Dios no existente, pues si Tú existieras
existiría yo también de veras.*

El parejo amor de sus dos regiones de España:

*Es Vizcaya en Castilla mi consuelo,
y añoro en mi Vizcaya mi Castilla.*

No es imposible (y sin duda es inofensivo) asimilar todos los géneros literarios a la novela. El cuento es un capítulo virtual, cuando no es un resumen; la historia es una antigua variedad de la novela histórica; la fábula, una forma rudimental de la novela de tesis; el poema lírico, la novela de un solo personaje, que es el poeta. El centenar de piezas que componen el *Rosario de sonetos líricos* nos da la plenitud de su personaje: Miguel de Unamuno. Macaulay, en alguno de sus estudios, se maravilla de que las imaginaciones de un hombre lleguen a ser los íntimos recuerdos de miles de otros. Esa omnipresencia de un yo, esa continua difusión de un alma en las almas, es una de las operaciones del arte, acaso la esencial y la más difícil.

Yo entiendo que Unamuno es el primer escritor de nuestro idioma. Su muerte corporal no es su muerte; su presencia —discutidora, gárrula, atormentada, a veces intolerable— está con nosotros.

5 de febrero de 1937

JAMES JOYCE⁴ [B S]

Nació en Dublín el 2 de febrero de 1882. Su historia personal, como la de ciertas naciones, se pierde en mitologías. Una de sus leyendas dice que a los nueve años publicó un folleto elegíaco sobre el caudillo Charles Stewart Parnell: hombre supersticioso y valiente, cuya vuelta esperaron los irlandeses durante mucho tiempo, como el pueblo alemán la de Barbarroja... Sabemos, con seguridad, que lo educaron los jesuitas y que publicó —a los diecisiete años— un largo estudio sobre Ibsen en la *Fortnightly Review*. El culto de Ibsen lo movió a aprender el noruego. Hacia 1901 publicó una diatriba contra el proyecto de que se fundara en Irlanda un Teatro Nacional. La tituló *El día de la chusma*. En 1903 fue a París, a estudiar medicina. Siempre lo atrajeron las obras vastas, las que abarcan un mundo: Dante, Shakespeare, Homero, Tomás de Aquino, Aristóteles, el *Zohar*.

Los primeros libros de Joyce no son importantes. Mejor dicho, únicamente lo son como anticipaciones del *Ulises* o en cuanto pueden ayudar a su inteligencia. Joyce trabajó el *Ulises* en los terribles años que van de 1914 a 1921. (En 1904 había fallecido su madre; en 1904 se había casado con Miss Norah Healy, de Galway). Al dejar voluntariamente su patria, juró forjar un libro que perdurara «con las tres armas que me quedan: el silencio, el destierro y la sutileza». Ocho años consagró a cumplir ese juramento. En la tierra, en el aire y en el mar, Europa estaba asesinándose, no sin gloria Joyce, mientras tanto —en los intervalos de corregir deberes de inglés o de improvisar artículos en italiano para *Il Piccolo della Sera*—, componía su vasta recreación de un solo día en Dublín: el 16 de junio de 1904. Más que la obra de un solo hombre, el *Ulises* parece la labor de muchas generaciones. A primera vista es caótico; el libro expositivo de Gilbert —*James Joyce's Ulysses*, 1930— declara sus estrictas y ocultas leyes. La delicada música de su prosa es incomparable.

La fama conquistada por el *Ulises* ha sobrevivido al escándalo. El libro subsiguiente de Joyce, *Obra en gestación*, es, a juzgar por los capítulos publicados, un tejido de lánguidos retruécanos en un inglés veteado de alemán, de italiano y de latín.

James Joyce, ahora, vive en un departamento en París, con su mujer y sus dos hijos. Siempre va con los tres a la ópera, es muy alegre y muy conversador. Está ciego.

THE CROQUET PLAYER, de H. G. Wells^q [R]

No es imposible reducir este largo cuento o novela breve de Wells a una mera parábola de la civilización europea, amenazada por un renacimiento monstruoso de la estupidez y de la crueldad. No es imposible, pero no sería justo. Este libro es otra cosa que una parábola: este libro renueva el antiguo pleito de las alegorías y de los símbolos. Todos propendemos a creer que la interpretación agota los símbolos. Nada más falso. Busco un ejemplo elemental: el de una adivinanza. Nadie ignora que a Edipo le interrogó la Esfinge tebana: «¿Cuál es el animal que tiene cuatro pies en el alba, dos al mediodía, y tres en la tarde?». Nadie tampoco ignora que la contestación es «El hombre». ¿Quién de nosotros no percibe inmediatamente que el desnudo concepto de «hombre» es inferior al mágico animal que deja entrever la pregunta y a la asimilación del hombre a ese monstruo y de setenta años a un día y del bastón de los ancianos a un tercer pie? Igual sucede con las parábolas y con esta novela parabólica de H. G. Wells: la forma es más que el fondo.

En este libro los procedimientos literarios de Wells coinciden con los de la Esfinge tebana. La Esfinge describe con toda prolijidad un monstruo variable: ese monstruo es el hombre que la está oyendo. Wells describe una región de pantanos envenenados en la que ocurren hechos atroces; esa región es Londres o Buenos Aires, y los culpables somos tú y yo.

THE CANTERBURY TALES. A NEW RENDERING, de Frank Ernest Hill^q [R]

El idioma de Geoffrey Chaucer, «padre de la poesía inglesa» —más o menos contemporáneo de Don Sem Tob, rabino de Carrión, y del canciller Pedro López de Ayala—, se ha anticuado muchísimo. También cabe decir que no se ha anticuado bastante y que el lector moderno propende a creer que un poco de atención y un glosario bastan para entenderlo.

En efecto, el inglés de 1387 coincide, en general, con el de hoy, pero no en las intenciones precisas de las palabras. De ahí el peligro de que los lectores actuales, extraviados por esa identidad superficial, deformen sutilmente el viejo poema. De ahí, también, la justificación y oportunidad de versiones como esta que ha publicado el poeta norteamericano Frank Ernest Hill.

Mr. Hill ha comprendido que Chaucer es, ante todo, un narrador. Le ha hecho el honor de sacrificar deliberadamente el sabor antiguo —ese regalo involuntario del tiempo— a la fiel traducción de cada palabra y de cada rasgo psicológico. En esta versión métrica de los *Cuentos*, Chaucer habla de Pedro el Cruel y no de *Petro of*

Spayne, de profesión y no de «misterio», de Granada y no de *Gernade*, de Eloísa y no de *Helowys*, de Alejandría y no de *Alisaundre*.

Me pregunto, con todo: ¿A qué «traducir» el ilustre verso *The smyler with the knyf under the cloke* por *The smiler with a knife beneath his cloak*? La respuesta es difícil.

JEUNESSE DE LA FRANCE, de Jean Guéhenno^f [R]

Tan acostumbrados, tan resignados estamos a la imprecisión, que nos sorprende comprobar que el nombre de este libro no significa «los hombres jóvenes de Francia», sino «la novedad, la energía de Francia». El autor, Jean Guéhenno, invoca la tradición francesa, o (si se quiere) una de las tradiciones francesas: la de Montaigne, la de Voltaire, la de Rousseau, la de Michelet, la de Hugo, la de Jaurès. Los derechistas invocan «la Tradición», que es una de tantas; Guéhenno les opone la suya, la liberal, no menos venerable y auténtica. La controversia tiene lugar en París. Entre nosotros —donde la única tradición es la liberal— argumentos como el de Jean Guéhenno serían invencibles. (Siempre, claro está, que dure el respeto, siquiera nominal o supersticioso de la tradición).

Jean Guéhenno es socialista. Lo es y le parece irrisorio el hábito ruso de negar todo pensamiento anterior a Darwin y a Karl Marx. Escribe: «Los rusos han hecho de Marx una especie de Jesucristo ingeniero. Marx aborrecía la devoción; ahora es objeto de una devoción incondicional. El socialismo ha tomado un aire eclesiástico en esos breves grupos de fieles que leen a Marx y a Lenin como quien lee una Biblia y que ven en sus obras un punto de partida absoluto». En otro lugar dice: «Los procedimientos revolucionarios que han sido útiles en la Rusia de los zares, ese enorme imperio ignorante, administrado por imbéciles y policías, son inaplicables aquí». En otro: «Francia es el ensueño que vivimos cuando pensamos en Francia y que nos arrastra a la acción. Lo demás, es tierra, dinero, oro: cosas que pueden cambiar de mano».

DE LA VIDA LITERARIA^f

Lord Dunsany, hombre de una estatura de seis pies y cuatro pulgadas, suele decir: «En 1917 nuestras trincheras tenían seis pies de hondura. Estoy acostumbrado a la publicidad».

Acaba de publicarse en París una exposición general de la filosofía de Minkovski,

el famoso geómetra. La publica la casa editorial Montaigne, y se titula «Vers une cosmologie».

El tomo segundo del *Epistolario* de Leopardi acaba de aparecer en Florencia. También, el séptimo de una imponente *Vida de Mussolini*.

Los títulos formados por enumeración de tres nombres gozan de algún favor. Ossendovski publicó *Bestias, hombres y dioses*. A. E. Johann ha publicado en Berlín *Canguros, cobra y corales* —enumeración debilísima—. Con un sentido literario muy superior, R. Bottacchiari ha publicado en Roma una serie de cuentos que se titulan: *Hombres, fantasmas y héroes*.

Otro libro sobre Hollywood, ya maltratada en *Spider Boy* por Van Vechten y en *Hollywood Cemetery* por O'Flaherty. Lo publica la N. R. E, es de J. Kessel y se llama: *Hollywood, Ville-Mirage*.

12 de febrero de 1937

LOS ESCRITORES ARGENTINOS Y BUENOS AIRES^q [E]

Hay escritores (y lectores) que juran que ser escritor y ser argentino es una especie de contradicción, y casi de imposibilidad. Sin ir tan lejos, me atrevo a sospechar que ser porteño es uno de los actos más imprudentes que se pueden cometer en Buenos Aires. Mejor dicho: de los actos que no se pueden, que no se deben, que decididamente no conviene cometer en Buenos Aires. La razón es clara, los porteños carecemos de todo encanto exótico y somos demasiados para el préstamo de socorros mutuos. Un hombre puede esperar que lo ayude otro hombre; nadie puede esperar que lo ayuden ochocientos mil hombres. Sólo en la Boca del Riachuelo se ha organizado una especie de clan: vale decir, en el único punto de Buenos Aires que en nada se parece a Buenos Aires, en el único barrio al que concurren turistas de otros barrios... El escritor porteño que no ha tomado la precaución elemental de ser boquense, está solo. Ni siquiera los prestigios de la miseria pueden salvarlo. Haber padecido hambre en el Puerto es un rasgo romántico; haberla padecido en el Centro, en Palermo o en San Cristóbal es meramente incómodo, y no puede exornar una biografía. Hay quienes imaginan que el barrio Norte impone a Buenos Aires sus escritores; están en un error. Al barrio Norte (a la categoría social más que topográfica que entendemos por barrio Norte) no le interesa la exaltación de un individuo sobre los otros. Tampoco se deja encandilar demasiado por la *réclame*. Barrio criollo al fin —barrio tan criollo como el de Mataderos o el bajo de Belgrano—, propende menos a la veneración que a la burla o a la incredulidad. Sufre de una superstición, eso sí: la ilimitada preferencia de todo lo popular y vernáculo. Ricardo Güiraldes publicó *Xaimaca* y nadie chistó. Fue necesario que exaltara a los troperos en *Don Segundo Sombra* para que el barrio Norte se entusiasmara, y los otros, después. Hablo de hace diez años. Flores y Lomas de Zamora (también esos dos nombres tienen aquí un valor social y no topográfico) opusieron, bien lo recuerdo, alguna resistencia: *Zogoibi* les parecía mejor escrito...

No sé hasta dónde las observaciones que he señalado pueden ser de alguna sorpresa para mi lector. Para mí, son meros axiomas, perogrulladas. Siempre las juzgué así. Por eso nunca me cuidé de anotarlas, hasta que el otro día, el inocente azar me enfrentó con un par de quejumbres —oral la una, escrita la otra; sincerísimas las dos— sobre los arduos y especiales tropiezos que el escritor de tierra adentro halla en Buenos Aires y sobre la glacial inhospitalidad literaria de esta ciudad. Ambos quejosos —el oral y el escrito— la comparaban, inevitablemente, con Cartago: metrópoli nebulosa de cuyos gustos y disgustos artísticos sabemos, por otra parte, muy poco. Escuché esas quejumbres, y mi primer movimiento fue de estupor. Más tarde recordé las amargas y resignadas palabras de Mr. Andrew Lang: «Es absurdo

enemistarse con las personas porque éstas no comparten exactamente nuestras preferencias literarias. Lo cierto es que a la mayoría de las personas no les interesan los libros». Si Mr. Andrew Lang pudo escribir esas palabras en el más literario de los países, en Inglaterra, ¿qué indiferencia artística no cabe presuponer en nuestra ciudad? ¿Qué error más fácil en un escritor provinciano que el de imputar esa indiferencia normal a su condición —relativa— de forastero? ¿Qué tentación como atribuir cualquier disfavor de la suerte a una razón impersonal, general?

Los hechos, por lo demás, están refutando esa hipótesis melancólica. Lugones, Martínez Estrada, Capdevila son los primeros escritores de la república. Nadie ha pretendido que el rasgo de ser santafecino el segundo y cordobeses los otros, los descalificara para ese puesto. Evaristo Carriego, entrerriano, sigue siendo el poeta tutelar de las orillas de Buenos Aires. El fantasma glorioso de Florencio Sánchez preside nuestro teatro, así como Bartolomé Hidalgo nuestra poesía gauchesca. No hay otro poeta de las cosas criollas que goce del renombre meritísimo de Fernán Silva Valdés, también de la «otra banda». Borrajeo estas notas en Adrogué, sin libros de consulta; el curioso lector puede interrogar los eruditos índices de la *Historia de la literatura argentina* del eminente santiagueño Ricardo Rojas y acumular ejemplos adicionales. Por lo pronto Sarmiento, Alberdi, el deán Funes, Juan Crisóstomo Lafinur, Hilario Ascasubi, Gervasio Méndez, Olegario Andrade, Marcos Sastre, Fernández Espiro.

Esta enumeración no es un panegírico de la inútil generosidad de Buenos Aires, desconocida y maltratada por los ingratos. Es, más bien, una prueba de la esencial identidad de todos los hombres de esta porción de América. Identidad del espíritu y de la sangre. Yo, por ejemplo, soy porteño, hijo, nieto, bisnieto y tataranieto de porteños; pero (por otras ramas) tengo ascendientes que nacieron en Córdoba, en el Rosario, en Montevideo, en Mercedes, en Paraná, en San Juan, en San Luis, en Pamplona, en Lisboa, en Hanley, en... Es decir: soy el porteño típico. Mejor dicho: sólo me falta sangre italiana para ser el porteño típico...

Ya ha sido resuelto hace tiempo el enojoso debate de las provincias contra Buenos Aires. Inútil renovar en el papel las antiguas discordias de Pavón y de la Cañada de la Cruz. Descontados los escritores porteños, descontada la clara tradición de Vicente Fidel López y de Echeverría, nadie le discutirá a Buenos Aires un incomparable valor: su valor de acicate doloroso y de estímulo insomne. Argüir que la poesía —o cualquier otra forma de la cultura— se da mejor en la campaña que en la ciudad es un mero resabio del prejuicio fatigado y sentimental que ha producido obras tan falsas como el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Nuestra literatura gaucha — acaso el género más original de este continente— siempre se elaboró en Buenos Aires. Salvo el coronel Ascasubi —de quien la historia cuenta que nació en Córdoba, y las historias o la tradición que en Montevideo—, todos sus cultores fueron porteños, desde Estanislao del Campo a Eduardo Gutiérrez, desde el autor de *El gaucho Martín Fierro* al de *Don Segundo*. Entiendo que esa unanimidad no es casual; alguna vez

dilucidaré sus razones.

19 de febrero de 1937

LANGSTON HUGHES^q [B S]

Salvo en ciertos poemas de Countée Cullen, la literatura negra, hoy por hoy, adolece de una contradicción que es inevitable. El propósito de esa literatura es demostrar la insensatez de todos los prejuicios raciales, y sin embargo no hace otra cosa que repetir que es negra: es decir, que acentuar la diferencia que está negando.

El poeta negro James Langston Hughes nació el 1.º de febrero del año 1902 en Joplin, Missouri. Sus abuelos maternos eran negros libres y propietarios. Su padre era abogado. Hasta los catorce años, James Langston Hughes vivió en el estado de Kansas. Se hizo jinete ahí: ahí aprendió a estribar derecho y a tirar el lazo certero. Hacia 1908 pasó un verano en Méjico, cerca de la ciudad de Toluca. Tembló la tierra, temblaron las montañas, y James Langston Hughes no se olvidará de miles de hombres silenciosos y arrodillados mientras temblaba lentamente la tierra y el cielo estaba azul.

En 1919 aparecieron los primeros poemas torpemente compuestos bajo el influjo de Claude McKay y de Carl Sandburg. En 1920 regresó a Méjico. En 1922, después de un año de indecisos estudios en la Universidad de Columbia, se embarcó para el África. «En Dakar vi el desierto», refiere, «robé un mono en el Congo, probé vino de palma en la Costa de Oro, y me sacaron, casi ahogado, del Níger». Ese viaje fue el primero de muchos. «En los mejores restaurantes de París he conocido el hambre», dice en otro lugar. «He sido portero de un cabaret de la rue Fontaine, sin otro sueldo que las propinas. Como los parroquianos eran franceses, el sueldo —noche a noche— ascendía a cero. He sido segundo cocinero en el Grand Duc. He pasado días felicísimos en Génova, sin un centavo en el bolsillo, alimentándome de higos y de pan negro. He lavado los puentes del vapor que me trajo a New York».

En 1925 ganó un premio de ciento cincuenta dólares por su poema «Una casa en Taos». En 1926 salió su primer libro: *Los blues cansados*. Luego, otro libro de poemas: *Ropa fina para el judío* (1927), y una novela: *No sin risa* (1930).

EL NEGRO HABLA DE RÍOS

He conocido ríos...

He conocido ríos antiguos como el mundo y más antiguos que la fluencia de sangre humana por las venas humanas.

Mi espíritu se ha ahondado como los ríos.

*Me he bañado en el Éufrates cuando las albas eran jóvenes,
He armado mi cabaña cerca del Congo y me ha arrullado el sueño,
he tendido la vista sobre el Nilo y he levantado las pirámides en lo alto.*

*He escuchado el cantar del Mississippi cuando Abe Lincoln bajó a New Orleans,
Y he visto su barroso pecho dorarse todo con la puesta del sol.*

*He conocido ríos:
ríos inmemoriales, oscuros.
Mi espíritu se ha ahondado como los ríos.*

LANGSTON HUGHES

CE VICE IMPUNI, LA LECTURE, de Valery Larbaud^q [R]

A principios del siglo XIX los ingleses descubrieron que eran germánicos —y resolvieron seguir siéndolo, pero de un modo más enfático y aplicado—. Precedido por Coleridge y De Quincey, Carlyle dedicó toda su elocuente vida a jurar que no era francés y que los hermanos de su sangre estaban en Leipzig, no en Roma ni en París. A esa malhumorada observación podemos oponer dos respuestas: una, que la capital de la germanidad (ya que de ser germánicos se trataba) no es sin duda Alemania, que es una encrucijada de Europa y que han atravesado y fatigado tantas hordas y ejércitos; otra, la secular amistad de las letras de Inglaterra con las de Francia. Chaucer traduce del francés; Shakespeare es lector de Montaigne —todavía anda por ahí su ejemplar firmado—; Swift proyecta su sombra gigantesca sobre Voltaire; Baudelaire deriva de Tomás de Quincey y de Edgar Allan Poe. Valery Larbaud, *minor poet*, procede de Walt Whitman. Afortunadamente, su anglofilia no se limita al plácido «pastiche» de lo norteamericano o de lo inglés, como en *Barnabooth*. Comenta, justifica, traduce. Este su último libro se subtitula *Domaine anglais*, y encierra notas sobre Coventry Patmore, sobre James Stephens, «que se ha propuesto dotar a Irlanda de una nueva mitología», sobre William Faulkner, sobre James Joyce, sobre Samuel Butler... (Que yo sepa, este último ya tiene en Buenos Aires cinco lectores: Arturo Cancela, Victoria Ocampo, María Rosa Oliver, Pedro Henríquez Ureña y yo. Mis perdones al lector desconocido, al amigo de Butler que recorra esta lista incompleta, y cuyo nombre no he sabido citar).

Tres actividades conozco de Miss Dorothy Sayers: sus estudios historicoanalíticos del cuento policial, sus laboriosas y continuas antologías del mismo género y sus no menos policiales novelas. Los estudios son alguna vez admirables, las antologías son competentes, las novelas son de una mediocridad que nada tiene de áurea.

Esta novísima compilación de Miss Sayers forma el volumen 928 de la *Everyman's Library* y abarca una veintena de piezas. Es lógico empezar por las omisiones, que suelen constituir —¿quién lo ignora?— el encanto más indudable de las antologías. En ésta debo saludar con todo entusiasmo la falta, la buena falta, de Maurice Leblanc, de Fletcher, de Edgar Wallace y de S. S. Van Dine. Deploro, en cambio, la de Shiel, la de Ellery Queen, la de Phillipotts, la de Arthur Conan Doyle. (De éste —siquiera por razones sentimentales— me hubiera gustado releer «Los cinco Napoleones», «La Liga de los Cabezas Rojas» o «El rostro amarillo»).

En cuanto a las piezas incluidas... Entiendo que los cuentos de Edgar Allan Poe —«La carta robada»—, de Wilkie Collins, de Stevenson, de Chesterton —«El hombre del corredor»—, de Thomas Burke, del padre Ronald Knox, de Anthony Berkeley, de Milward Kennedy y de Henry Christopher Bailey, bastan y sobran para justificar el volumen. Los otros merecen nuestro olvido —de otorgación muy fácil, por cierto— y sin duda nuestro perdón.

Rasgo de mortificación y de penitencia: Miss Sayers no se ha perdonado en su antología. El cuento que ha donado se llama: «La imagen del espejo». He aquí el argumento: Un hombre, en dos o tres circunstancias trágicas, se encuentra consigo mismo. Horrorizado, acude al oportuno detective lord Peter Wilmsey. Este aristócrata da con la ingeniosa verdad: un mellizo diabólico.

DIE UNBEKANNTE GRÖSSE, de Hermann Broch^q [R]

Una mujer deploró, en el atardecer, que no pudiéramos compartir nuestros sueños: «Qué lindo soñar que uno recorre un laberinto en Egipto con tal persona, y aludir a ese sueño el día después, y que ella lo recuerda, y que se haya fijado en un hecho que nosotros no vimos, y que sirve, tal vez, para explicar una de las cosas del sueño, o para que resulte más raro». Yo elogí ese deseo tan elegante, y hablamos de la competencia que harían esos sueños de dos actores, o acaso de dos mil, a la realidad. (Sólo más adelante recordé que ya existen los sueños compartidos, que son, precisamente, la realidad).

En la narración *Die Unbekannte Grösse* la discordia no se plantea entre los

hechos reales y los soñados, sino entre los primeros y el universo lúcido y vertiginoso del álgebra. El héroe, Richard Hieck, es un matemático, «a quien no le interesa su propia vida» (como a nuestro Almafuerte), y cuyo mundo verdadero es el de los símbolos. El narrador, ahí, no se limita a decirnos que es matemático: nos presenta ese mundo y nos hace intimar con sus fatigas y con sus inmaculadas victorias... El suicidio de un hermano menor restituye a Hieck a la «realidad», a un orbe equilibrado, en el que conviven todas las facultades del hombre. Resignémonos; agradezcamos que esa revelación no haya sido confiada a una gitana o al amor de Marlene Dietrich.

Sospecho, sin embargo, que me habría gustado mucho más el argumento inverso: el que mostrara la invasión progresiva del mundo cotidiano por el mundo platónico de los símbolos.

DE LA VIDA LITERARIA^F

Gallimard acaba de editar en París el último relato de Gide. Su nombre es «Genéviève». Tres muchachas y la delicada historia de su amistad componen el libro.

26 de febrero de 1937

LAS «NUEVAS GENERACIONES» LITERARIAS^q [E]

Leo en las respetuosas páginas de una revista joven (porque los jóvenes, ahora, son respetuosos y optan por los prestigios de la urbanidad, no por los del martirio): «La nueva generación, o heroica, como también se la llama, cumplió plenamente su cometido: arrasó con la Bastilla de los prejuicios literarios, imponiendo a la consideración de achacosos simbolistas nuevas ideas estéticas...». Esa generación impositiva, arrasadora y cumplidora es la mía: he sido, pues, calificado, siquiera colectivamente, de héroe. No sé qué opinarán de ese ascenso mis compañeros de apoteosis; de mí puedo jurar que la gratitud no excluye el estupor, la zozobra, el leve remordimiento y la suma incomodidad.

Generación heroica... El texto de Cambours Ocampo, del que acabo de distraer ese párrafo laudatorio, se refiere a la de *Prisma, Proa, Inicial, Martín Fierro* y *Valoraciones*. Es decir, a los años comprendidos entre 1921 y 1928. En el recuerdo, el sabor de esos años es muy variado; yo juraría, sin embargo, que predomina el agrisulce sabor de la falsedad. De la insinceridad, si una palabra más cortés se requiere. De una insinceridad peculiar, donde colaboran la pereza, la lealtad, la diablura, la resignación, el amor propio, el compañerismo y tal vez el rencor. No culpo a nadie, ni siquiera a mi yo de entonces; ensayo meramente —a través del «grande espacio de tiempo» a que alude Tácito— un ejercicio cristalino de introspección. No me arredra el temor (nada inverosímil, por lo demás) de revelar a un mundo distraído *le secret de Polichinelle*. Estoy seguro de decir la verdad: una verdad superflua y anacrónica, bien lo sé, pero que debe ser manifestada por alguien. Por alguien de la «generación heroica», precisamente.

Nadie ignora (mejor dicho: todos han olvidado) que el rasgo diferencial de esa generación literaria fue el empleo abusivo de cierto tipo de metáfora cósmica y ciudadana. Ya irreverentes (bajo la pluma de Sergio Piñero, de Soler Darás, de Oliverio Girondo, de Leopoldo Marechal o de Antonio Vallejo); ya piadosas (bajo las de Norah Lange, Brandán Caraffa, Eduardo González Lanuza, Carlos Mastronardi, Francisco Piñero, Francisco Luis Bernárdez, Guillermo Juan o J. L. B.), esas alarmantes imágenes combinaban hechos eternos y hechos actuales, cosas del cielo intemporal o siquiera cíclico, y de la inestable ciudad. Recuerdo que asimismo recomendamos, como todas las nuevas generaciones, el retorno a la Naturaleza y a la Verdad y la muerte de la vana retórica. También tuvimos el arrojo de ser hombres de nuestro tiempo —como si la contemporaneidad fuera un acto difícil y voluntario y no un rasgo fatal—. En el primer impulso abolimos —¡oh definitiva palabra!— los signos de puntuación: abolición del todo inservible, porque uno de los nuestros los

sustituyó con las «pausas», que a despecho de constituir (en la venturosa teoría) «un valor nuevo ya incorporado para siempre a las letras», no pasaron (en la práctica lamentable) de grandes espacios en blanco, que remedaban toscamente a los signos. He pensado, después, que hubiera sido más encantador el ensayo de nuevos signos: signos de indecisión, de conmiseración, de ternura, signos de valor psicológico o musical... Opinamos también —entiendo que con toda razón y con el beneplácito secular de los rapsodas homéricos, de los salmistas de la Sagrada Escritura, de Shakespeare, de William Blake, de Heine y de Whitman— que la rima es menos imprescindible de lo que cree Leopoldo Lugones. La importancia de esa opinión fue considerable. Nos permitió no parecer lo que éramos: involuntarios y fatales alumnos —sin duda la palabra «continuadores» queda mejor— del abjurado *Lunario sentimental*.

Lugones publicó ese volumen el año 1909. Yo afirmo que la obra de los poetas de *Martín Fierro* y *Proa* —toda la obra anterior a la dispersión que nos dejó ensayar o ejecutar obra personal— está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario*. En «Los fuegos artificiales», en «Luna ciudadana», en «Un trozo de selenología», en las vertiginosas definiciones del «Himno a la luna»... Lugones exigía, en el prólogo, riqueza de metáforas y de rimas. Nosotros, doce y catorce años después, acumulamos con fervor las primeras y rechazamos ostentadamente las últimas. Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones. Nadie lo señaló, parece mentira. La falta de asonantes y consonantes perturbó para siempre a nuestros lectores, que prefirieron —escasos, distraídos y coléricos— juzgar que nuestra poesía era un mero caos, obra casual y deplorable de la locura o de la incompetencia. Otros, muy jóvenes, contrapusieron a ese injusto desdén una veneración igualmente injusta. La reacción de Lugones fue razonable. Que nuestros ejercicios metafóricos no acabaran de interesarle, me parece muy natural: él mismo ya los había agotado hace tiempo. Que nuestra omisión de los consonantes mereciera y consiguiera su desaprobación, tampoco es ilógico. Lo inverosímil, lo increíble, es que ahora, en 1937, siga persistiendo en ese debate, que ya se parece tanto al monólogo.

¿Y nosotros? No demorábamos los ojos en la luna del patio o de la ventana sin el insoportable y dulce recuerdo de alguna de las imágenes de Lugones; no contemplábamos un ocaso vehemente sin repetir el verso «Y muera como un tigre el sol eterno». Yo sé que nos defendíamos de esa belleza y de su inventor. Con la injusticia, con la denigración, con la burla. Hacíamos bien: teníamos el deber de ser otros.

Examine el incrédulo lector el *Lunario sentimental*, examine después los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* o mi *Fervor de Buenos Aires* o *Alcándara*, y no percibirá la transición de un clima a otro clima. No me refiero a repeticiones lineales, aunque las hay. Tampoco a los intrínsecos valores de cada libro, por cierto incomparables. Tampoco a sus propósitos desiguales, tampoco a su feliz o adversa fortuna. Me refiero a la plena identidad de sus hábitos literarios, de los

procedimientos utilizados, de la sintaxis. Más de quince años dista el primero de los libros del último; ello no impide que sean contemporáneos los cuatro. Esencial y realmente contemporáneos, aunque una mera diferencia de tiempo lo quiere desmentir.

Es muy sabido que no hay generación literaria que no elija dos o tres precursores: varones venerados y anacrónicos que por motivos singulares se salvan de la demolición general. La nuestra eligió a dos. Uno fue el indiscutiblemente genial Macedonio Fernández, que no sufrió de otros imitadores que yo; otro, el inmaduro Güiraldes de *El cencerro de cristal*, libro donde la influencia de Lugones —del Lugones humorístico del *Lunario*—, es un poco más que evidente. Por cierto, el hecho no es desfavorable a mi tesis.

5 de marzo de 1937

DAVID GARNETT^q [B S]

En 1892 David Garnett, renovador del cuento imaginativo, nació en un lugar de Inglaterra de cuyo nombre el diccionario biográfico no se quiere acordar. Su madre, Constance, ha traducido imponentemente al inglés la obra total de Dostoievski, de Chejov y de Tolstoi; por el lado paterno, es hijo, nieto y bisnieto de hombres de letras. Richard Garnett, su abuelo, fue bibliotecario del British Museum y autor de una famosa *Historia de la literatura italiana*. El manejo secular de tantas generaciones de libros había fatigado a los Garnett: una de las primeras cosas que le prohibieron a David fue el ejercicio de la prosa y del verso. Hasta el día de hoy no ha incurrido nunca en el último.

El primer estudio de Garnett fue la botánica. Cinco años consagró a esa pasión tranquila y errátil, y fue el descubridor de una subclase de hongos, rarísima: el ya inmortalizado y venenoso *fungus garnetticus*. Eso ocurrió hacia 1914. En 1919 abrió una librería en Garrard Street, en el barrio hispanoitaliano de Soho. Su compañero, Francis Birrell, le enseñó a hacer paquetes: arte cuyos principios dominó hacia 1924, el año en que cerraron la librería.

«De dama a zorro», el primer relato de Garnett, apareció en 1923. Importa una total renovación del género fantástico. A diferencia de Voltaire y de Swift, Garnett elude todas las intenciones satíricas; a diferencia de Edgar Allan Poe, la *réclame* del horror que está proponiendo; a diferencia de H. G. Wells, las justificaciones racionales y las hipótesis; a diferencia de Franz Kafka y de May Sinclair, todo contacto con el clima peculiar de las pesadillas; a diferencia de los *surréalistes*, el desorden. El éxito fue casi inmediato: Garnett despachó sobre el mostrador un sinfín de ejemplares. En el año 24 publicó: *Un hombre en el zoológico*. En el 25, *La vuelta del marinero*. (Son libros mágicos, pero absolutamente tranquilos y, alguna vez, atroces). En el 29, la novela realista *Sin amor* y una versión inglesa del *Viaje al país de los artículos* de Maurois.

David Garnett, ahora, vive en Saint-Ives. Se ha casado y tiene dos hijos. Su esposa es Rachel Marshall, la grabadora. Acabo de mirar su ilustración para *La vuelta del marinero*: algunas líneas cuidadosas y trémulas que significan la admirable protagonista: su Alteza Real la Princesa Gudemey del Dahomé.

L'HOMME, EST-IL HUMAIN?, de Ramón Fernández^q [R]

El procedimiento polémico (el único procedimiento polémico) de este libro no adolece de mucha complejidad. Se limita, cómodamente, a deformar o simplificar las tesis del adversario para luego probar lo simples y deformes que son. Ni siquiera el previo trabajo de simplificación y deformación suele resultar fatigoso: generalmente los discípulos del adversario ya lo han cumplido. En este caso, el adversario es Julien Benda. Su contradictor asegura:

«El señor Julien Benda ha recordado con brillo el valor supremo de la razón y de los principios morales afines. Pero al mismo tiempo la mostraba incompatible con la realidad, con el mundo humano, de suerte que nada mejor para el prudente que dar la espalda a este mundo perverso y materialista, y refugiarse en la pura contemplación [...] Según el señor Benda, la razón y la realidad son incompatibles. Sin embargo, un atento análisis nos revela que esa incompatibilidad es ilusoria. De hecho, la estructura de nuestro cuerpo, el movimiento natural de nuestra vida nos impulsan a la razón. Para justificarla no se requieren argumentos sutiles: basta analizar con exactitud nuestro proceder espontáneo. Yo he ensayado ese análisis».

No pretendo ser infalible ni tengo la costumbre de serlo, pero declaro que Benda no se ha limitado al mero pasatiempo retórico de «recordar con brillo el valor supremo de la razón» y que la tesis de la incompatibilidad de lo racional con lo real no figura, de modo explícito o implícito, en su doctrina. En cuanto al quietismo despavorido que Ramón Fernández le imputa, bástenos recordar su firme actuación ante el imperialismo italiano de 1936, ante la guerra de 1914 y ante el asunto Dreyfus.

THE SIXTH BEATITUDE, de Radclyffe Hall⁹ [R]

Que yo recuerde, el problema de la literatura popular ha sido resuelto muy pocas veces, y nunca por autores del pueblo. Ese problema no se reduce (como algunos lo creen) a la correcta imitación de un lenguaje rústico. Más bien comporta un doble juego: la correcta imitación de un lenguaje oral y la obtención de efectos literarios que no rebasen las probabilidades de ese lenguaje y que resulten espontáneos. Con dos obras maestras cuenta ese género: nuestro *Martín Fierro* y el *Huckleberry Finn* de Mark Twain. Los dos están en primera persona.

El problema que Miss Hall se ha planteado es harto más fácil. En su novela, el *sermo plebeius* está en el diálogo; lo demás está referido en tercera persona. El resultado no es admirable. Las trescientas páginas son un puro vaivén entre dos énfasis igualmente molestos: el sentimentalismo y la premeditada brutalidad. De la brutalidad más vale omitir los ejemplos. Del sentimentalismo doy éste, que tiene la virtud de ser breve: «A ese manzano venerable vino un ruiñeñor y salió el callejón

entero a escucharlo, porque los pobres, aunque ya del todo insensibles a la fealdad, siempre se dejan subconscientemente arrastrar por la belleza».

Miss Hall ha congregado en esta novela un sinfín de miserias: la humedad, la comida sucia, las caries dentales, el Ejército de Salvación, el alcohol, la muerte, la soberbia de los muchachos, la confusa voracidad de los viejos.

Rasgo curioso: esa acumulación es menos conmovedora que la noticia de algún goce pequeño. Verbigracia: la casi misteriosa felicidad que recorre el barrio humildísimo cuando la viuda Mrs. Roach compra un telescopio. Esa felicidad nos da más lástima que las muchas desdichas. Decididamente, los procedimientos oblicuos no son los peores.

LES EXTRAVAGANTS, de Paul Morand^F [R]

Los dos cuentos que integran este volumen son de lectura fácil; preveo que asimismo de olvido fácil. (La cláusula anterior no es una censura, ni una expresión de gratitud). El primer cuento se titula «Milady»; su tema es estrictamente inefable. El segundo —«Monsieur Zéro»— es la historia del duelo de un banquero y de un gran país. Gana el país; el hombre tiene que atravesar la frontera. En el otro país, la ley de extradición lo amenaza. Otra evasión, ya con dos populosos perseguidores. El juego se repite muchas veces, «a través de los meandros incalculables del derecho internacional», hasta que todas las naciones del planeta —con sus ferrocarriles, sus ejércitos, sus estatuas, sus museos de historia natural, su pasado, su miseria y su porvenir— parecen converger sobre el fugitivo. El efecto es de pesadilla. También, de progresión geométrica descendente, porque Monsieur Zéro —novísimo avatar de la tortuga griega, inalcanzable aun por Aquiles— busca refugio cada vez en países más chicos.

El lector ya habrá adivinado la moralidad de esta fábula: su cristalino símbolo del hombre devorado por el Estado. Cualquier cosa esperábamos de Morand, salvo esta alucinatória parábola de *The Man Versus the State* de Heriberto Spencer.

DE LA VIDA LITERARIA^F

Otro libro sobre la preguerra: la novela *El verano de 1914*, de Roger Martin du Gard. Es una obra abarrotada de destinos humanos, casi todos trágicos. Ha sido comparada —naturalmente— con *Los hombres de buena voluntad* de Jules Romains.

En el curso del año 1936 se han publicado en Inglaterra 10 026 libros originales, 381

libros traducidos, 1279 folletos y 4886 reediciones, que integran un total de 16 572. En el año 1935 el total fue de 16 110: 9697 libros originales, 442 traducciones, 1100 folletos y 4871 reediciones.

Acaba de publicarse en París una obra inédita y póstuma de Albert Thibaudet. Es un manual, se titula *Historia de la literatura francesa desde 1789 hasta nuestros días*, y la editan Léon Bopp y Jean Paulhan. El autor ha preferido la división por generaciones —generación de 1789, de 1820, de 1851, de 1885, de 1914— a la clasificación por escuelas.

John Langdon-Davies, autor de *Tras las barricadas españolas* y de *El hombre y su universo*, ha publicado en Londres una *Breve historia del porvenir*.

19 de marzo de 1937

HENRI BARBUSSE¹ [B S]

Hijo de dos sangres, hijo de padre francés y de madre inglesa, Henri Barbusse nació en la ciudad de París, al promediar el año 1874. Estudió en el Collège Rollin; ejerció durante años el periodismo; llegó —¿quién lo sospecharía?— a director de la omnisciente revista popular ilustrada *Je Sais Tout*. Los diccionarios biográficos y las antologías anotadas tampoco ignoran que se casó con una hija del erudito y detestable poeta Catulle Mendès.

Plañideras, su primer (y único) volumen de versos, apareció en 1895. Su primera novela —*Los suplicantes*—, en 1903; su primera novela significativa —*El infierno*—, a principios de 1908. En las revueltas páginas de *El infierno*, Barbusse ensayó la escritura de una obra clásica, de una obra intemporal. Quiso fijar los actos esenciales del hombre, libres de las diversas coloraciones del espacio y del tiempo. Quiso exponer el Libro general que late bajo todos los libros. Ni el argumento —los diálogos en prosa poética y las escenas lúbricas o mortales que la rendija de un tabique de hotel concede al narrador—, ni el estilo, más o menos derivado de Hugo, permitieron la buena ejecución de aquel propósito platónico: del todo inaccesible, por lo demás. Desde 1919 no releo ese libro; recuerdo aún la grave pasión de su prosa. También, alguna justa declaración de la soledad central de los hombres.

En 1914 Henri Barbusse ingresó en un regimiento de infantería. Conoció las crueldades, los deberes, la sumisión, el confuso heroísmo. Dos veces, en la orden del día del ejército fue citado su nombre. Herido, escribió en los hospitales *El fuego*. Barbusse (a diferencia de Erich Remarque) no tuvo el deliberado propósito de reprobar la guerra. Ésa es una razón de la vasta superioridad de *Le feu* sobre el concurrido *Im Westen nichts Neues*. Otra razón es la mayor destreza literaria de Henri Barbusse. *El fuego* apareció en 1916, y recibió el Premio Goncourt.

Ya firmada la paz, Barbusse fue corresponsal de *L'Humanité* y, luego, director de *Monde*.

Ingresó en el partido comunista. Subordinó voluntariamente su obra —*Claridad*, *El resplandor en el abismo*, *Los encadenamientos*, *Jesús*— a intenciones didácticas y polémicas. Poco antes de su muerte, fundó en París una liga antifascista. En ese tiempo discutió algunas horas con el poeta Malcolm Cowley, que dijo de él: «Tiene el aspecto cadavérico y la desafortunada estatura de un hombre de letras inglés, pero las manos son alargadas, francesas y elocuentes».

Falleció en Rusia, en una madrugada del mes de agosto de 1935. Estaba tísico; murió debilitado por la enfermedad y el mucho trabajo.

Barbusse debe a la guerra de 1914 la inmortalidad y la muerte. En las trincheras

de 1914 contrajo la tuberculosis que lo mató veinte años después, en un solícito hospital de Moscú; de las trincheras sacó el libro glorioso de barro y sangre.

THE AMERICAN LANGUAGE, de H. L. Mencken⁹ [R]

Suelo preguntar y preguntarme: ¿Sería concebible en este país un H. L. Mencken, un aclamado especialista en el arte de calumniar y de vituperar al país? Me parece que no. El patriotismo, el seudopatriotismo argentino es una pobre cosa despavorida que está a merced de un epigrama casual, de un puntapié montevideano o del puño izquierdo de Dempsey. Una sonrisa, un inocente olvido, nos duelen. La popularidad de Mencken es obra de su denigración pertinaz de los Estados Unidos; un Mencken argentino —con éxito— es inimaginable.

La diatriba, por lo demás, no es el único género literario que suele practicar Mr. Mencken. Le interesan también la teología y la investigación filológica. La *editio princeps* de *The American Language* es de 1918; la cuarta, la que acaba de salir, comprende setecientas páginas, y ha sido revisada y corregida hasta el cambio total. El índice registra más de diez mil palabras y locuciones. De especial interés para nosotros son las que se derivan del español. *Ranch* ha sido «rancho»; *dobie*, «adobe», *desperado*, «desesperado»; *lariat*, «la renta»; *alligator*, «el lagarto»; *lagniappe*, «la ñapa», o (como aquí decimos) «la yapa». Las tres últimas voces han incorporado el artículo; el español hizo lo mismo con el artículo árabe en las palabras «Alcorán», «alcohol», «alhucema».

En las primeras ediciones del libro, Mencken arguyó que el inglés de América sería con el tiempo otro idioma. Ahora sostiene que el inglés de Inglaterra puede sobrevivir como un dialecto oscuro y europeo del norteamericano.

La tesis (o *boutade*) me recuerda cierta polémica entre don Eduardo Schiaffino y el periodista de Madrid, Gómez de Baquero. Éste había emitido, en el diario *El Sol*, la acostumbrada queja española sobre los muchos riesgos que corre el castellano en esta república. Schiaffino le hizo saber que en Buenos Aires nos preocupaban sobre todo los riesgos que corre el español en España, donde lo están amenazando el vascuence, el bable, el caló, el mirandés, el aragonés, el gallego, el catalán, el valenciano y el mallorquín; para no hablar de la deformación andaluza.

PIEDS NUS, de Hélène de Montagnac^f [R]

La lúcida N.R.F. ha incurrido en dos distracciones. Una es la publicación de este

libro; otra, la de un alarmante resumen, preparado, sin duda, por la misma Héléne de Montagnac. He aquí el resumen, traducido literalmente:

«Las aguas del Loire fluyen bajo las ventanas Renacimiento del castillo de Santones.

»Una vida joven, envuelta aún en ligeras brumas lorenesas, va a tomar forma, determinada por la herencia francesa.

»Pero una extranjera, al final de una brillante carrera amorosa, trae a ese cuadro tradicional una forma nueva de inquietud. Tiene, por cierto, escrúpulos por el adolescente que la festeja. Una tragedia raciniana se desarrolla entre los dos.

»En el fondo se dibuja la silueta del héroe de los cochescama. Melancolías extranjeras invaden la vieja Francia.

»He aquí pintado, por primera vez, el encuentro del exotismo moderno con el genio de la provincia. En las lentas sesiones del corazón adolescente, el contraste es de una agudeza desgarradora».

Una breve nota biográfica —más bien autobiográfica— perfecciona nuestra perplejidad:

«Héléne de Montagnac ha sido una de aquellas viajeras que vemos coronadas de flores en Tahití y arrastradas por “coolies” en Shangai. Pero ni los rascacielos ni las músicas orientales han cambiado su manera de sentir puramente francesa».

THE GILT KID, de James Curtis^r [R]

El argumento general de este libro no es complicado. El héroe epónimo, el *Gilt Kid* (el Pibe Dorado) acaba de salir de la cárcel. No es la primera vez que eso le sucede, y presentimos que tampoco será la última. Naturalmente, busca a sus antiguos amigos. En el grupo está Maisie, que ha sido alguna vez su mujer y ahora está disponible. Dos compañeros le proponen un trabajo serio. El Kid acepta, aunque tiene dinero guardado, «porque le aburre estar de haragán». Los sorprenden en pleno trabajo: el Kid se ve obligado a matar a un hombre. A los pocos días lo arrestan. Está borracho, y ni siquiera escucha lo que le dicen. Cree adivinar una traición, y nosotros la adivinamos con él. Desesperadamente razona que su mujer se entiende con Jim (lo cual es verdad) y que lo han denunciado. En esas cavilaciones está cuando lo interrogan. Lo acusan gravemente de participación en un robo, cometido la noche misma del asesinato. Resuelve no desperdiciar la coartada, y acaba por «confesar». La policía y la justicia lo tratan bien. Todo se arregla con unos pocos meses de cárcel.

Tal es el argumento. El interés radica en los caracteres, en la ética peculiar de ese mundo infame. No menos interesante (y a veces impenetrable) es el caló que abunda en los diálogos. Los malevos ingleses de Mr. Curtis nada tienen que ver con las

afectuosas mitologías de Chesterton o de sir Arthur Conan Doyle: son «humanos, demasiado humanos», según la imprescindible frase de Nietzsche.

DE LA VIDA LITERARIA^F

Liam O’Flaherty, autor de *Yo fui a Rusia* y *El delator*, ha publicado una novela histórica que se titula *Hambre*. El lugar es el sur de Irlanda; el tiempo, el año 1840, fecha de ruina, de hambre, de epidemia y de emigración.

La autobiografía de H. G. Wells —*Descubrimiento y conclusiones de un cerebro muy ordinario*— ha sido traducida al francés por Antonina Vallentin.

26 de marzo de 1937

KIPLING Y SU AUTOBIOGRAFÍA⁹ [E]

Ramón Fernández, en algún número reciente de la N.R.F., anota que a las biografías noveladas han seguido las autobiografías en el favor del público. Las autobiografías noveladas, dirá el incrédulo; pero el hecho es que el autobiógrafo era harto menos efusivo que el biógrafo, y que Ludwig es más conocedor de la intimidad de Jesús o de nuestro general San Martín que Julien Benda de la propia... Se han publicado últimamente las autobiografías de Wells, de Chesterton, de Alain y de Benda; a éstas acaba de agregarse la inconclusa de Kipling. Se titula *Something of Myself* —Algo de mí mismo— y el texto cumple con la reticencia del título. Yo, por mi parte, deploro no poder deplorar esa reticencia. Entiendo que el interés de cualquier autobiografía es de orden psicológico, y que el hecho de omitir ciertos rasgos no es menos típico de un hombre que el de abundar en ellos. Entiendo que los hechos valen como ilustración del carácter y que el narrador puede silenciar los que quiere. Regreso, siempre, a la conclusión de Mark Twain, que tantas noches dedicó a este problema de la autobiografía: «No es posible que un hombre cuente la verdad sobre él mismo, o deje de comunicar al lector la verdad sobre él mismo».

Indiscutiblemente, los más gratos capítulos del volumen son los que corresponden a los años de infancia y juventud. (Los otros, los adultos, están contaminados de odios inverosímiles y anacrónicos: odio a los Estados Unidos, a los irlandeses, a los bóers, a los alemanes, a los judíos, al espectro de Mr. Oscar Wilde).

Alguna parte del encanto especial de las páginas preliminares deriva de un procedimiento de Kipling. Éste (a diferencia del ya supracitado Julien Benda, que en su *Jeunesse d'un clerc* ha deformado sutilmente su infancia en términos de su aversión por Maurice Barrès) no ha permitido que intervenga el presente en la narración del pasado. Los ilustres amigos de su casa —Burne-Jones o William Morris— son menos importantes en su relato, en los años pueriles de su relato, que una cabeza de leopardo embalsamada o un piano negro. Rudyard Kipling, igual que Marcel Proust, recupera el tiempo perdido, pero no quiere elaborarlo, entenderlo. Se complace en el antiguo sabor:

«Del otro lado de los verdes espacios que rodeaban la casa había un lugar maravilloso, lleno de olores a pintura y aceite, y de pedazos de masilla con los que yo podía jugar. Una vez que iba solo a ese lugar, orillé un vasto abismo que tendría un pie de profundidad, donde me acometió un monstruo alado tan grande como yo. Desde entonces no me alegran las gallinas.

»Luego pasaron esos días de fuerte luz y oscuridad, y hubo un tiempo en un buque con un enorme semicírculo, que tapaba la vista de cada lado. Hubo un tren

cruzando un desierto (no habían abierto aún el canal de Suez) y un alto, y una niñita arrebujada en un chal en el asiento frente a mí, cuyo rostro no me ha dejado. Hubo después una tierra oscura y un cuarto más oscuro lleno de frío, en una de cuyas paredes una mujer blanca hizo un fuego desnudo y yo grité de miedo, porque nunca había visto una chimenea».

Para la gloria, pero también para las injurias, Kipling ha sido equiparado al Imperio británico. Los imperialistas ingleses han voceado su nombre y las moralidades de *If* y aquellas estentóreas páginas de su obra, que publican la innumerable variedad de las cinco naciones —el Reino Unido, el Indostán, Canadá, Sudáfrica, Australia— y el sacrificio alegre del individuo al destino imperial. Los enemigos del imperio (o partidarios de otros imperios, verbigracia: del presente Imperio soviético) lo niegan o lo ignoran. Los pacifistas contraponen a su obra múltiple la novela, o las dos novelas, de Erich Maria Remarque, y olvidan que las más alarmantes novedades de *Sin novedad en el frente* —infamia e incomodidad de la guerra, signos particulares del miedo físico entre los héroes, uso y abuso del «argot» militar—, están en las *Baladas cuarteleras* del reprobado Rudyard, cuya primera serie data de 1892. Naturalmente, ese «crudo realismo» fue condenado por la crítica victoriana; ahora sus continuadores realistas le echan en cara algún rasgo sentimental. Los futuristas italianos olvidan que fue, sin duda, el primer poeta de Europa que tomó de musa a la máquina... Todos, en fin —detractores o exaltadores—, lo reducen a mero cantor del imperio y propenden a creer que un par de simplísimas ideas de orden político pueden agotar el análisis de veintisiete variadísimos tomos de orden estético. La creencia es burda; basta enunciarla para convencerla de error.

He aquí lo indiscutible: la obra —poética y prosaica— de Kipling es infinitamente más compleja que las tesis que ilustra. (Lo contrario, dicho sea entre paréntesis, sucede con el arte marxista: la tesis es compleja, como que deriva de Hegel, y el arte que la ilustra es rudimental). Al igual de todos los hombres, Rudyard Kipling fue muchos hombres —el caballero inglés, el imperialista, el bibliófilo, el interlocutor de soldados y de montañas—; pero ninguno con más convicción que el artífice. El *craftsman*, para decirlo con la misma palabra a la que volvió siempre su pluma. En su vida no hubo pasión como la pasión de la técnica. «Misericordiosamente —escribe—, el mero acto de escribir ha sido siempre para mí un placer físico. De ahí que me resultara fácil tirar lo que no me había salido bien y hacer, como quien dice, escalas». Y en otra página:

«En las ciudades de Lahore y de Allahabad hice mis primeros experimentos con los colores, pesos, perfumes y atributos de las palabras en relación con otras palabras, ya repetidas en voz alta para retener el oído, ya desgranadas en la página impresa para atraer la vista».

No sólo trata Kipling de las inmateriales palabras, sino de otros acólitos más humildes, y por cierto más serviciales, del escritor:

«En el 89 conseguí un tintero de barro, en el que fui grabando, a punta de alfiler o

de cortaplumas, los nombres de los cuentos y de los libros que extraje de su fondo. Pero las mucamas de la vida conyugal han borrado esos nombres, y mi tintero, ahora, es más indescifrable que un palimpsesto. Exigí, siempre, la más lóbrega de las tintas. Mi genio familiar abominó de las que son negro-azuladas, y no di jamás con un bermellón digno de rubricar iniciales mientras uno espera la brisa. Mis blocs siguieron un modelo especial de hojas amplias, azules, tirando a blancas, de las que fui muy gastador. Pude prescindir, sin embargo, de todas esas solteronerías (*oldmaideries*) cuando lo requirieron los viajes. Sólo podía anonadarme un lápiz de plomo —quizá porque en mis tiempos de repórter usé un lápiz de plomo—. Cada uno tiene su método. Yo dibujaba rudamente lo que quería recordar [...] A izquierda y a derecha de mi mesa había dos grandes esferas, en una de las cuales un aviador había indicado con pintura blanca las vías aéreas al Oriente y a Australia, que ya estaban en uso antes de mi muerte».

He dicho que en la vida de Kipling no hubo pasión como la pasión de la técnica. Buena ilustración de ello son los últimos cuentos que publicó —los de *Limits and Renewals*—, tan experimentales, tan esotéricos, tan injustificables e incomprensibles para el lector que no es del oficio, como los juegos más secretos de Joyce o de don Luis de Góngora.

2 de abril de 1937

EDEN PHILLPOTTS¹ [B S]

Eden Phillpotts ha dicho: «Según los indiscretos catálogos del Museo Británico, soy autor de ciento cuarenta y nueve libros. Estoy arrepentido, resignado y maravillado».

Eden Phillpotts, «el más inglés de los escritores ingleses», es de evidente origen hebreo y nació en la India. A los cinco años, hacia 1867, su padre, el capitán Henry Phillpotts, lo envió a Inglaterra. A los catorce atravesó por primera vez el páramo del Dartmoor, que es una pampa nebulosa y hambrienta en el centro de Devonshire. (Misterios del proceso poético; esa caminata de 1876 —ocho rendidas leguas— determinó casi toda su obra ulterior, cuyo primer volumen, *Hijos de la neblina*, data de 1897). A los dieciocho años fue a Londres. Tenía la esperanza y la voluntad de ser un gran actor. El público logró disuadirlo. De 1880 a 1891 trabajó ingratamente en una oficina. De noche redactaba, releía, tachaba, amplificaba, reponía, arrojaba al fuego. En 1892 se casó.

La fama —sería una exageración hablar de la gloria— ha sido muy considerada con Eden Phillpotts. Phillpotts es el hombre apacible que no fatiga el atareado Atlántico para asestar un ciclo de conferencias, que sabe discutir con el jardinero el destino de los alélies y de los jacintos, y a quien aguardan taciturnos lectores en Aberdeen, en Auckland, en Vancouver, en Simla y en Bombay. Esos lectores taciturnos e ingleses que alguna vez escriben para confirmar un rasgo verídico en una descripción de otoño, o para deplorar —seriamente— el trágico final de la fábula. Esos lectores que de todas partes del mundo envían semillas minuciosas para el jardín inglés de Eden Phillpotts.

A tres categorías suelen corresponder sus novelas. La primera, sin duda la más importante, la integran las novelas de Dartmoor. De estas obras de tipo regional básteme citar *El jurado*, *Hijos de la mañana*, *Hijos de hombres*. La segunda, las novelas históricas: *Evandro*, *Los tesoros de Tifón*, *El dragón heliotropo*, *Amigos de la luna*. La tercera, las novelas policiales: *El señor Digweed y el señor Lumb*, *Médico, cúrate a ti mismo*, *La pieza gris*. La economía y severidad de estas últimas es admirable. Juzgo que la mejor es *The Red Redmaynes*. Otra, *Bred in the Bone* (Lo tiene en la sangre) empieza como relato policial y se ahonda después en historia trágica. Esa indiferencia (o pudor) es típica de Phillpotts.

Es asimismo autor de comedias —alguna redactada en colaboración con su hija, otras con Arnold Bennett— y de libros de versos: *Cien y un sonetos*, *Una fuente de manzanas*. Acaba de publicar la novela *Wood-Nymph* (Ninfa de la selva). Trabaja, ahora, en otra novela de Dartmoor.

Es natural que este volumen sea una apología de Poe; es anormal (dirá el lector sudamericano o francés) que sea una disculpa. Se nos recordará que todo un literato británico no puede hacer la apología de un mero *yankee* sin implorar disculpas. (Reléase el artículo que Stevenson dedicó, magnánimamente, a Walt Whitman). La observación es justa, pero detrás del libro de Mr. Shanks hay otra cosa que un desdén académico. Hay la conciencia general de que Poe fue un inventor o imaginador prodigioso, pero también un mal ejecutor de sus invenciones. De ahí el favor que le hacen los traductores, por mediocres que sean: la gente les imputa los ajetreos y los vanos énfasis de su prosa. Muy poco sobrevive de su verso; «El cuervo», «Las campanas» y «Annabel Lee» han sido relegadas al submundo (sin duda menos infernal que molesto) de la declamación. De lo demás apenas perdurará alguna estrofa, o alguna línea suelta:

*(Ah, bear in mind this garden was enchanted!)...
And the red winds are withering in the sky.*

(Recuerdo que la última —cuyo sentido literal viene a ser: «Y se marchitan en el cielo los vientos rojos»— fue «traducida» al español por un acreditado intérprete de esta plaza. He aquí el facsímil que ofreció a nuestro público: «¡Ya no brama en la esfera el hórrido Aquilón!»).

Queda su teoría poética, hartamente superior a su práctica. Quedan nueve o diez cuentos indiscutibles: «El escarabajo de oro», «El doble asesinato de la rue Morgue», «El tonel de amontillado», «El pozo y el péndulo», «El caso del señor Valdemar», «La carta robada», el «Descenso al Maelström», el «Manuscrito encontrado en una botella», «Hop-Frog». Queda el ambiente peculiar de esas narraciones, inconfundible como un rostro o una música. Queda el *Relato de Arthur Gordon Pym*. Queda la invención del género policial. Queda M. Paul Valéry. Todo ello basta para la justificación de su gloria, pese a las redundancias y languideces que sufre cada página.

Ocho capítulos integran el libro de Mr. Edward Shanks. Los cuatro primeros estudian la miserable vida de Poe; el quinto y el sexto, la obra; los últimos, su influencia heterogénea en las literaturas del mundo.

Esta novela corresponde a su nombre, literalmente. El nada heroico héroe, Portereau, se encuentra consigo mismo, no por vías de símbolo o de metáfora —como en el cuento «William Wilson» de Poe—, sino de veras. Es famosa la creencia pitagórica de que la historia universal se repite cíclicamente, y en ella la de cada individuo, hasta en los pormenores más íntimos; Duvernois emplea una variante de esa doctrina (o de esa pesadilla) para el mecanismo de su obra.

Portereau, caballero apacible y voluptuoso, de cincuenta y cinco años, llega a un planeta que gira alrededor de la estrella Próxima Centauri. Asombrosamente, desembarca en territorio austrohúngaro. Este planeta es un facsímil de la Tierra, pero con un retraso de cuarenta años. Portereau va a París —al París un tanto diverso de 1896— y se presenta a su familia como un pariente que acaba de volver del Canadá. Todos, salvo su madre, lo reciben con escaso entusiasmo. Su padre llega a negarle el saludo; su hermana lo considera un intruso. Los continuos proyectos financieros que su conocimiento del porvenir le permite insinuar son unánimemente rechazados y confirman su renombre confuso de estafador insano e ineficaz. Nadie, sin embargo, le demuestra mayor hostilidad que su antiguo yo, que insiste —despiadada e imbécilmente— en batirse con él.

Un libro admirable, acaso no inferior a los más intensos de Wells.

THE FRENCH QUARTER, de Herbert Asbury^r [R]

El malevaje americano tuvo su cantor épico en el Josef von Sternberg de *La batida* y de *La ley del hampa*. Ahora tiene su historiador puntual en Mr. Herbert Asbury. Éste publicó, hacia 1927, *Las pandillas de Nueva York*; luego, *La costa de Berbería* —crónica del bajo de San Francisco—; ahora, *The French Quarter*, historia de aquel barrio de Nueva Orleans que durante más de cien años fue tan hospitalario (y cuchillero) como nuestra calle Junín o como esa otra que se nombra Yermal, cuyas ruinas rosadas e inocentes perduran cerca de las aguas de un río «que tiene color de león».

De los tres libros publicados por mister Asbury, éste es el menos admirable. El primero, sin duda, era brutal, pero algo de epopeya desesperada había en ese barrio. Su tema era el coraje: el coraje como única dignidad de hombres misérrimos e infames. Ese motivo está debilitado en los otros dos; todo es interesado, venal.

Es curiosa la historia de una «gallarda y pícara cuarterona» que en el viaje de El Cairo a Bâton Rouge —Mississippi abajo— cambió cuatro veces de poseedor, según los azares del «póker».

Rasgo que tiene su interés: el croquis a pluma de un «hoodlum» californiano de 1880 —requeintado el chambergo sobre los ojos, desaforada la melena, cortito el saco,

quebrado el cuerpo y una mano estirada, pantalón con trencilla y los zapatos como de mujer, de taco alto— corresponde, sin una desviación, al congénere compadrito de Buenos Aires.

DE LA VIDA LITERARIA^F

Robert Harborough Sherard ha publicado un libro titulado: *Bernard Shaw, Frank Harris y Osear Wilde*. Viejo amigo de Wilde, Sherard sostiene que la ya clásica *Vida y confesiones de Oscar Wilde*, que compuso Frank Harris, es «la mayor impostura literaria de todos los tiempos».

Otro libro sobre Baudelaire: *L'Esthétique de Baudelaire*, de André Ferran, que trata de reconstruir la doctrina fundamental, más o menos consciente y organizada, que justifica íntimamente su obra.

9 de abril de 1937

EDUARDO GUTIÉRREZ, ESCRITOR REALISTA⁴ [E]

Descartada la guerra con España, cabe afirmar que las dos tareas capitales de Buenos Aires fueron la guerra sin cuartel con el gaucho y la apoteosis literaria del gaucho. Setenta despiadados años duró esa guerra. La encendieron, en los campos quebrados del Uruguay, los hombres de Artigas. *All the sad variety of Hell*, toda la triste variedad del infierno, cabe en su evolución. Laprida es ultimado en el Pilar y su muerte es oscura; Mariano Acha es decapitado en Angaco; la cabeza de Rauch pende del arzón de un caballo en las pampas del sur; Estomba, enloquecido por el desierto, teje y desteje con sus tropas hambrientas un insensato laberinto de marchas; Lavalle, hastiado, muere en el patio de una casa en Jujuy. Buenos Aires les concede un bronce, una calle, y los olvida. Buenos Aires prefiere pensar en un mito cuyo nombre es el gaucho. La vigilia y los sueños de Buenos Aires producen lentamente el doble mito de la pampa y el gaucho.

¿Qué aporte peculiar el de Gutiérrez en la formación de ese culto? El primer tomo de la *Literatura argentina* de Rojas casi no le reconoce otro mérito que el de ser «la personalidad que eslabona el ciclo épico de Hernández, o sea la tradición de los gauchescos en verso, con el nuevo ciclo de los gauchos en la novela y el teatro».

Luego denuncia «la superficialidad del modelado, la pobreza del color, la vulgaridad del movimiento y, sobre todo, la trivialidad del lenguaje» y deplora, en el mismo dialecto pictórico y pintoresco, «que la cercanía del modelo, y un exceso de realismo en la perspectiva, unido a la ligereza de la forma, le impidiesen dejarnos en sus vigorosas crónicas rurales verdaderas novelas, dignas de ese nombre por el argumento y por la forma». Además, pondera la simpatía de Gutiérrez «por el noble hijo del desierto», saluda de paso a su hermano Carlos, «un bello espíritu, nutrido y gentil» y anota que «la influencia del *Martín Fierro* sobre sus argumentos gauchescos es evidente en el paralelismo de ambas creaciones».

El último rasgo es, tal vez, injusto. El favor alcanzado por *Martín Fierro* había indicado la oportunidad de otros gauchos no menos acosados y cuchilleros. Gutiérrez se encargó de suministrarlos. Sus novelas, ahora, pueden parecer un infinito juego de variaciones sobre los dos temas de Hernández «pelea de Martín Fierro con la partida» y «pelea de Martín Fierro y de un negro». Cuando se publicaron, sin embargo, nadie imaginó que esos temas fueran privativos de Hernández; todos conocían la pública realidad que los abastecía a los dos. Además, ciertas peleas de Gutiérrez son admirables. Recuerdo una, creo que la de Juan Moreira y Leguizamón. Las palabras de Gutiérrez se me han borrado; queda la escena. A puñaladas pelean dos paisanos en una esquina de una calle en Navarro. Ante los hachazos del otro, uno de los dos

retrocede. Paso a paso, callados, aborreciéndose, pelean toda la cuadra. En la otra esquina, el primero hace espalda en la pared rosada del almacén. Ahí el otro, lo mata. Un sargento de la policía provincial ha visto ese duelo. El paisano, desde el caballo, le ruega que le alcance el facón que se le ha olvidado. El sargento, humilde, tiene que forcejear para arrancarlo del vientre muerto... Descontada la bravata final, que es como una rúbrica inútil, ¿no es memorable esa invención de una pelea caminada y callada? ¿No parece imaginada para el cinematógrafo?

Moreira, sin embargo, no es la novela de Gutiérrez que yo suelo recomendar o prestar. Prefiero una que es casi desconocida y que debió de desconcertar vagamente a su honesta clientela de compadritos, tan veneradores del gaucho. Hablo de la sincera biografía de Guillermo Hoyo, cuchillero que fue de San Nicolás, alias Hormiga Negra. Quienes no se dejen desalentar por la incivilidad del estilo (que harto merece todas las reprobaciones de Rojas) percibirán en esa novela el satisfactorio, el no usado, el casi escandaloso sabor de la veracidad. Es verosímil que le dé valor el contraste con la pompa sentimental de todas las posteriores novelas gauchas, sin excluir a las otras de Gutiérrez y al *Don Segundo Sombra*.

Lo cierto es que de todos los gauchos malos en que nuestras letras abundan, ninguno me parece tan real como el hosco muchacho atravesado Guillermo Hoyo, que vistea por broma con su padre y acaba por marcarle una puñalada, que es el orgullo de éste. *Moreira*, en las páginas de Gutiérrez, es un lujoso personaje de Byron que dispensa con pareja solemnidad la muerte y la lágrima; Hormiga Negra es el muchachuelo perverso que empieza por golpear a una vieja y que la amenaza de muerte «la primera vez que usted se limpie las manos o el arreador en el cuerpo de su hija, que es cosa mía». Luego se va eniciando en el crimen, en el gratuito goce físico de matar.

En su enconada historia hay capítulos que no olvidaré: por ejemplo, su pelea con el guapo santafecino Filemón Albornoz, pelea que los dos casi rehúyen y a la que los empuja su fama.

Sarmiento, en el *Facundo*, compone una acusación; Hernández, en el *Martín Fierro*, un alegato: Güiraldes, en el *Don Segundo Sombra*, un acto de fe...

A Gutiérrez le basta mostrar un hombre, le basta «darnos la certidumbre de un hombre», para decirlo con las palabras duraderas de Hamlet. No sé si el «verdadero» Guillermo Hoyo fue el hombre de viaraza y de puñalada que describe Gutiérrez; sé que el Guillermo Hoyo de Gutiérrez es verdadero. He interrogado: ¿Qué aporte peculiar el de Gutiérrez en el mito del gaucho? Acaso puedo contestar: Refutarlo.

Eduardo Gutiérrez (cuya mano escribió treinta y un libros) ha muerto, quizá definitivamente. Ya las obras «del renombrado autor argentino» ralean en los quioscos de la calle Brasil o de Leandro Alem. Ya no le quedan otros simulacros de vida que alguna tesis de doctorado o que un artículo como este que escribo: también, modos de muerte.

Inútil pretender que perdura en el corazón de su pueblo. Acaso su epitafio más

firme sea esta nota marginal de Lugones, que es del año 1911: «... aquel ingenioso Eduardo Gutiérrez, especie de Ponson du Terrail de nuestro folletín, mordiente como una chaira para sacar filo de epigrama a lo ridículo, a crédito ilimitado con la jovialidad, musa, entonces, de las gacetas porteñas; y, en medio de todo, el único novelista nato que haya producido el país, si bien malgastado por nuestra eterna dilapidación de talento».

Eduardo Gutiérrez, autor de folletines lacrimosos y ensangrentados, dedicó buena parte de sus años a novelar el gaucho según las exigencias románticas de los compadritos porteños. Un día, fatigado de esas ficciones, compuso un libro real, el *Hormiga Negra*. Es, desde luego, una obra ingrata. Su prosa es de una incomparable trivialidad. La salva un solo hecho, un hecho que la inmortalidad suele preferir: se parece a la vida.

16 de abril de 1937

FRANZ WERFEL^Q [B S]

Poeta, novelista y autor dramático, Franz Werfel nació en Praga, en el día 10 de septiembre de 1890. Judeo-alemán, heredero de dos culturas —la del Talmud y la de Lessign—, nació en la milenaria ciudad donde dos culturas se juntan, no sin discordia y sin milenario rencor: la de Bohemia y la germánica.

Estudió en el gimnasio de Praga y se doctoró en filosofía y letras en Leipzig. Desde los dieciocho años frecuentó los cenáculos literarios de la ciudad natal: fue amigo del poeta Max Brod, del escritor de pesadillas Franz Kafka, del novelista quimérico Gustav Meyrink (autor de *El ángel de la ventana de occidente* y de *El Golem*) y de Otokar Březina, autor de *El vino de los fuertes*, de *Noches* y de *Los guardianes del templo*. Tradujo al alemán los poemas checos de este último en una antología que se titula: *Winde von Mittag nach Mitternacht*.

Ya el anhelo de una poesía universal lo estaba trabajando.

A los veintiún años, bajo la doble influencia de los Salmos de la Escritura y de Whitman, publicó su primer libro de versos: *El amigo del mundo*. Luego, en 1913, *Somos*; en 1915, *Einander*, que puede traducirse «Cada uno» o tal vez «Mutuamente».

A pesar de su odio a la guerra, Werfel se batió con valor en el frente de Rusia, durante los años que fueron de 1914 a 1918. «Quiero conquistar mi derecho a maldecir de la guerra», declaró en una carta publicada en la revista pacifista *Die Aktion*.

Desde 1919, Werfel se ha establecido en Viena. «Todavía», escribe, «sigo empeñado en la desesperada tarea de que los hombres desaprendan el odio».

Ha publicado dos novelas: *No el asesino, el asesinado es culpable* y *La muerte del provinciano*. También, la trilogía simbólica *El hombre espejo* y la historia dramática en trece cuadros: *Juárez y Maximiliano*.

GUBBEN KOMMER, de Gustaf-Janson^Q [R]

He frecuentado con verdadera moderación la literatura de Suecia. Tres o cuatro volúmenes teológico-alucinatorios de Swedenborg, quince o veinte de Strindberg (que fue por algún tiempo mi dios, a la diestra de Nietzsche), una novela de Selma Lagerlöf y un libro de cuentos de Heidenstam agotan, acaso, mi breve erudición

hiperbórea. En estos días acabo de leer *Gubben Kommer* del novísimo escritor Gustaf-Janson. La versión inglesa —admirable— es de Claude Napier. Se titula *The Old Man's Coming* y ha sido publicada en Londres por la casa editorial Lovat Dickson.

Comparada con el alto propósito del autor —la revelación de un hombre semidivino, odiado y calumniado por los demás, que aparece en los últimos capítulos y dicta su omnisciente Juicio Final sobre los hechos y los hombres de la novela— la obra es un fracaso. Un fracaso muy perdonable. Milton requería que el poeta fuera él mismo un poema. Esa petición es interminablemente capaz de reducciones al absurdo (exigir, verbigracia, que el escultor sea él mismo una cuadriga, el arquitecto él mismo un subsuelo, el dramaturgo él mismo un entreacto) pero evoca un problema fundamental: ¿Pueden los escritores crear personajes superiores a ellos? En el orden intelectual, entiendo que no. Sherlock Holmes parece más inteligente que Conan Doyle, pero todos estamos en el secreto: éste le comunica las soluciones que aquél simula adivinar. Zarathustra —¡oh consecuencias peligrosas del estilo profético!— es menos inteligente que Nietzsche. En cuanto a Charles-Henri de Grévy, héroe semidivino de esta novela, su trivialidad no es menos notoria que su locuacidad. Gustav-Janson, por lo demás, es muy poco astuto. Las cuatrocientas páginas en octavo que anteceden al regreso del héroe no incluyen una sola línea que alimente o favorezca nuestra zozobra y nos permita conjeturar, siquiera de paso, que sus detractores tienen razón. Al final aparece el vilipendiado y comprobamos que, en efecto, era un santo. Nuestra sorpresa, naturalmente, es nula.

He censurado el mecanismo, o sea la conducta, de la novela. Sólo plácemes tengo, y puedo tener, para los caracteres. Descontado el héroe simbólico o sobrenatural (que, misericordiosamente, posterga su fatídica aparición hasta la página 414), todos son convincentes y alguno —como Bengt— admirable.

STORIES, ESSAYS AND POEMS, de Aldous Huxley^q [R]

Ingresar en la *Everyman's Library*, hombrarse con el Venerable Beda y con Shakespeare, con *Las mil y una noches* y con *Peer Gynt*, era hasta hace muy poco una especie de canonización. Últimamente, esa puerta estrecha se abrió: entraron Pierre Loti y Oscar Wilde. En estos días —ya hay ejemplares accesibles en Buenos Aires— acaba de entrar Aldous Huxley. Ciento sesenta mil palabras suyas integran el volumen, que se divide en cuatro partes de valor desigual: cuentos, anotaciones de viajes, artículos y poemas. Los artículos y anotaciones de viaje prueban el justo pesimismo, la lucidez casi intolerable de Huxley; los cuentos y poemas, la incurable penuria de su invención. ¿Qué opinar de esos melancólicos ejercicios? No son

inhábiles, no son tontos, no son extraordinariamente aburridos: son, simplemente, inútiles. Engendran (a lo menos en mí) una infinita perplejidad. Apenas si algún verso aislado se salva. Éste, por ejemplo, que se refiere al tiempo que fluye:

The wound is mortal and is mine.

El poema «Theatre of Varieties» quiere parecerse a Browning; el cuento «The Gioconda Smile» quiere ser policial. Ya es algo, ya es mucho, que dejen traslucir su propósito. Sé lo que quieren ser, aunque no son nada. Ello compromete mi gratitud. De otros poemas de este volumen y de otros cuentos, ni siquiera podré conjeturar por qué han sido escritos. Ya que mi oficio es comprender, hago esta pública declaración con toda humildad.

La fama de Aldous Huxley siempre me ha parecido excesiva. Entiendo que su literatura es de aquellas que se producen con naturalidad en Francia y con algún artificio en Inglaterra. Hay lectores de Huxley que no sienten esa incomodidad: yo continuamente la siento y sólo puedo derivar de sus obras un impuro placer. Me parece que Huxley siempre está hablando con una voz prestada.

DE LA VIDA LITERARIA^g

Acaba de aparecer el libro *Los dictadores*, de Jacques Bainville. Su autor finge estudiar la historia personal y política de todos ellos, desde Gelón de Siracusa a Hitler de Berlín. En realidad, se trata de una apresurada rapsodia hecha con retazos de enciclopedia. Nuestro país está representado, no indignamente, por «Julián Roca» y por Juan Manuel de Rosas, «a quien los gauchos de las pampas llamaban el Washington del Sur». Realmente, el señor Bainville exagera la erudición de nuestros gauchos y su afición a los paralelos históricos.

Otro libro tiránico —*Tyrant of the Andes*, de Thomas Rourke— narra la culpable vida y la tranquila muerte del «presidente constitucional» de Venezuela Juan Vicente Gómez.

DE LA VIDA LITERARIA^f

René Daumal acaba de publicar *Le contre-ciel*. Dos ciclos de poemas forman el libro,

que hermosamente se titulan «La muerte y su hombre» y «El cielo es convexo». La idea de la muerte como materia substancial de la vida es el argumento de la obra.

Se ha publicado en Francia una *Historia de la literatura alemana* de G. Bianquis. Son justicieras y notables las páginas dedicadas a Hoelderlin, casi ignorado en el decurso del siglo diez y nueve, y ahora reconocido unánimemente como uno de los primeros poetas de su país, vale decir de Europa y del mundo.

30 de abril de 1937

LORD DUNSANY^q [B S]

En un sitio de Irlanda (cuyo nombre no quieren recordar los diccionarios biográficos) nació a la vida, y tal vez a la inmortalidad, lord Dunsany, al promediar el año de 1878. «Debo casi todo mi estilo (escribió hace poco) a las detalladas crónicas de divorcios que publican los diarios. Por obra y gracia de esas crónicas, mi madre me prohibió su lectura, y me aficioné a los cuentos de Grimm. Los leí con amor y con temor ante grandes ventanas que siempre daban a la puesta del sol. En la escuela me hicieron intimar con la Biblia. Durante muchos años me parecía artificial todo estilo que no fuera un “pastiche” de las Escrituras. Después estudié griego en Cheam School, y cuando leí de otros dioses, me apiadaran casi hasta el llanto esas bellísimas personas de mármol a quienes ya nadie adoraba. Sé que me apiadan todavía».

En 1904 Dunsany se casó con lady Beatrice Villiers. En 1899 se batió en el Transvaal; en 1914 contra los alemanes. Después ha dicho: «Soy de una estatura imprudente: mido precisamente seis pies y cuatro pulgadas. En 1917 las trincheras tenían seis pies de hondura. Estoy acostumbrado, ¡ay de mí!, a la publicidad». Lord Dunsany ha sido un soldado; es todavía un cazador, un jinete.

Sus cuentos sobrenaturales rehúsan con igual decisión la justificación alegórica y la científica. No propenden a Esopo ni a H. G. Wells. Tampoco aspiran al examen solemne de los charlatanes del psicoanálisis. Son, simplemente, mágicos. Se nota que lord Dunsany está cómodo en su inestable mundo.

Su obra es muy numerosa. He aquí unos títulos, destacados sin otra ley que la del desorden cronológico: *Los dioses de Pegana*; *El tiempo y los dioses*; *Cuentos de un soñador*; *Dramas de dioses y de hombres*; *Cosas desdichadas, lejanas*; *Las crónicas de Rodríguez*; *Dramas de cerca y de lejos*; *La puerta resplandeciente*; *La bendición de Pan*; *Relatos de viaje de Mr. Joseph Jorkens*.

EUROPE IN ARMS, de Liddell Hart^q [R]

Revisando mi biblioteca, veo con admiración que las obras que más he releído y abrumado de notas manuscritas son el *Diccionario de la filosofía* de Mauthner, *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, y la *Historia de la guerra mundial* de B. H. Liddell Hart. Preveo que frecuentaré con el mismo goce la obra nueva de este último: *Europa en armas*. Goce desengañado, goce lúcido, goce

pesimista.

Según el capitán Liddell Hart, casi todos los ejércitos europeos adolecen de gigantismo. Han olvidado la famosa advertencia del conde de Sajonia —fino guerrero clásico al fin, coetáneo de Voltaire y de Philidor—: «Las muchedumbres no son más que un estorbo». Adolecen de arcaísmos, también. El ejército ruso, uno de los más innovadores de Europa, conserva dieciséis divisiones de caballería. «En las maniobras, esas confusas masas de jinetes parecen un enorme circo; en el campo de batalla, pueden suministrar un buen cementerio». El ejército alemán sigue profesando la doctrina de Clausewitz: «El combate apretado, cuerpo a cuerpo, es el fundamental». Se trata de un prejuicio romántico; Liddell Hart cita el testimonio del general Antoine Jomini, que militó en las guerras de Napoleón y después en las de Alejandro III y que vio muchísimas cosas, pero nunca dos bayonetas cruzadas... En cuanto al breve ejército inglés —menos de ciento cuarenta mil hombres— Liddell Hart asevera que éste debería sobresalir material y tácticamente «y que por ahora no sobresale». Tal no era el caso en 1914. Entonces —«un fino estoque entre guadañas»— era el único ejército que tenía un conocimiento práctico de la guerra.

La defensa (arguye el autor) es cada día más mecánica y fácil; la ofensiva, casi imposible. Una ametralladora y su hombre pueden aniquilar a cien agresores —a trescientos, a mil— de rifle y bayoneta. Una emisión de gas puede inmovilizar un ataque. De ahí la conveniencia de fuerzas motorizadas, ubicuas. De ahí también la de buscar el favor de la sombra, ya en las apretadas noches sin luna, ya en las neblinas de la naturaleza o del arte.

«Sin duda, hay una ciencia de la guerra», concluye el capitán Liddell Hart. «Sólo nos falta descubrirla».

ARGENTINIEN, de Wilhelm Rohmeder [R]

E. Beutelspacher, Buenos Aires, 1937^r

Diez años hace que reside en nuestra república el doctor Guillermo Rohmeder. No prodiga la fácil generalización, no es abogado de una raza o de una cultura, no cree que el epigrama o la greguería puedan suplir el conocimiento. Increíblemente, prescinde de la profecía y del ditirambo. Su libro —doscientas diez y siete páginas en octavo mayor— describe minuciosamente nuestro país. Leo en el prólogo:

«La primera parte del libro estudia la República Argentina, en su totalidad, desde sus diversos aspectos: idiosincrasia histórica, geológica, política, espiritual. La segunda presenta sus regiones, concebidas como unidades vivientes de la historia y de la naturaleza; la nacionalidad, el carácter y la economía de esas regiones surge de las recíprocas fuerzas de la tierra y del hombre. Su descripción es doble: estudio los

rasgos generales y las particularidades típicas [...] Las ilustraciones quieren ser un complemento del texto. A las fotografías de paisajes característicos he agregado otras que indican aspectos desconocidos o hasta el día de hoy desdeñados de la tierra argentina [...] He querido ensayar una combinación de libro para la lectura, de libro gráfico y de obra de consulta».

El autor ha logrado felizmente su propósito triple: ante todo en la parte gráfica, que integran más de cien fotografías de rostros, de árboles, de nubes, de ríos, de tareas del hombre y de soledades.

Claro está que podemos formular alguna objeción de detalle. Así, en la página 47, leo que Hugo Wast es un maestro. ¿De qué y de quiénes? En la 48, hay un breve catálogo de pintores; me resigno a la inclusión de «Qu. Martín» —así lo abrevia el texto—, no a la exclusión de Xul Solar o de Basaldúa. En la 72, leo que el gaucho es privativo de la pampa; yo tengo para mí que el gaucho de Entre Ríos o el oriental han pesado más en la historia que el bonaerense. Son, como se ve, desacuerdos mínimos.

HOLLYWOOD VILLE-MIRAGE, de J. Kessel^r [R]

El autor de *La estepa roja*, de *Viento de arena*, del *Descanso de la tripulación* y de *Los cautivos*, se jacta en el prólogo de este libro de no ser «un mero turista conversador y de haber pasado dos meses en la metrópoli del film». Ese vasto espacio de tiempo le ha permitido el desarrollo «de un análisis lógico, despiadado». Despiadado con la lógica, desde luego.

LAWRENCE ET MOI, de Frieda Lawrence^r [R]

Este libro (cuyo verdadero título es *Not I, But the Wind*, «No el viento, yo») ha sido traducido al francés por Claude Morestel y Francis de Miomandre. Su autora, viuda de D. H. Lawrence, dice en el prólogo: «He intentado escribir con toda la honradez posible. La mentira es hermosa, pero la verdad me parece más interesante y altiva.

»En cuanto a comprender a Lawrence o a explicarlo, nadie puede acusarme de esa impertinencia o de esa locura. Somos mucho más que lo que entendemos. La comprensión es una parte mínima de nosotros, hay en nosotros tantos inexplorados territorios que no alcanzan la comprensión. Como Lawrence y yo éramos aventureros natos, nos hemos explorado.

»A veces yo lo odiaba y lo rechazaba, como si fuera el diablo en persona. A veces lo aceptaba como se acepta el tiempo.

»Su amor ha borrado todas mis vergüenzas y mis inhibiciones, todas las decadencias y miserias de mi pasado».

DE LA VIDA LITERARIA^F

Otra antología. El señor Edward J. O'Brien ha publicado una compilación de los mejores cuentos que se escribieron en Inglaterra entre los años de 1561 y 1604. Afirma en el prólogo: «Esa breve generación no es cualitativamente inferior a la de Kipling, Conrad y Wells».

Ya sabemos que para ser admitido a la gloria basta ser contemporáneo de Shakespeare.

7 de mayo de 1937

VINDICACIÓN DE LA *MARÍA* DE JORGE ISAACS¹ [E]

Oigo innumerablemente decir: «Ya nadie puede tolerar la *María* de Jorge Isaacs; ya nadie es tan romántico, tan ingenuo». Esa vaga opinión (o serie de vagas opiniones) puede subdividirse en dos partes: la primera declara que esa novela es ahora ilegible; la segunda —audazmente especulativa— propone una razón, una explicación. Primero el hecho; después, la razón verosímil. Nada más convincente, más probo. Sólo dos objeciones puedo hacer a ese fuerte cargo: a) la *María* no es ilegible; b) Jorge Isaacs no era más romántico que nosotros. Espero demostrar lo segundo. En cuanto a lo primero, sólo puedo dar mi palabra de haber leído ayer sin dolor las trescientas setenta páginas que la integran, aligeradas por «grabados al cinc». Ayer, el día 24 de abril de 1937, de dos y cuarto de la tarde a nueve menos diez de la noche, la novela *María* era muy legible. Si al lector no le basta mi palabra, o quiere comprobar si esa virtud no ha sido agotada por mí, puede hacer él mismo la prueba, nada voluptuosa por cierto, pero tampoco ingrata.

He afirmado que Isaacs no era más romántico que nosotros. No en vano lo sabemos criollo y judío, hijo de dos sangres incrédulas... Las páginas hispanoamericanas de cierta enciclopedia dicen que fue «un servidor laborioso de su país». Es decir, un político; es decir, un desengañado. «En distintos períodos legislativos (leo con veneración) ha ocupado un puesto en la Cámara de Representantes por los estados de Antioquía, Cauca y Cundinamarca». Fue secretario de Gobierno y de Hacienda, fue secretario del Congreso, fue director de instrucción pública, fue cónsul general en Chile. Ello no es todo: «Habiendo dedicado un poema al general Julio A. Roca, este distinguido militar mandó hacer una edición de lujo en Buenos Aires». Esos rasgos nos dejan entrever un hombre que tal vez no rehúsa, pero que tampoco exige la definición de «romántico». Un hombre, en suma, que no se lleva mal con la realidad. Su obra —he aquí lo capital— confirma ese fallo.

El argumento de *María* es romántico. Lo anterior significa que Jorge Isaacs era capaz de deplorar que el amor de dos bellas personas apasionadas quedara insatisfecho. Basta visitar un cinematógrafo para verificar que todos nosotros compartimos esa capacidad, infinitamente (Shakespeare también la compartía). Descontada la fábula central, los rasgos y el estilo de la novela no son en exceso románticos. Busco un tema cualquiera: la esclavitud. Dos tentaciones lamentables y opuestas acechan al romántico en ese tema. Una, magnificar los sufrimientos de los esclavos, el infierno servil; otra, exaltar su devoción o su sencillez y fingir envidiarlos. Jorge Isaacs las elude con toda naturalidad. «Los esclavos, bien vestidos y contentos hasta donde es posible estarlo en la servidumbre...», dice por ahí. Busco

otro motivo en que la tentación era grande: la caza del tigre. ¡Qué incontinencias tropicales, qué hipérbolas, no habrían despilfarrado Byron o Hugo (para no hablar de Montherlant o de Hemingway) ante toda la muerte de todo un tigre! Nuestro colombiano la resuelve con sobriedad. Empieza por burlarse de un morenito que toma demasiado a lo trágico las discusiones preliminares. «Juan Ángel dejó de sudar al oír estos pormenores, y poniendo sobre la hojarasca el cesto que llevaba, nos veía con ojos tales, cual si estuviera oyendo discutir un proyecto de asesinato». Más tarde, acosado ya el tigre por los hombres, no disimula que el peligro mayor lo corren los perros. «De los seis perros, dos ya estaban fuera de combate: uno de ellos destripado a los pies de la fiera; el otro (dejando ver las entrañas por entre uno de los costillares desgarrado) había venido a buscarnos y expiraba dando quejidos lastimeros junto a la piedra...» Deliberadamente subordina esa cacería a otra de venados, porque María puede aparecer en la otra y defender la vida de un venadito.

¿Qué agrados singulares podemos derivar aun de la obra de Jorge Isaacs? Yo sospecho que algunos. En primer término, los de un color local —y temporal— que se aproxima lo bastante para la comprensión y que difiere lo bastante para el asombro:

*Se no junde ya la luna;
Bogá, bogá.
¿Qué hará mi negra tan sola?
Llorá, llorá.
Me coge tu noche oscura,
San Juan, San Juan.*

O: «Inútil averiguar si Laureano y Gregorio eran curanderos, pues apenas hay boga que no lo sea, y que no lleve consigo colmillos de muchas clases de víboras y contras para varias de ellas, entre las cuales figuran el guaco, los bejucos atajasangre, siempreviva, zaragoza y otras hierbas que no nombran y que conservan en colmillos de tigre y de caimán, ahuecados».

Ese último ejemplo también lo es del goce homérico de Isaacs en las cosas materiales. En una página tenemos «el globo geográfico en la consola»; en otra, «las palomas alicortadas, gimiendo en los baúles vacíos»; en otra, «el hermoso reloj de bolsillo»; en otra, «los cigarros de olor y la panela chancaca, dulce compañera del viajero, del cazador y del pobre»; en otra, «el queso de piedra, el pan de leche y el agua servida en antiguos y grandes jarros de plata».

Afición a las cosas de cada día hubo en Jorge Isaacs; amor, también, de las repeticiones y costumbres de cada día. Las mutaciones de la luna, los puntuales colores de los crepúsculos, el ciclo de las cuatro estaciones, vuelven y recurren en su obra.

El novelista, ahora, suele manejar la sorpresa. Jorge Isaacs, en *María*, prefirió

trabajar con la anticipación y el presentimiento. En ningún instante se oculta que *María* va a morir. Sin la seguridad de que va a morir, apenas si tendría sentido la obra. Yo recuerdo una línea memorable que está casi al principio: «Una tarde, tarde como las de mi país, bella como María, bella y transitoria como fue ésta para mí...».

14 de mayo de 1937

JORGE SANTAYANA^q [B S]

El poeta y filósofo Santayana (esa enumeración obedece al orden de sus actividades) nació a fines del año 1863 en Madrid. En 1872, sus padres lo llevaron a América. Eran católicos: Santayana deplora su fe perdida, «ese espléndido error que tan bien se lleva con los impulsos y ambiciones del alma». Un escritor norteamericano lo ha dicho: «Santayana cree que no hay Dios y que la Virgen es la madre de Dios».

Se doctoró en Harvard en 1886. Ocho años después publicó su libro inicial: *Sonetos y poemas*. Luego, en 1906, los cinco volúmenes de su famosa biografía de la razón: *La razón en el sentido común*, *La razón en la sociedad*, *La razón en la religión*, *La razón en el arte*, *La razón en la ciencia*. Ahora está un poco arrepentido de esos volúmenes: no de la doctrina, sino del método.

Aunque ganado para la música del inglés, Santayana —buen español al fin— es materialista. «Soy un materialista convencido, tal vez el único. No pretendo saber qué cosa es la materia. Dejo a los físicos la tarea de explicarla. Sea lo que fuere, le digo resueltamente materia, como les digo Smith o Jones a mis conocidos, sin estar enterado de sus secretos». Y luego: «El dualismo es la torpe conjunción de un autómatas y de un espectro». En cuanto al idealismo, puede o no estar en la verdad, pero como hace algunos miles de años que el mundo se comporta como si nuestras percepciones combinadas fueran exactas, lo más prudente es acatar esa sanción pragmática y confiar en el porvenir.

El cristianismo (dice en otro lugar) es una mala interpretación literal de metáforas judías.

Ahora, después de muchos años de enseñar metafísica en la Universidad de Harvard, reside en Inglaterra. Inglaterra (dice) es por excelencia el hogar de la felicidad decente y del tranquilo placer de ser uno mismo.

La labor de Santayana es numerosa. Comprende: *Tres poetas filosóficos* (1910), *Vientos de doctrina* (1913), *Soliloquios en Inglaterra* (1922), *El escepticismo y la fe animal* (1923), *Diálogos en el limbo* (1925), *El platonismo y la vida espiritual* (1927), *El mundo de la esencia* (1928), *El mundo de la materia* (1930).

THE PARADOXES OF MR. POND, de G. K. Chesterton^q [R]

En algún memorable cuento de Poe, el obstinado jefe de la policía de París,

empeñado en recuperar una carta, fatiga en vano los recursos de la investigación minuciosa: del taladro, de la lupa, del microscopio. El sedentario Augusto Dupin, mientras tanto, fuma y reflexiona en su gabinete de la calle Dunot. Al otro día, ya resuelto el problema, visita la casa que ha burlado el escrutinio policial. Entra, e inmediatamente da con la carta... Eso ocurrió hacia 1855. Desde entonces, el incansable jefe de la policía de París ha tenido infinitos imitadores; el especulativo Augusto Dupin, unos pocos. Por un «detective» razonador —por un Ellery Queen o Padre Brown o Príncipe Zaleski— hay diez descifradores de cenizas y examinadores de rastros. El mismo Sherlock Holmes —¿tendré el valor y la ingratitud de decirlo?— era hombre de taladro y de microscopio, no de razonamientos.

La solución, en las malas ficciones policiales, es de orden material: una puerta secreta, una barba suplementaria. En las buenas, es de orden psicológico: una falacia, un hábito mental, una superstición. Ejemplo de las buenas —y aun de las mejores— es cualquier relato de Chesterton. Sé de lectores pervertidos por Miss Dorothy Sayers o por S. S. Van Dine que le suelen negar esa primacía. No le perdonan su excelente costumbre de no explicar sino las cosas inexplicables. No le perdonan su deliberada omisión de horarios y de mapas. Ellos querrían asimismo el número y la calle de la armería donde el criminal adquirió el culpable revólver...

En este libro póstumo, los problemas son también de naturaleza verbal. Se trata de un rigor adicional que el autor se había impuesto. El héroe, Mr. Pond, dice con naturalidad misteriosa: «Claro, como nunca estaban de acuerdo, no podían discutir», o «Aunque todos deseaban que se quedara, no lo expulsaron», y refiere luego una historia que asombrosamente ilumina esa observación.

Los ocho cuentos del volumen son buenos. El primero —«The Three Horsemen of Apocalypse»— es, en verdad, extraordinario. No es menos arduo y elegante que un severo problema de ajedrez o que una *contre-rime* de Toulet.

LE GARDIEN D'ÉPAVES, de Robert Francis^r [R]

¿Quién no ha escuchado alguna vez, o algunos centenares de veces, que nuestro apresurado tiempo rechaza los novelones morosos en que se complacían nuestros mayores y reclama obras de una brevedad telegráfica? ¿Quién, al oírlo, no ha interrumpido su fogosa lectura de la página 396 del novena tomo de *Los hombres de buena voluntad* para venerar y aplaudir esa observación?

Lo cierto es que las vastas novelas tan típicas de nuestro tiempo. Ni Emilio Zola ni Balzac pueden competir con nosotros, que hemos escrito —y que hemos leído también, lo cual es harto más difícil y más honroso—, el excesivo *Ulises* de Joyce, la inaccesible *Montaña mágica* de Thomas Mann y las extensas crónicas familiares de

Galsworthy, de Jules Romain y de Walpole.

También M. Robert Francis es autor de Una «saga» o historia novelesca de una familia. Ya ha publicado tres volúmenes; éste es el cuarto. Su tema es la inmediata postguerra: las inseguridades y esperanzas del año 1921. Dice el autor: «He tratado de pintar las arrugas, las crueles sombras que los padecimientos de la invasión grabaron en los rostros de mis personajes».

Y luego: «Para nosotros, muchachos de treinta años que vivimos, sin embargo, bajo su amenaza, la guerra ya es una leyenda. Apenas si nos queda un recuerdo cruel de pan obscuro, de incendio y de lutos. Nuestros padres la hicieron, pero muchos no tuvieron tiempo de comprenderla [...] Ahora la vemos con toda la grandeza y la fuerza de una leyenda, es decir, de una lección y de una introducción».

A TROJAN ENDING, de Laura Riding^r [R]

La amistad de Inglaterra y de las epopeyas de Homero es larga en el tiempo, y numerosa de fatigas y glorias. El *Troilus and Criseyde* de Chaucer, el *Troilus and Cressida* de Shakespeare, la espléndida balada de Dante Gabriel Rossetti, *Troy Town*, y los *Ulysses* de Alfred Tennyson y de Joyce, apenas son algunos testimonios de esa rica amistad.

A ellos podemos agregar sin desdoro la extraordinaria novela de miss Riding: *A Trojan Ending*. Su definición es harto difícil. Si decimos que es una novela histórica, el prudente lector evocará las sombras combinadas de Mr. Cecil B. de Mille y de sir Walter Scott, y jurará no descuidar la primera oportunidad de no leerla.

Pensará, acaso, en *Salammbô* y creará que este libro es una de esas «doctas reconstrucciones» que ponen su modesto honor en no equivocarse en los detalles. Pensará, acaso, en otras novelas que metódicamente los equivocan, para obtener efectos satíricos...

Estará en un error. Miss Riding no comete el anacronismo de identificar la Troya prehomérica con el Londres actual, ni el otro anacronismo (indiscutiblemente más incómodo, quizá más burdo) de acentuar demasiado las diferencias. Miss Riding nos propone en este volumen una delicada novela psicológica. El lugar es Ilión; el tiempo, el siglo doce antes de la Cruz; los héroes, Príamo, Héctor, Paris, Helena, Agamenón, Aquiles, Antíloco, Pentésilea, Diómedes, Menelao, Néstor, Ajax, Ulises...

Crésida, en la versión de miss Riding, se entrega a los aqueos para que en ella sobreviva y perdure el recuerdo intacto de Troya, antes de la profanación y del fin.

Dice el prefacio: «El destino de Troya, disperso ahora en fábulas engañosas, fue el primer nudo que la historia ajustó en el tiempo. Después de Troya se enredó la

cuerda del tiempo, pero durante las marañas de siglos en que envejecieron los hombres sin alcanzar la madurez, no se volvió a hacer otro nudo. Tal vez ahora, en este nuestro siglo final, se atará el segundo nudo y el último. Por el cual nosotros también tendremos un final troyano...».

DE LA VIDA LITERARIA^F

Paul Claudel acaba de publicar en París *Las aventuras de Sofía*. El título es de un falso candor: Sofía significa santa Sofía, o sea la sabiduría eterna. Sus aventuras y disfraces (asegura Claudel) son para los creyentes una fuente inagotable de maravilla, de interés y —¿por qué no decirlo?— de diversión.

William Somerset Maugham, famoso autor de *Servidumbre humana*, de *Ashenden* y de *El caballero en la sala*, ha publicado otra novela: *Teatro*.

28 de mayo de 1937

E. M. FORSTER^d [B S]

Edward Morgan Forster nació en 1879, en el sur de Inglaterra. Estudió en la Universidad de Cambridge. Desde los diez u once años no contempló otro porvenir que el de novelista. A esa tarea se entregó con fervor —con un fervor tranquilo— en cuanto acabó sus estudios. Su novela inicial, *Donde no se animan los ángeles*, apareció en 1905. La siguieron tres más: *El viaje más largo* (1907), *Un cuarto con vista* (1908) y *El fin* (1910). En esos años ya lo trabajaba el problema que hizo imaginar a los gnósticos una divinidad menguante o cansada, puesta a improvisar este mundo con material impuro: el problema de la existencia del mal.

Durante la guerra, Forster fue destinado a Egipto. En ese país redactó el más impersonal de sus libros: *Aleandría. Una descripción y una historia* (1923). Unos amigos musulmanes lo instaron a visitar la India. Forster vivió tres perplejos años ahí. De regreso a Inglaterra, publicó *A Passage to India*.

Se ha repetido que esa novela es de las más importantes de nuestro tiempo. La frase no es feliz —acaso porque los superlativos valen muy poco; acaso porque los dos conceptos de «importancia» y de «nuestro tiempo» no son encantadores— pero debe de ser verdadera. La intensidad, la lúcida amargura, la omnipresente gracia de *A Passage to India* son indudables. También, el agrado de su lectura. Sé de lectores muy austeros que han dicho que nadie los convencerá de la importancia de un libro tan ameno.

Forster ha publicado también dos libros de cuentos (*El ómnibus celestial*, 1923; *El eterno mutante*, 1928), un largo análisis de los procedimientos de la novela y, en 1936, un libro de ensayos. Los hojeo y copio esta frase: «Ibsen es realmente Peer Gynt. Con patillas y todo, Ibsen es un chico embrujado». Y ésta, de brusca veracidad: «El novelista no debe jamás buscar la belleza, aunque sabemos que ha fracasado si no la logra».

THE OXFORD BOOK OF MODERN VERSE, de W. B. Yeats^d [R]

Esta novísima antología de la lírica de Inglaterra (1892-1935) adolece de alguna arbitrariedad. Por ejemplo: el gracioso «poema» que la inaugura es un fragmento en prosa de Walter Pater, tipográficamente disfrazado de verso libre. (Lo cual, observado sea entre paréntesis, basta a modificar su música, por exageración de las pausas). Por

ejemplo: sólo figuran dos poemas de Kipling, pero cuatro de Wilfrid Gibson, siete de William Henry Davies y catorce del complaciente compilador. Por ejemplo: no figura sino un poema de Rupert Brooke. Por ejemplo: figuran tres poemas del imperdonable y mínimo hindú Shri Purohit Swami. Por ejemplo: el compilador ha eliminado muchas estrofas de la «Ballad of Reading Gaol» de Oscar Wilde. «Ahora que le he arrancado esas plumas (dice en el prólogo) se advierte en el poema un duro realismo, que es afín al de Thomas Hardy». Yo sospecho que si «duro realismo» es el alimento que apetece un lector, nadie es tan incapaz de suministrárselo como Wilde, que siempre procuró ser artificial. De ahí que su mejor composición me parezca «The Sphinx», donde el contacto con la realidad es más tenue.

¿Cuáles son los altos momentos de este volumen? Elija cada uno los suyos, entre los cien poetas y los cuatrocientos poemas. En cuanto a mí, he sentido físicamente la presencia de la poesía —y realmente no hay otro canon— en «El sabueso del cielo» de Francis Thompson; en «Lepanto» de Chesterton; en el «Non sum qualis» de Dowson (que no ha perdido con los muchos años su curiosa virtud); en el «Homenaje a Sexto Propercio» de Pound; en el primer coro de «La roca» de Eliot; en el «Himno a ella, desconocida» de Turner; en las delicadas líneas de Joyce; en Roy Campbell, discípulo de Rimbaud; en Dorothy Wellesley. También, siquiera de reflejo, en una traducción no infiel de «La noche oscura del alma». Básteme repetir la última estrofa. Escribió san Juan de la Cruz:

*Quedéme y olvidéme,
El rostro recliné sobre el Amado:
Cesó todo y dejéme,
Dejando mi cuidado
Entre las azucenas olvidado.*

Arthur Symons traduce:

*All things I then forgot,
My cheek on him who for my coming came;
All ceased and I was not,
Leaving my cares and shame
Among the lilies, and forgetting them.*

TRAU KEINEM FUCH AUF GRÜNER HEID UND KEINEM JUD BEI SEINEM EID, de Elvira
Bauer^d [R]

Ya se han vendido cincuenta y un mil ejemplares de este libro didáctico. Su propósito es iniciar a los niños y niñas de las escuelas en los deberes y deleites inagotables del antisemitismo. Oigo que en Alemania la crítica ha sido vedada a los críticos y no se les tolera sino la descripción de las obras.

Me limitaré, por consiguiente, a describir algunos de los grabados que integran este voluptuoso volumen. Dejo el estupor (y el aplauso) a cargo del lector.

El primer grabado ilustra la tesis: «El Demonio es el padre de los judíos».

El segundo representa un acreedor judío que se lleva los cerdos y la vaca de su deudor.

El tercero, la perplejidad de una señorita germánica, abrumada por un judío concupiscente que le ofrece un collar.

El cuarto, un millonario judío (provisto de un cigarro de hoja y de un fez) en el acto de expulsar a dos pordioseros de raza nórdica.

El quinto, un carnicero judío que pisotea la carne.

El sexto conmemora la decisión de una niña alemana que se niega a adquirir un polichinela en una juguetería semítica.

El séptimo denuncia a los abogados judíos, el octavo a los médicos.

El noveno comenta las palabras de Jesucristo: «El judío es un asesino».

El décimo, inesperadamente sionista, muestra una lacrimosa procesión de judíos expulsados, rumbo a Jerusalén.

Hay doce más, no menos ocurrentes e irrefutables.

En cuanto al cuerpo de la obra, básteme traducir estos versos: «Al Führer alemán los niños de Alemania lo aman; a Dios en el Cielo, lo temen: al judío lo menosprecian». Y luego: «El alemán camina, el judío se arrastra».

DE LA VIDA LITERARIA^F

El número de abril de la N.R.F. publica un cuádruple «homenaje a viejos autores». André Suarès, fiel a la vaguedad sentenciosa, venera sin esfuerzo rasgos como este del cardenal de Retz: «La naturaleza había dotado a ese príncipe de un alma no inferior a su corazón». Jacques Chardonne vuelve a comprobar que la novela francesa contemporánea se deriva de *La princesse de Clèves*. Alain hace el justo elogio de Saint-Simon. Jean Guéhenno opone la lucidez y la naturalidad de Voltaire al terrorismo y a las desesperaciones apócrifas de Pascal. Su artículo excelente se titula «Notes sur Voltaire».

Otro libro sobre Pirandello: El arquitecto y escritor abrucense Federico Nardelli (cuya biografía de D'Annunzio ha sido prohibida en Italia) ha publicado ahora *El hombre secreto*. La obra está basada (nos dice) en «confidencias precisas» de Pirandello.

Apenas sobreviven las sirenas; han perecido las quimeras triples y los centauros; pero los ángeles nos quedan. Helen Granville-Barker acaba de publicar una antología cuya materia son los ángeles. Los textos son en prosa y en verso. Entre ellos se destaca el poema «Aire y ángeles» de John Donne, compuesto hacia 1590.

Otra antología, también alguna vez asistida de ángeles. Max Jacob, autor judeo-bretón de «El hombre de carne y el hombre reflejo», del «Gabinete negro», de «Los siete pecados capitales» y de «Saint Matorel», ha publicado un volumen de trozos selectos. Las tentativas de humorismo que incluye son más bien lánguidas, pero hay buenos poemas. Especialmente: uno contra Cristóbal Colón.

11 de junio de 1937

S. S. VAN DINE^q [B S]

Willard Huntington Wright nació en el año de 1888, en Virginia; S. S. Van Dine (cuyo nombre flamea en todos los multicolores quioscos del mundo) nació en 1926, en un sanatorio californiano. Willard Huntington Wright nació como nacen todos los hombres; S. S. Van Dine (su apretado y leve seudónimo) nació de la penumbra feliz de una convalecencia.

He aquí la historia de los dos. El primero, educado en Pomona College y en Harvard, había ejercido remunerativamente y sin gloria los oficios de crítico dramático y de crítico musical. Había ensayado la novela autobiográfica (*El hombre que promete*), la teoría estética (*La filología y el escritor*, *La voluntad creadora*, *La literatura de hoy*, *La pintura de hoy*), la exposición y discusión de doctrinas (*Lo que Nietzsche pensó*), la egiptología eventual y la profecía: *El porvenir de la pintura*. El universo había examinado esas obras con más resignación que entusiasmo. A juzgar por los atolondrados fragmentos que sobreviven incrustados en sus novelas, el universo tenía toda razón...

Hacia 1925, Wright convalecía de una enfermedad que había sido grave. La convalecencia y las fantasías criminológicas se llevan bien: Wright, laxo y feliz en un lecho ya sin terrores, prefirió a la penosa resolución de los incompetentes laberintos de Mister Edgar Wallace la construcción de un problema propio. Escribió, así, *El asesinato de Benson*. Lo firmó con un nombre que era suyo desde cuatro generaciones: el de un bisabuelo materno, Silas S. Van Dine.

El éxito de esa novela fue grande. El año siguiente publicó *El asesinato de la canaria*, tal vez su mejor libro, aunque la idea central (el empleo de un disco fonográfico para probar una coartada) es de Conan Doyle. Un agudo periódico de la mañana cotejó el estilo de esa novela con el de ciertas páginas de *La filología y el escritor* y descubrió «que el omnipresente Van Dine era el distinguido filósofo Mr. Willard Huntington Wright». Un agudo periódico de la tarde cotejó el estilo de esa revelación con el de los dos acusados y descubrió que su redactor «era también el distinguido filósofo Mr. Willard Huntington Wright».

Van Dine, en 1929, publicó *El crimen del alfil*; en 1930, el ingenioso *El crimen del escarabajo*; en 1936, *El crimen del dragón*. Este último nos propone el torvo espectáculo de un millonario anfibio, provisto de un tridente y de una escafandra, que se instala en el fondo de una pileta y ágilmente ensarta a sus huéspedes.

Van Dine ha compilado, también, un par de antologías.

Hace trece años tuve el honor un poco terrible de conversar con el venerado y melifluo Rabindranath Tagore. Se habló de la poesía de Baudelaire. Alguien repitió «La mort des amants», aquel soneto tan provisto de camas, de divanes, de flores, de chimeneas, de repisas, de espejos y de ángeles. Tagore lo escuchó con fortaleza, pero dijo al final: «I don't like your furniture poet!» (¡No me convence su poeta amueblado!). Yo simpatiqué hondamente con él. Ahora, releendo sus obras, he sospechado que lo movía menos el horror del *bric-à-brac* romántico que el invencible amor de la vaguedad.

Tagore es incorregiblemente impreciso. En sus mil y un versos no hay tensión lírica y no hay, tampoco, la menor economía verbal. En un prólogo declara «haberse sumergido en la hondura del océano de las formas». La imagen es típica de Tagore, es típicamente fluida e informe.

A continuación traduzco un poema. El modo narrativo lo defiende del exceso de interjecciones. El título es:

POR EL SENDERO OSCURO DE UN SUEÑO

*Por el sendero oscuro de un sueño fui en busca del amor que fue mío en una vida
antigua.*

La casa estaba en el fondo de una calle desolada.

*En el aire de la tarde su pavo real favorito dormitaba en su aro, y las palomas
callaban en su rincón.*

Ella dejó su lámpara en el portal y se paró ante mí.

Alzó sus grandes ojos a mi cara y sin palabras interrogó: ¿Estás bien, amigo?

Quise responder. Nuestro idioma estaba perdido y olvidado.

Pensé y pensé: nuestros nombres no llegaban a mi recuerdo.

Brillaron lágrimas en sus ojos. Me tendió su mano derecha. Yo la tomé en silencio.

Una lámpara tembló en el aire de la tarde y murió.

RABINDRANATH TAGORE

Una de las primeras casas editoriales de Leipzig —es decir, de Alemania— es sin duda el *Insel-Verlag*. Sus ediciones críticas de Goethe, de Hoelderlin, de Lenau, de Schiller, de Rainer Maria Rilke y de Theodor Storm son justamente célebres. Ha publicado en italiano y latín las obras completas de Dante —con prólogo de Benedetto Croce—; en griego las epopeyas homéricas. Ha editado los libros de Hugo von Hofmannsthal y de Martin Buber. Ha divulgado en fidelísimas traducciones la obra de Stendhal y de D. H. Lawrence. Ha publicado la más fiel (ya que no la más inspirada) de todas las versiones occidentales de *Las mil y una noches*: la del arabista Enno Littmann. Ha difundido los quinientos volúmenes de la *Insel-Buecherei*... De ahí el indiscutible interés de este *Insel-Almanach*, que resume la obra ejecutada en el curso del año. De ahí nuestro desencanto, también.

Descontadas algunas reediciones para su «Biblioteca de las novelas» —libros de Balzac, de Charles de Coster, de Defoe, de Goethe, de Gottfried Keller, de Stevenson — vemos que sólo veinticuatro títulos se han añadido a su catálogo. Revisémoslos. Hay un volumen de ciento sesenta grabados de la Ciudad Vieja de Hamburgo. Hay una reedición ilustrada de los cuentos de Grimm. Hay seis novelas que proclaman el mérito de pescadores, leñadores y chacareros. (El héroe de una de esas obras apoloéticas —una secreta voz me dice que de las otras cinco, también— es «un inolvidable gigante rubio»). Hay un libro que exalta la decisión de los forjadores del Imperio británico. Hay otro de Tsuneyoshi Tsudzumi, que propone a la veneración de Alemania la ética militar de los «samurais». Hay reediciones de Novalis, de Rilke, de Wilhelm Busch. Hay un volumen ilustrado de anécdotas de Federico el Grande. Hay una rigurosa novela histórica de Gertrud von Le Fort. Hay una vida de Jesús y un libro de viajes. Hay dos ciclos de grabados en linóleo, «que constituyen un juicioso regalo para la Navidad». Hay un epistolario de Goethe con Marianne von Willemer, «apreciablemente aumentado». Hay un volumen que a pesar de su título —«Forma y alma»— contiene sesenta y cuatro reproducciones de obras del pintor Leo von Koenig, «que reflejan la humanidad de nuestro tiempo en sus representantes más inequívocos: el soldado (Hindenburg), el político (Goebbels), el deportista (Von Cramm)...». Hay un libro de adivinanzas. Hay un trabajo coronado por el Comité de Organización de los Juegos Olímpicos. Se titula, naturalmente, «Goethe y la idea olímpica», y tiene la ambición de demostrar «la importancia de la gimnasia en la vida y en el pensamiento de Goethe». Hay —¿quién lo sospecharía o esperaría?— dos obras interesantes: una de investigaciones estéticas, de Rudolf Kassner; otra, liriconarrativa, de Hans Carossa.

Resumo lo anterior: Alemania, literariamente, está pobre.

DE LA VIDA LITERARIA^f

Para conmemorar el primer centenario de Swinburne, la Biblioteca Bodleiana de Oxford ha organizado una exposición de retratos del poeta, de manuscritos, de pruebas corregidas por él, de primeras ediciones y de artículos bibliográficos. En uno de estos últimos, publicado en diciembre de 1865, se lee: «Debemos aplaudir, en el reciente drama de Mr. Swinburne, la suma delicadeza con que presenta la pasión del amor...». En otro, de la misma fecha: «Nuestro deber es impedir que libros como éste, de carácter obsceno y escandaloso, caigan en manos de los jóvenes. Inglaterra no puede tolerar que un fauno irresponsable...», etcétera.

El último número de *The Countryman* —«revista quincenal apolítica y miscelánea de la vida rural»— publica ocho excelentes fotografías tomadas por Mr. George Bernard Shaw. Siete son de paisajes. La octava —¡ojo por ojo y diente por diente!— representa al pintor Augustus John bosquejando el retrato de Bernard Shaw.

León Tolstoi, al morir, dejó un libro inédito, inconcluso. Ese amargo fragmento acaba de ser traducido al inglés. Austeramente se titula: *De la demencia*. Tolstoi, en ese libro, sostiene que los hombres civilizados se han vuelto (literalmente) locos. Ya la locura, dice, es la condición común de los hombres.

25 de junio de 1937

T. S. ELIOT^d [B S]

Inverosímil compatriota de los «Blues de Saint Louis», Thomas Stearns Eliot nació en la enérgica ciudad de ese nombre, en el mes de septiembre de 1888, a orillas del mitológico Mississippi. Hijo de una familia adinerada, comercial y eclesiástica, se educó en Harvard y en París. En el otoño de 1911 regresó a Norteamérica y se dedicó al estudio ferviente de la psicología y la metafísica. Tres años después fue a Inglaterra. En esa isla (no sin algún recelo inicial) encontró su mujer, su patria y su nombre; en esa isla publicó los primeros ensayos —dos artículos técnicos sobre Leibniz—; los primeros poemas: la «Rapsodia de una noche ventosa», «Mr. Apollinax», «La canción de amor de J. Alfred Prufrock». La influencia de Laforgue es evidente, y alguna vez fatal, en esos preludios. Su construcción es lánguida, pero es insuperable la claridad de ciertas imágenes. Por ejemplo:

*I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.*

En 1920 publicó *Poems*, acaso el más irregular e inconstante de sus libros de versos, ya que sus páginas incluyen el desesperado monólogo de «*Gerontion*» y algunos ejercicios triviales —«*Le Directeur*», «*Mélange adultère de tout*», «*Lune de miel*»— perpetrados en un francés desvalido.

En 1922 publicó *La tierra assolada*, en 1925 *Los hombres huecos*, en 1930 *Miércoles de ceniza*, en 1934 *La roca*, en 1936 *Asesinato en la catedral*, título hermoso, que parece de Agatha Christie. La sabia oscuridad del primero de esos poemas desconcertó (y sigue desconcertando) a los críticos, pero es menos importante que su belleza. La percepción de esa belleza, por lo demás, es anterior a toda interpretación y no depende de ella. (Abundan los análisis del poema: el más delicado y más fiel es el de F. O. Matthiessen en el libro *The Achievement of T. S. Eliot*).

Eliot —a veces lóbrego y deficiente en el verso, como Paul Valéry— es, como Valéry, un prosista ejemplar. El volumen *Selected Essays* (Londres, 1932) abarca lo esencial de su prosa. El volumen ulterior, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (Londres, 1933), puede ser omitido sin mayor pérdida.

EL PRIMER CORO DE «LA ROCA»

*Se cierne el águila en la cumbre del cielo,
el cazador y la jauría cumplen su círculo.
¡Oh revolución incesante de configuradas estrellas!
¡Oh perpetuo recurso de estaciones determinadas!
¡Oh mundo del estío y del otoño, de muerte y nacimiento!
El infinito ciclo de las ideas y de los actos,
infinita invención, experimento infinito,
trae conocimiento de la movilidad, pero no de la quietud;
conocimiento del habla, pero no del silencio;
conocimiento de las palabras e ignorancia de la Palabra.
Todo nuestro conocimiento nos acerca a nuestra ignorancia,
toda nuestra ignorancia nos acerca a la muerte,
pero la cercanía de la muerte no nos acerca a Dios.
¿Dónde está la vida que hemos perdido en vivir?
¿Dónde está la sabiduría que hemos perdido en conocimiento?
¿Dónde el conocimiento que hemos perdido en información?
Los ciclos celestiales en veinte siglos
nos apartan de Dios y nos aproximan al polvo.*

T. S. ELIOT

DOS INTERPRETACIONES DE ARTHUR RIMBAUD⁹ [R]

Una desatinada convención de origen francés ha resuelto que en Francia no se producen hombres de genio y que esa laboriosa república se limita a organizar y a pulir las materias espirituales que importa. Por ejemplo: una buena mitad de los poetas franceses de hoy proceden de Walt Whitman; por ejemplo: el *surréalisme* o «sobrerrealismo» francés es una mera reedición anacrónica del expresionismo alemán.

Esa convención, como puede advertir el lector, es dos veces denigrativa: acusa de barbarie a todos los países del mundo y de esterilidad a Francia. La obra de Jean Arthur Rimbaud es una de las múltiples pruebas —quizá la más brillante— de la plenaria falsedad de lo último.

Dos industriosos libros sobre Rimbaud han salido en París. Uno (el de Daniel-Rops) «estudia» a Rimbaud desde un punto de vista católico; otro (el de los señores

Gauclère y Étiemble), desde el fastidioso punto de vista del materialismo dialéctico. Inútil agregar que al primero le importa mucho más el catolicismo que la poesía de Rimbaud, y que a los últimos les interesa menos Rimbaud que el materialismo dialéctico. «El dilema de Rimbaud —escribe el señor Daniel-Rops— no es susceptible de explicación estética». Lo cual, para el señor Daniel-Rops, quiere decir que es susceptible de una explicación religiosa. La ensaya; el resultado es interesante, pero no decisivo, ya que Rimbaud no fue un visionario (a la manera de William Blake o de Swedenborg), sino un artista en busca de experiencias que no logró. He aquí sus palabras:

«Procuré inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas. Creí adquirir poderes sobrenaturales [...] Ahora debo enterrar mi imaginación y mis recuerdos. Una bella gloria de artista y de narrador me ha sido arrebatada. Me han devuelto a la tierra. ¡A mí! A mí, que me soñé mago o ángel...».

THE DOOR BETWEEN, de Ellery Queen^q [R]

Hay un problema de interés perdurable: el del cadáver en la pieza cerrada, «en la que nadie entró y de la que nadie ha salido». Edgar Allan Poe lo inventó y propuso una buena solución, aunque no tal vez la mejor. (Hablo de la formulada en el cuento «Los asesinatos en la rue Morgue»: solución que requiere una alta ventana y un mono antropomorfo). El cuento de Poe es de 1841; en 1892 el escritor inglés Israel Zangwill publicó la novela breve *The Big Bow Mystery*, que retoma el problema. La solución de Zangwill es ingeniosa: dos personas entran a un tiempo en el dormitorio del crimen; uno de ellos anuncia con horror que han degollado al dueño y aprovecha el estupor de su compañero para consumar el asesinato. Otra excelente solución es la propuesta por Gaston Leroux en *El misterio del cuarto amarillo*; otra, menos admirable, sin duda, es la de Eden Phillpotts en *Jig-Saw*. (En esa última novela, un hombre ha sido apuñalado en una torre; al final se descubre que el puñal ha sido disparado desde un fusil). En el cuento «El oráculo del perro» (1926) Chesterton regresa al problema; una espada y las hendidias de una glorieta forman la solución.

El presente volumen de Ellery Queen formula por sexta vez el clásico problema. No cometeré la torpeza de revelar su clave, no muy satisfactoria, por lo demás, ya que interviene considerablemente el acaso. *The Door Between* es interesante pero el argumento es hartamente inferior al de los mejores libros de Queen. Al del *Chinese Orange*, al del *Siamese Twin*, al del *Egyptian Cross*.

DE LA VIDA LITERARIA^F

Percy Wyndham Lewis, ex editor de las famosas revistas polémicas *El enemigo* y *Fulminación*, ha publicado en Londres un vehemente ensayo político. Es una apología del fascismo. Se titula: *Cuente sus muertos. Están vivos*.

La casa Macmillan anuncia una edición definitiva de las obras de Kipling. Esa edición comprenderá treinta y cinco volúmenes y registrará las muchas correcciones manuscritas que Kipling introdujo en su obra.

Ha aparecido en Londres la autobiografía de Augustine Birrell, escritor, jurista y político. Se titula, no sin tristeza: *Things Past Redress* (Cosas ya irreparables).

9 de julio de 1937

LIAM O'FLAHERTY^q [B S]

Liam O'Flaherty es un «hombre de Aran». Nació en 1896, de padres pobres y desesperadamente católicos. Se educó en un colegio de jesuitas. Desde niño profesó dos pasiones: el odio de Inglaterra, la reverencia de la Iglesia católica. (El amor de la literatura inglesa mitigó la primera de esas pasiones; el socialismo, la segunda). En el año de 1914, esas dos lealtades chocaron. Liam O'Flaherty quería una derrota inglesa; pero le sublevaba el espectáculo de un país pequeño y católico, Bélgica — ¡tan comparable entonces a Irlanda!—, pisoteado por una fuerte nación herética, Alemania — ¡tan equiparable a Inglaterra!—. En 1915 dio con la solución del problema: se enroló bajo un falso nombre para que el honor de su familia quedara intacto. Dos años se batió con los alemanes. De vuelta a su país, aprovechó la revolución irlandesa para batirse con Inglaterra. Tanto se distinguió como caudillo revolucionario, que por un tiempo tuvo que prescindir del Imperio. Sabemos que fue leñador en el Canadá, estibador en un puerto de Venezuela, agente de los turcos en el Asia Menor, y mozo de café, linotipista y orador «subversivo» en Minnesota y en Wisconsin. En Saint Paul, en una fábrica de neumáticos, borrajeó sus primeros cuentos. Cada noche escribía uno: cada mañana lo releía con indignación y lo tiraba al canasto.

La mujer de tu prójimo, su primera novela, fue publicada en Londres en 1924. En 1925 publicó *El delator*, en 1927, *La vida de Tim Healy*; en 1928, *El asesino*; en 1929, una *Guía del turista en Irlanda* (con indicación minuciosa de conventillos, tierras yermas, terrenos baldíos y pantanos); en 1930, el libro autobiográfico *Dos años*; en 1931, *Yo estuve en Rusia*. O'Flaherty es un hombre generoso y conversador. Parece —dicen— un gángster refinado. Le gustan las ciudades que no conoce, el alcohol, los juegos de azar, las madrugadas, las noches, las discusiones.

UN LIBRO SOBRE PAUL VALÉRY^q [R]

El señor Hubert Fabureau ha publicado una monografía crítica sobre Paul Valéry. Sus doscientas cuarenta páginas son de lectura fácil, incomodada sin embargo por una infatigable pululación de chicanas inútiles y de malevolencias minúsculas. He aquí algunos ejemplos de esas molestias, elegidas casi al azar.

En la página 177, el señor Hubert Fabureau (precedido, es verdad, por el señor

Henri Charpentier) revela que ahí donde la versión definitiva de «Palme» dice: *départage sans mystère*, la primera decía: *départage avec miystère*.

Esa contradicción (esa inocente modificación, mejor dicho) provoca este comentario insensato: «De una edición a otra, el sentido de la estrofa ha sido invertido. Paul Valéry se burla de sus lectores». Paul Valéry, si se dignara, podría contestar muchas cosas. Podría contestar que la inversión de un adverbio en un verso (digo un adverbio, porque *avec miystère* equivale a *mystérieusement*) no invierte el sentido de la estrofa. Podría contestar que un poeta que se relee puede juzgar que la palabra «sin» es menos inexacta o más eficaz en tal sitio que la palabra «con». Podría contestar que un hecho estético (la corrección de una palabra) no puede autorizar un juicio moral (la imputación de burla).

En la página 178, el crítico deplora que cierta imagen cariñosa de Valéry no se refiera a una mujer, sino a la inspiración. Ello es desconocer la naturaleza de las alegorías y de los símbolos que nos proponen verdaderamente una doble intuición, no unas figuras que se pueden canjear por nombres sustantivos abstractos. La hambrienta y flaca loba del primer canto de la *Divina comedia* no es la Avaricia: es una loba, y es también la avaricia, como en los sueños.

Fabureau no comprende las alegorías; tampoco las metáforas. El verso inicial del «Cementerio marino» dice famosamente del mar: «Ese tranquilo techo por donde andan palomas...». Fabureau lo explica: «Estamos a orillas del Mediterráneo, en un mundo pagano, visitado por los dioses de la mitología grecolatina. Del fondo de las aguas se levanta el palacio de Neptuno. Sólo percibimos el techo, representado por la superficie de un apacible mar que las mareas no perturban. Las barcas de velas blancas son palomas que vienen a posarse. La imagen es encantadora, pero algo insignificante en su gracia rústica. Esa evocación de un palomar de hidalgo campesino desdice un tanto de la majestad del señor de los mares». Ahora bien: la metáfora es el contacto momentáneo de dos imágenes, no la metódica asimilación de dos cosas. De ahí lo injusto de esa larga amplificación, de ahí la aparatosa vanidad de ese palacio prodigado y de ese Neptuno gratuito.

THE HAUNTED OMNIBUS, de Alexander Laing^d [R]

En Inglaterra abundan las antologías de cuentos sobrenaturales. Éstas, a diferencia de sus congéneres de Alemania o de Francia, buscan el puro goce estético, no la divulgación de las artes mágicas. De ahí, tal vez, su evidente superioridad. Por lo pronto, los mejores cuentos sobrenaturales —*Una vuelta de tuerca* de Henry James, «Donde su fuego nunca se apaga» de May Sinclair, «La pata de mono» de Jacobs, «La casa de los deseos» de Kipling, «El manuscrito encontrado en una botella» de

Poe— son obra de escritores que negaban lo sobrenatural. La razón es clara. El escritor escéptico es aquel que organiza mejor los efectos mágicos.

De las antologías fantasmagóricas que he tenido ocasión de examinar, entiendo que ninguna ha superado la de Dorothy Sayers. Esta de Alexander Laing es apenas inferior. Incluye más de cuarenta narraciones. A. E. Coppard, Wilkie Collins, O'Henry, Lafcadio Hearn, W. W. Jacobs, Guy de Maupassant, Arthur Machen, Plinio el Joven, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson y May Sinclair son algunos de los autores representados. Para alarma y agrado de los lectores, traduzco este «posible final de cuento fantástico» de I. A. Ireland:

«—¡Qué cuarto más siniestro! —dijo la muchacha, avanzando tímidamente—. ¡Qué puerta más pesada! —La tocó al hablar, y se cerró de un golpe.

»—¡Dios mío! —dijo el hombre—. Me parece que no tiene picaporte. Estamos encerrados los dos...

»—¡Los dos, no; uno solo! —dijo la muchacha, y atravesó la puerta maciza y desapareció».

DE LA VIDA LITERARIA⁹

La nueva edición de *The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism*, de Bernard Shaw —¡a seis peniques el volumen, o sea a unos sesenta centavos!—, incluye dos capítulos adicionales sobre sovietismo y fascismo. Shaw escribe: «Los ricos y los pobres son aborrecibles. Odio a los pobres y estoy anhelando la hora de su exterminio. Siento un poco de lástima por los ricos, pero deseo su exterminio también. Las clases obreras, las clases comerciales, las clases profesionales, las clases adineradas, las clases gobernantes, son igualmente odiosas: no tienen derecho a vivir. Yo desesperaría si no supiera que están condenadas a muerte y que sus hijos no serán como ellos».

DE LA VIDA LITERARIA^F

El tiempo es uno de los temas esenciales de nuestro tiempo. El biólogo Lecomte du Noüy ha publicado un libro que se titula *Tiempo biológico*. Su materia es el tiempo subjetivo, el tiempo individual. El autor, metódicamente, lo identifica con el tiempo de nuestra sangre. «Todo sucede», afirma, «como si el tiempo sideral fluyera cuatro veces más rápido para el hombre de cincuenta años que para el niño de diez». La fiebre, en cambio, parece entorpecer y demorar el curso del tiempo.

Florece los profetas en Norte América. Robert Allerton Parker acaba de publicar una biografía del insignificante y grandilocuente negro George Baker, llamado «Father Divine» por sus prosélitos, y muchas veces «Dios». El libro se titula: *El increíble Mesías*.

León Feuchtwanger, famoso autor de *Warren Hastings*, de *El judío Suess*, de *La duquesa fea* y de *Los prisioneros de guerra*, ha publicado *El pretendiente*, novela histórica del tiempo de Nerón. En ese libro podemos saludar otra vez los chismes de Suetonio, tan divulgados por Enrique Sienkiewicz: el esnobismo intelectual del emperador, sus excesos declamatorios y musicales, su fofa vanidad, su egolatría, su curiosa esmeralda monocular.

PRÓLOGO DE JORGE LUIS BORGES A LA EDICIÓN ALEMANA DE LA CARRETA¹

Los rasgos capitales de la literatura gauchesca de cualquier orilla del Plata han sido enumerados con orgullo más de una vez: su rústico vigor, sus afinidades homéricas, su perdonable o más bien admirable incorrección, su autenticidad. Admitidos (y aun venerados) esos amenísimos rasgos, me atrevo a añadir otro en voz baja, no menos indudable que silenciado: el exclusivo origen urbano de toda esa literatura silvestre. Ha sido, desde luego, obra de ciudadanos que han intimado con el campo y sus gauchos, de modo que es injusto acusarla de errores de hecho, de meras equivocaciones de hecho. Su error más habitual es de otro orden: hablo de sus malas costumbres sentimentales. El escritor de Buenos Aires o de Montevideo que habla de gauchos, propende al mito, voluntaria o involuntariamente. Más de cien años de literatura anterior gravitan sobre él. El examen de esa literatura es curioso. Burlas, vacilaciones y parodias prefiguran el semidiós. El uruguayo Hidalgo, padre de los primeros gauchos escritores, ignora que su generación es divina y los mueve con toda familiaridad. Ascasubi también, en los cantos felices y belicosos de *Paulina Lucero*. Hay alegría en esos cantos y burlas, pero jamás nostalgia. De ahí al olvido en que Buenos Aires los tiene y su preterición a favor del gárrulo y senil *Santos Vega*, del mismo autor: impenetrable sucesión de trece mil versos urdidos en el París desconsolado de 1871. Esa lánguida crónica —obra de un viejo militar argentino que sufre la nostalgia de la patria y de sus años briosos— inaugura el mito del gaucho. En el prefacio de la primera edición, Ascasubi declara su propósito apologético. «Por último (nos dice), como no creo equivocarme al pensar que no hay índole mejor que la de los paisanos de nuestra campaña, he buscado siempre el hacer resaltar las buenas condiciones que suelen adornar el carácter del gaucho». Son palabras de 1872; ese mismo año, Hernández publica en Buenos Aires el primer cuaderno de la

obra fundamental de la literatura gauchesca: el *Martín Fierro*. Martín Fierro es un gaucho amalevado de cuya perdición y triste destino es culpable el ejército. El favor alcanzado por *Martín Fierro* crea la necesidad de otros gauchos, no menos oprimidos por la ley y no menos heroicos. Eduardo Gutiérrez, escritor olvidado con injusticia, los suministra infinitamente. Su procedimiento, su empeño, son mitológicos. Pretende, como todos los mitos, repetir una realidad. Compone biografías de gauchos malos para justificarlos. Un día, hastiado, se arrepiente. Escribe *Hormiga Negra*, libro de total desengaño. Buenos Aires lo hojea con frialdad; los editores no lo reimprimen... Hacia 1913 Lugones dicta en el abarrotado teatro Odeón su apología tumultuosa del *Martín Fierro*, y, en ella, la del Gaucho. Faltaba, sin embargo, la apoteosis. Güiraldes la acomete y la lleva a término en *Don Segundo Sombra*. Todo ese libro está gobernado por el recuerdo, por el recuerdo reverente y nostálgico. En *Don Segundo* los riesgos, las durezas, las austeridades del gaucho, están agigantados por el recuerdo. La explicación es fácil. Güiraldes trabaja con el pasado de la provincia de Buenos Aires, de una provincia donde la inmigración, la agricultura y los caminos de hierro han alterado profundamente el tipo del gaucho.

Enrique Amorim trabaja con el presente. La materia de sus novelas es la actual campaña oriental: la dura campaña del Norte, tierra de gauchos taciturnos, de toros rojos, de arriesgados contrabandistas, de callejones donde el viento se cansa, de altas carretas que traen un cansancio de leguas. Tierra de «estancias» que están solas como un barco en el mar y donde la incesante soledad aprieta a los hombres.

Enrique Amorim no escribe al servicio de un mito, ni tampoco en contra. Le interesan, como a todo auténtico novelista, las personas, los hechos y sus motivos, no los símbolos generales. (Lo anterior no quiere decir que sus personajes sean incapaces de una interpretación simbólica; la misma realidad no lo es). En las páginas de Amorim, los hombres y los hechos del campo están sin reverencia y sin desdén, con entera naturalidad. Yo sé que su lectura será un *gewaltiges Erlebnis* para el lector alemán^[75].

23 de julio de 1937

ROMAIN ROLLAND^q [B S]

La gloria de Rolland parece muy firme. En la República Argentina lo suelen admirar los admiradores de Joaquín V. González; en el Mar Caribe, los de Martí; en Norteamérica, los de Hendrik Willem van Loon. En Francia misma no le faltará jamás el apoyo de Bélgica y de Suiza. Sus virtudes, por lo demás, son menos literarias que morales, menos sintácticas que «panhumanistas», para pronunciar una de las palabras que más lo alegran.

Romain Rolland nació en Clamecy, el día 29 de enero de 1866. De niño resolvió dedicar su vida a la música. A los veinte años entró en la École Normale Supérieure: a los veintitrés en la Escuela Francesa de Roma. En ese tiempo conoció las obras de Tolstoi, de Wagner y de Shakespeare: los tres hombres (afirma) que han ejercido más influencia sobre él. *Orsino*, su primer ensayo dramático, quiere ser shakespeariano. La Academia Francesa premió en 1895 su tesis doctoral: *Historia de la ópera antes de Scarlatti y de Lulli*. En 1899 emprendió la escritura del Ciclo de la Revolución, siete dramas independientes que son como siete actos (o siete cantos) de una epopeya escénica.

En 1904 apareció el primer volumen de *Juan Cristóbal*. La novela total comprendió diez; el héroe es una fusión de Beethoven y del mismo Rolland.

Más admirable que la obra es el éxito que logró —éxito íntimo, silencioso y cordial— en todas las naciones del mundo. Yo recuerdo que hacia 1917 aún se repetía: «Juan Cristóbal es el santo y seña de la nueva generación».

Romain Rolland, en 1914, rechazó la poderosa mitología que hacía de Alemania un reino diabólico y de las naciones aliadas otros tantos ángeles agredidos. En septiembre y octubre de aquel año publicó una serie de artículos en el *Journal de Genève*. Esos artículos, reunidos en un breve volumen, le valieron en 1915 el Premio Nobel de Literatura.

La obra de Rolland es numerosa. Además de los libros mencionados, comprende los que siguen: *El teatro del pueblo* (1901), *Beethoven* (1903), *Miguel Ángel* (1906), *Colas Breugnon* (1918), *Clérambault* (1919), *Anita y Silvia* (1922), *El verano* (1924), *Mahatma Gandhi* (1925), *Madre e hijo* (1927).

STAR BEGOTTEN, de H. G. Wells^q [R]

En Londres y en París varios atolondrados andan proclamando que Wells ha regresado a la novela fantástica. La noticia (como dijo Mark Twain de la de su muerte) es algo exagerada. He aquí los hechos, los meros hechos verdaderos. En los últimos días de diciembre de 1936, Wells publicó *The Croquet Player*, libro ya comentado en estas columnas, y que tenía, por cierto, menos de novela fantástica que de narración alegórica. El héroe describía una región de pantanos envenenados en la que sucedían hechos atroces; al promediar el libro se adivinaba que esa región pestilencial era Londres o Buenos Aires o cualquier gran ciudad... Ahora Wells acaba de publicar *Star Begotten* (Engendrado por las estrellas). El subtítulo agrega que se trata de un capricho biológico; pero el lector no tarda en advertir que el sustantivo huelga y que en el libro casi no hay otra cosa que biología, que abrumadoras discusiones biológicas.

El argumento no es desdichado. Los habitantes de un remoto planeta —Tíos Celestiales los llama irrespetuosamente Wells, y también Tutores Interplanetarios— resuelven afinar la humanidad por medio de emisiones de rayos cósmicos. De varios modos pudo haber resuelto Wells el problema. Por ejemplo: pudo habernos mostrado un grupo humano, del todo heterogéneo a primera vista, pero dividido al fin en dos bandos: el de los hombres puramente terrestres, el de los hombres de linaje estelar.

Por ejemplo: pudo haber mostrado el destino de un solitario hombre estelar en un medio hostil, o acaso la amistad (o la trágica enemistad) de dos de ellos... H. G. Wells, en cambio, ha preferido discutir la probabilidad de una secreta intervención estelar en la historia del mundo. En lugar de exhibir una realidad, ha procurado convencernos, y aun convencerse. El resultado no es tedioso —Wells raramente lo es, salvo cuando lo ciega y lo posee la pedagogía—, pero no es novelístico.

Hay rasgos amenísimos. El protagonista, a caza de mentes originales, recorre las escuelas de Inglaterra con una conferencia entusiasta sobre la gloria y las virtudes heroicas del Imperio romano. Los alumnos se dejan arrebatarse, ponen caras nobles y serias. Alguno, aislado, se distrae o sonrío. El conferenciante ha dado con el que busca.

LAST AND FIRST MEN, de Olaf Stapledon^q [R]

Esta vasta novela de orden profético —trescientas páginas que abarcan la historia futura de la humanidad en un decurso de veinte millones de siglos— es accesible ahora en la edición de los Pelican Books, al precio imperceptible y conmovedor de sesenta centavos. Si yo enumero algunos rasgos —hombres remotos de visión circular, no semicircular como ahora; razas gaseosas que veneran lo material y cuyos dioses son los duros diamantes; ejércitos de autómatas que arrasaban a mansalva los

continentes; generaciones que persiguen y adoran el dolor físico; cruzadas para rescatar el pasado; subhombres reducidos a servidumbre por supermonos; comunidades donde lo esencial es la música; vastos cerebros instalados en torres de metal; especies de hombres concebidas y ejecutadas por esos sedentarios cerebros; fábricas de animales y de plantas; ojos que ven macizos los astros—, corro el albur de que mis lectores supongan que *Last and First Men* es una mera incontinenencia o extravagancia, hecha de sorpresas groseras, a la manera de aquella intolerable *Metrópolis* de Fritz Lang. Increíblemente, tal no es el caso.

La obra de Stapledon deja una impresión final de tragedia, y aun de severidad, no de irresponsable improvisación. Nunca, casi nunca, es satírica: nada tiene que ver con el *Mundo feliz* de Aldous Huxley, cuyo supuesto porvenir es Nueva York —mejor dicho, Hollywood—, un tanto hipertrofiada y simplificada.

Rasgo curioso: lo puramente novelesco de esta novela —diálogos, caracteres, personalismos— es menos que mediocre. Olaf Stapledon, insuperable en el gobierno de siglos y de generaciones, no es más que un chapucero cuando se trata de individuos o de minutos. No sabe resolver los problemas concretos del novelista, pero sabe plantear o sugerir vastos problemas vagos. De ahí la superioridad de los capítulos intermedios y de los capítulos últimos, austeramente redactados en el estilo impersonal de un libro de historia.

DE LA VIDA LITERARIA⁹

Siguen arreciando las biografías. Agotados los hombres, se recurre a los ríos y a los símbolos. Emil Ludwig publicó una torrencial biografía del Nilo: Hermann Wendel, para celebrar el primer centenario de la muerte de Claude Rouget de Lisle, ha publicado *La Marsellesa. Biografía de un himno*.

DE LA VIDA LITERARIA^f

Entre los muchos «libros de la Coronación» que pululan en Londres, se destaca el erudito manual del doctor Jocelyn Perkins, que refiere la historia secular de esa ceremonia simbólica. Abundan las curiosas anécdotas. Por ejemplo: «Juan Sin Tierra, coronado en 1199, rehusó el Santísimo Sacramento, salió de la catedral a toda carrera y la risa lo sacudió de pies a cabeza durante la ceremonia».

La novela *Tres compañeros* de Erich Maria Remarque —famoso autor de *Im Westen*

Nicht Neues, libro del que llegaron a venderse millones de ejemplares— ha sido traducida al inglés.

H. M. Tomlinson, autor de *Todos nuestros ayeres* y de *Ilusión*, acaba de publicar la novela de ambiente marineró: *All hands!*

Heinz Liepmann —ya conocido a los lectores de Buenos Aires por las excelentes versiones de Alfredo Cahn— ha publicado en Zürich un libro titulado: ... *Se castigará con la muerte*.

6 de agosto de 1937

HERMANN SUDERMANN^q [B S]

Hermann Sudermann nació a fines de 1857 en el villorio de Matziken, cerca de la frontera rusa. Sus padres, gente humilde, eran menonitas: vale decir, eran lo bastante fervientes para no desertar de una oscura fe perseguida que prohíbe a los fieles el sacerdocio, la magistratura y el ejercicio de las armas. Sudermann se educó en la Realschule de Elbing. A los diecinueve años ingresó en la Universidad de Königsberg; a los veintitrés fue a Berlín, donde se dedicó, por un tiempo, a la enseñanza particular. Ejerció luego el periodismo y de 1881 a 1882 dirigió el *Deutsches Reichsblatt*. En 1886 publicó el libro de relatos *En la penumbra*; en 1887, *La dama gris*; obras que no desdicen, por cierto, de sus títulos turbios y melancólicos. (Alemania, antes y después de las duras victorias de 1871, estaba muy triste). En 1889 estrenó un drama combativo: *El honor*. El éxito logrado por ese drama alcanzó con toda justicia a la subsiguiente novela, *El camino de los gatos*. Ocurre, entonces, una especie de paradoja. El realismo se hace señor de las literaturas de Europa; Hermann Sudermann, hombre esencialmente romántico es, ante Europa, uno de los campeones de ese realismo. (En Inglaterra tenemos el caso paralelo de Thomas Hardy).

La obra de Sudermann es vasta. Comprende los dramas *El hogar* (1893), famoso por la interpretación de Eleonora Duse; *La batalla de las mariposas* (1894), *Morituri* (1896) —ciclo de piezas en un acto, en una de las cuales hay esa memorable escena final del hombre que momentos antes del duelo en que va a morir se despide de unos amigos que no lo saben y que no le hacen mayor caso—, *Las tres plumas de halcón* (1899), *Piedra entre piedras* (1905), *El mendigo de Siracusa* (1911), *Destino alemán* (1921). De sus novelas cabe recordar dos obras que son épicas: *El profesor loco* (1926), crónica bismarckiana, y *La mujer de Steffen Tromholt* (1927). De sus cuentos, la breve y tierna obra maestra «Las bodas de Yolanda». En todos ellos el buen sabor romántico es innegable.

Sudermann falleció en Berlín en 1928.

THE TRIAL, de Franz Kafka^q [R]

Edwin y Willa Muir acaban de verter al inglés este libro alucinatorio (redactado en 1919, publicado póstumamente en 1927, traducido al francés en 1932). El argumento,

como el de todos los relatos de Kafka, es de una terrible simplicidad. El héroe, abrumado sin saber cómo por un disparatado proceso, no logra averiguar el delito de que lo acusan, ni siquiera enfrentarse con el invisible tribunal que debe juzgarlo; éste, sin juicio previo, acaba por hacerlo degollar. En otra de las narraciones de Kafka, el héroe es un agrimensor llamado a un castillo, que no logra jamás penetrar en él ni ser reconocido por las autoridades que lo gobiernan.

En otra, el tema es un mensaje imperial que no llega nunca, debido a las personas que entorpecen el trayecto del mensajero; en otra, un hombre que se muere sin haber conseguido visitar un pueblito próximo...

Nadie ha dejado de observar que las obras de Kafka son pesadillas. Lo son, hasta por sus pormenores estafalarios. Así, el ajustado traje negro del hombre que en el capítulo inicial de *El proceso* detiene a Josef K. «está provisto de diversas hebillas, presillas, botones, bolsillos y un cinturón que le dan un aire muy práctico, aunque no se entiende muy bien qué servicio prestan». Así, la sala de audiencias es tan baja, que el público que llena las galerías parece jorobado, «y algunos han traído almohadones para no lastimarse la cabeza contra el cielo raso».

La intensidad de Kafka es indiscutible. En Alemania abundan las interpretaciones teológicas de su obra. No son injustas —nos consta que Franz Kafka era devoto de Pascal y de Kierkegaard—, pero tampoco son necesarias. Un amigo me indica un precursor de sus ficciones de imposible fracaso y de obstáculos mínimos e infinitos: el eleata Zenón, inventor del certamen interminable de Aquiles y la tortuga.

HOW TO WRITE DETECTIVE NOVELS, de Nigel Morland^q [R]

Dorothy Sayers ha compuesto los mejores análisis de la técnica del género policial y las peores novelas policiales que se conocen —sin excluir a Edgar Wallace y a R. Austin Freeman—. Si el teorema recíproco es valedero, las novelas de Mr. Nigel Morland —*Los asesinatos lunares*, *La calle del leopardo*, *La pista de la tía del albañil*— tienen que ser perfectas. Por lo demás, el hecho no me asombraría demasiado, ya que por una mente capaz de analizar con penetración un efecto estético, hay diez —o hay cien— que son capaces de producirlo.

Este manual quiere enseñar el arte lucrativo de componer novelas policiales. Es (dice el prólogo) «un libro esencialmente práctico que prescinde de inútiles abstracciones y revela las leyes fundamentales de la moderna novelística policial». El texto, empero, es fácilmente reducible a tres elementos: el plagio, la perogrullada, el error absoluto. Buen ejemplo de plagio son las páginas iniciales, que se reducen a la repetición de una idea de Miss Dorothy Sayers. Buen ejemplo de perogrullada es esta advertencia que ilumina la página 36: «El lector moderno advierte en seguida las

distracciones y tiene en menos al autor que al principio de la novela se refiere a la alfombra colorada del dormitorio y al fin de la novela dice que es verde». Inmejorable ejemplo de error es el catálogo erudito de obras de toxicología, de balística, de dactiloscopia, de medicina legal y de psiquiatría que recomienda Mr. Nigel Morland a los escritores noveles. Ya conocemos las graves consecuencias ilegibles de esos estudios.

La solución «científica» de un misterio puede no ser tramposa, pero corre el albur de parecerlo, ya que el lector no puede adivinarla, por carecer de esos conocimientos toxicológicos, balísticos, etcétera, que Mr. Nigel Morland recomienda a los escritores. La solución que logre prescindir de esas tecnuerías, siempre será más elegante.

DE LA VIDA LITERARIA^F

Distraída, pérfida o resignada, la severa *Nouvelle Revue Française* publica en cada número una especie de diario de Francis Jammes. He aquí, vertidas literalmente, tres páginas:

«5 de mayo. —De un envión, en un mes, acabo de escribir una leyenda, sin que la inspiración me abandonara durante un solo instante. Hasta de noche me abanicaba la musa.

»9 de mayo. —Fiesta de Juana de Arco. Juana es hermana de Bernadette Soubirous, aunque la Lorena está lejos. En sus venas, empero, corre la misma sangre que acarrea la vida campesina: el alma de las obscuras chimeneas humosas, de la hogaza y del granero, y de la estopa y del huso, y de la maleza, y del cordero que bala, y del vergel que susurra dormido al mediodía. De pronto se incorpora una santa y yo tiemblo de pies a cabeza porque mi madre es Francia.

»31 de mayo. —Un padre de familia ha fallecido en el país vasco. Según la costumbre inmemorial, su heredero se dirige en seguida a las colmenas y anuncia a las abejas:

—El amo (le maître) ha muerto.

Si no, las abejas emigran para siempre de la granja.

Cuando yo haya exhalado el último suspiro, dejad, al contrario, que las abejas se alejen, para que con su más suave murmullo anuncien a quienes me hayan querido:

—El maestro (le maître) ha muerto».

Schlumberger, crítico francés, ha forjado la voz «miserabilismo» para significar (y condenar) la escuela literaria que se complace en las miserias humanas, en lo que Bernard Shaw suele llamar «simple mortalidad o infortunio».

Armand Cuvillier ha publicado una antología de Proudhon, defensor del salario

único, padre de la famosa definición «La propiedad es un robo» y autor de esa *Filosofía de la miseria* que movió a Karl Marx a escribir su *Miseria de la filosofía*. (De paso cabe señalar que Proudhon atacó la propiedad, no la posesión individual).

La casa Flammarion acaba de editar un epistolario de Henri Barbusse. Se titula *Lettres à sa femme (1914-1917)* y narra muchos hechos que éste, gloriosamente, desarrolló más adelante en *Le feu*.

Olaf Stapledon (cuya reedición de *Last and First Men* he comentado en mi última sección) ha publicado, ahora, *Starmaker* (Hacedor de estrellas). Los héroes de esa novela fantástica no son individuales. Son —¡oh unanimismo!— mentes colectivas de planetas, de sistemas solares y aun de galaxias. Al final de la obra se vislumbra un ser parecido a la divinidad: el Hacedor de Estrellas.

20 de agosto de 1937

GERHART HAUPTMANN⁹ [B S]

Hijo de un hostelero, nieto y bisnieto de tejedores, Gerardo Juan Roberto Hauptmann nació en 1862 en una aldea de Silesia. En la escuela de Obersalzbrunn y luego en la Realschule de Breslau fue, asiduamente, el alumno más haragán. La escultura fue su primera ambición. En 1880 ingresó en el Real Colegio de Arte de Breslau; en 1882, en la Universidad de Jena. Siguió, ahí, los cursos de filosofía de Rudolf Eucken. Hacia 1883 emprendió un lento viaje desordenado por España e Italia. En Roma, en su taller de escultor, cayó enfermo de tífus. Una muchacha silenciosa y sonriente, Fraülein Marie Thienemann, lo cuidó; esa muchacha —sólo en la realidad pasan esas cosas— fue después su mujer. En 1885 publicó su libro inicial: una epopeya nebulosa que trata (visible y vanamente) de parecerse al *Childe Harold* de Byron. Poco después publicó un extenso relato: *El guardagujas Thiel*. En 1887 lo convirtieron al naturalismo la amistad y la prédica de Arno Holz. En su erudita biblioteca, éste le demostró la conveniencia de que los personajes rústicos dialogaran en alemán vulgar o en dialecto: procedimiento literario que Hauptmann —hombre rústico al fin y muy venerador, como tal, de las convenciones— no había soñado en utilizar.

Muchos y famosos dramas realistas ha escrito Hauptmann. El horror de la vida familiar, la familia como institución carcelaria, es el tema esencial de *Antes de amanecer*, de *Hombres solitarios* y de *La fiesta de la paz*. *Los tejedores* (1892) y *Florian Geyer* (1896) son dos sombríos dramas épicos. *Rosa Berndt* (1903) propone el destino de una mujer que adora y mata a su hijo; *La fuga de Gabriel Schilling* (1907), el suicidio de un hombre desgarrado por el amor de dos mujeres. Cabe enumerar también los dramas simbólicos: *La ascensión de Hannele* (1893), *La campana sumergida* (1896), *Y Pippa baila* (1906), *Griselda* (1908). *El arco de Ulises* (1914) presenta, un tanto disminuida y causalizada, la espléndida venganza del héroe homérico; *El Mesías blanco* (1920) la muerte lamentable de Moctezuma, a quien los invasores descubrieron, según refiere el padre Sahagán, jugando con pesadas muñecas. *Indipohdi* (1923) renueva el argumento de la *Tempestad* shakespeariana.

De las obras en prosa de Gerhart Hauptmann —*Emanuel Quint* (1910), *Atlántida* (1912), *Fantasma* (1923), *La maravilla de la isla de las Damas* (1924), *El libro de la pasión* (1930), *El hereje de Soana* (1918)— acaso la más memorable es la última. Hauptmann, ahora vive en la soledad montañesa de Agnetendorf. En 1912 recibió el Premio Nobel de Literatura.

Hecho que regocijará el corazón de los buenos lectores de H. G. Wells: Olaf Stapledon acaba de publicar otro libro. Stapledon, harto inferior a Wells como artista, lo supera en el número y en la complejidad de sus invenciones, ya que no en su buen desarrollo. En *Star Maker* ha tenido el acierto de prescindir de todo artificio patético (hay una incómoda infracción de esa norma en la página 288) y de narrar sus maravillas en el estilo impersonal de un historiador. Temo que la palabra «historiador» sea demasiado cálida...

Este libro refiere una exploración imaginaria del universo. El héroe, mentalmente, llega a un insospechado planeta y se hospeda en el cuerpo de uno de sus habitantes «humanos». Las dos conciencias llegan a convivir y aun a compenetrarse, sin perder su carácter individual. Luego —incorpóreas— visitan otras almas en otros mundos, y construyen, a fuerza de adiciones, un casi innumerable Yo colectivo. Los muy diversos individuos que forman ese Yo guardan su personalidad, pero comparten sus recuerdos y su experiencia. Exploran, desde el primer instante del tiempo hasta el último, el espacio estelar. *Star Maker* es el resumen de esa enorme aventura.

En ciertos planetas el sentido del gusto es el más sutil. «Aquellos hombres gustaban, no sólo con la boca, sino con las oscuras manos húmedas y los pies. Sabores de metales y de maderas, de tierras dulces y agrias, de las muchas rocas, y de las tímidas o insolentes fragancias de las plantas pisadas por los desnudos pies corredores, definían un mundo variadísimo y singularmente íntimo». En los planetas de mayor volumen la gravitación es tan fuerte que apenas si unos pájaros muy livianos pueden alzar el vuelo. Su cerebro es exiguo, y una bandada viene a ser el órgano múltiple de una sola conciencia. «Aprendimos penosamente a ver con un millón de ojos simultáneos y a percibir la disposición de la atmósfera con un millón de alas». En ciertos gigantes planetas áridos el cuerpo múltiple de cada conciencia es un enjambre o manga de insectos. «Con pies innumerables y apresurados nos internamos en diminutos laberintos de material, con innumerables antenas participamos en oscuras operaciones agrícolas e industriales, o en la navegación de barcos minúsculos en los estanques y canales de ese mundo playo». Hay mundos auditivos también, mundos que ignoran el espacio y están sólo en el tiempo... No en vano es socialista el autor: sus imaginaciones (casi siempre) son colectivas.

Baruch Spinoza, geómetra de la divinidad, creía que el universo consta de infinitas cosas en infinitos modos. Olaf Stapledon, novelista, comparte esa abrumadora opinión.

El nombre de este libro voluminoso —*Rudyard Kipling, artífice*— parece prometer un análisis de los procedimientos literarios manejados por él. La materia sería inagotable, ya que la indiscutible simplicidad de las ideas de Kipling —su belicoso patriotismo escolar, su pasión por el orden— está en razón directa de la feliz complejidad de su arte. Sir George MacMunn ni siquiera ensaya ese análisis. Apenas si comprueba el lenguaje bíblico en que solía complacerse el maestro, y anota algunos ecos de Shakespeare, de Swinburne y de Morris.

Todo lo resuelve en anécdotas. Uno de los capítulos se titula «Kipling y el verdadero amor»; otro, «Mujeres de Oriente»; otro, «Perros y animales y niños». El temor inglés de ser acusado de difamación y calumnia hace que las anécdotas referidas sean del todo insípidas o no pasen de lánguidas alusiones a antiguos militares y funcionarios británicos cuyo nombre es una mayúscula. En Inglaterra — anota Oscar Wilde— sólo publican sus memorias aquellas personas que ya han perdido totalmente la memoria.

Sir George, de cuando en cuando, es explícito. Entonces nos refiere la «verdadera» historia de Kim o define la exacta ubicación (en un viejo plano de Lahore) de la Puerta de los Cien Pesares.

El proceso, bien visto, no deja de ser paradójico. El tiempo acumula experiencias sobre el artista, como sobre todos los hombres. A fuerza de omisiones y de énfasis, de olvido y de memoria, éste combina algunas de ellas y elabora así la obra de arte. Después la crítica desteje laboriosamente la obra y recupera (o finge recuperar) la desordenada realidad que lo motivó. Repone el caos primordial, es decir.

DE LA VIDA LITERARIA^f

La casa editorial Grasset, de París, ha publicado un nuevo libro de Jacques Chardonne. Su nombre, *Romanesques*; su tema, la historia de dos amantes; su lección, el sumo riesgo de que dos personas enamoradas piensen demasiado bien una de otra y se exijan difíciles perfecciones.

El periodista André de Wissant ha compilado en un volumen de grave aspecto una serie de graves entrevistas a los políticos franceses contemporáneos. Singular coincidencia: ni uno solo de esos prohombres le ha ocultado su firme voluntad de asegurar el bienestar de la patria y la dicha de todos. La todopoderosa influencia de Pirandello —*Seis personajes en busca de autor*— ha hecho que el libro se titule, no

sin misterio, *Francia en busca de una mística*.

Mac Orlan, en París, ha hecho rematar su biblioteca. En el prefacio del catálogo, escribe hermosamente: «Hace años que estos libros viven en casa. He alcanzado una edad en que el porvenir se confunde con el presente. No sin melancolía cedo a un nuevo destino estos ejemplares, que reflejan en sus primeras páginas los rostros de mis amigos.

»Felizmente poseo otros espejos no menos fieles.

»Se trata, simplemente, del definitivo abandono de una manera particular de exornar la vida».

3 de septiembre de 1937

E. E. CUMMINGS^q [B S]

Los hechos estadísticos de la vida del poeta Edward Estlin Cummings caben en pocas líneas. Sabemos que nació en Massachusetts, a fines de 1894. Sabemos que estudió en la Universidad de Harvard. Sabemos que a principios del año 1917 se alistó en la Cruz Roja y que una indiscreción epistolar le valió tres meses de cárcel. (En la cárcel, «donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación», concibió su libro inicial: *El enorme cuarto*). Sabemos que después se batió como soldado de infantería. Sabemos que es un inspirado conversador y que líneas textuales de las literaturas de Grecia, de Roma, de Inglaterra, de Alemania y de Francia suelen ilustrar su discurso. Sabemos que en 1928 se casó con Ann Barton. Sabemos que suele practicar el dibujo, la acuarela y el óleo. Sabemos, ¡ay!, que a la literatura suele preferir la tipografía.

En efecto, lo primero que llama la atención en la obra de Cummings —*Tulipanes y chimeneas* (1923), *xli poemas* (1925), y (1925), *él* (1923), *Vivas* (1932)— son las travesuras tipográficas: los caligramas, la abolición de signos de puntuación.

Lo primero, y muchas veces lo único. Lo cual es una lástima, porque el lector se indigna (o se entusiasma) con esos accidentes y se distrae de la poesía, a veces espléndida, que Cummings le propone.

He aquí una estrofa, traducida literalmente:

«La cara terrible de Dios, más resplandeciente que una cuchara, resume la imagen de una sola palabra fatal; hasta que mi vida (que gustó del sol y la luna) se parece a algo que no ha sucedido. Soy una jaula de pájaro sin ningún pájaro, un collar en busca de un perro, un beso sin labios; una plegaria a la que faltan rodillas; pero algo late dentro de mi camisa que prueba que está desmuerto el que, viviente, no es nadie. Nunca te he querido, querida, como ahora quiero».

(Una imperfecta simetría, un dibujo frustrado y aliviado por continuas sorpresas, es la notoria ley de esta estrofa. «Cuchara» en vez de «espada» o de «estrella»; «en busca» en vez de «sin»; «beso», que es un acto, después de «jaula» y de «collar», que son cosas; la palabra «camisa» en el lugar de la palabra «pecho»; «quiero» sin el pronombre personal; «desmuerto» —*undead*— por «vivo», me parecen las variaciones más evidentes).

AN ENCYCLOPAEDIA OF PACIFISM, de Aldous Huxley^q [R]

En aquella segunda división de la *Anatomía de la melancolía* —año de 1621— que estudia los remedios contra ese mal, el autor enumera la contemplación de palacios, de ríos, de laberintos, de surtidores, de jardines zoológicos, de templos, de obeliscos, de mascaradas, de fuegos de artificio, de coronaciones y de batallas. Su candor nos divierte; en una lista de espectáculos saludables, nadie ahora incluiría el de una batalla. (Nadie, tampoco, dejó paradójicamente de embelesarse con la verosímil carga a la bayoneta del impetuoso film pacifista *Sin novedad en el frente...*)

En cada una de las ciento veintiocho páginas de esta apretada *Enciclopedia del pacifismo*, Huxley combate fríamente la guerra. Jamás incurre en la diatriba o en la mera elocuencia: las tentaciones sentimentales del argumento no existen para él. Como a Benda o a Shaw, el crimen de la guerra le indigna menos que la insensatez de la guerra, que la compleja imbecilidad de la guerra. Sus razonamientos son de tipo intelectual, no de tipo patético. Sin embargo, es demasiado inteligente para ocultar que el pacifismo predicado por él exige más valor que la mera obediencia de los soldados. Escribe: «Resistir sin violencia no quiere decir no hacer nada. Significa hacer el esfuerzo enorme que se requiere para vencer el mal con el bien. Ese esfuerzo no confía en músculos fuertes y en armamentos diabólicos: confía en el valor moral, en el dominio de sí mismo y en la conciencia inolvidable y tenaz de que no hay un hombre en la tierra (por brutal, por personalmente hostil que sea) sin un fondo nativo de bondad, sin el amor de la justicia, sin un respeto por lo verdadero y lo bueno, que pueden ser alcanzados por todo aquel que use los medios adecuados».

Huxley es admirablemente imparcial. Los «militaristas de izquierda», los partidarios de la lucha de clases, no le parecen menos peligrosos que los fascistas. «La eficacia militar —observa— requiere una concentración del poder, un grado sumo de centralización, la conscripción o la esclavitud al gobierno y el establecimiento de una idolatría local cuyo dios es la nación misma o un tirano semidivinizado. La defensa militar del socialismo contra el fascismo viene a ser, en la práctica, la transformación de la comunidad socialista en una comunidad fascista». Y luego: «La Revolución francesa recurrió a la violencia y terminó en una dictadura militar y en la imposición permanente de la conscripción o esclavitud militar. La Revolución rusa recurrió a la violencia; Rusia, ahora, es una dictadura militar. Parece que una verdadera revolución —es decir, el pasaje de lo inhumano a lo humano— no se puede realizar por medios violentos».

SIC TRANSIT GLORIA, de Milward Kennedy^q [R]

En la dedicatoria de este volumen, Milward Kennedy observa que la novela policial es un género que está por agotarse y afirma la inmediata necesidad de una renovación

psicológica. Yo iría más lejos: yo espero demostrar algún día que la pura novela policial, sin complejidad psicológica, es un género espurio y que sus mejores ejemplos —*El misterio del cuarto amarillo* de Gaston Leroux, *El misterio de la cruz egipcia* de Ellery Queen, *El crimen del escarabajo* de S. S. Van Dine— ganarían muchísimo reducidas a cuentos breves. Es irrisorio que una adivinanza dure trescientas páginas... No en vano la primera novela policial que registra la historia — la primera en el tiempo y quizá en el mérito: *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins — es, asimismo, una excelente novela psicológica.

Milward Kennedy ha retomado en *Sic Transit Gloria* esa buena tradición. «La obra —dice el autor— es un experimento: unos cuantos días en la vida de un hombre cuya amiga se ha muerto. Dejo a cargo de la penetración del lector los resultados de los actos del hombre, la conducta de la policía, las sentencias y todo lo demás».

El experimento ha sido feliz: en una tarde y una noche he leído *Sic Transit Gloria*. Menos intensa y menos implacable que la novela *Death to the Rescue* —sin duda la mejor de las nueve o diez que ha publicado Milward Kennedy—, es acaso no menos interesante. No sólo interesa el problema; interesan los caracteres. Mejor dicho: el problema interesa en función de los caracteres. La recomiendo a mis lectores: aun a aquellos que suelen abominar de la novela policíaca.

THE GREAT GOLDWYN, de Alva Johnston^r [R]

A juzgar por este volumen, el afamado director de la Metro-Goldwyn es un hombre muy perspicaz y nada vanidoso. Lo bastante perspicaz para comprender que su fama de ignorante y de atolondrado lo hace más bien simpático; lo bastante abnegado para fomentar la fabricación y la circulación de absurdas anécdotas que ilustran esa fama. He aquí unas pocas, elegidas casi al azar:

1. Al ser desairado por un director.

—¡Así son estos directores! Siempre muerden la mano que pone el huevo de oro.

2. Ante un reloj de sol.

—¿Qué es ese redondel?

—Un reloj de sol.

—¿Para qué sirve?

—Para marcar la hora según el sol.

—¡Las cosas que ahora inventan!

3. Un domingo por la mañana en la playa.

—¡Qué día lindísimo para pasar el domingo!

Otra anécdota. En 1933, Bernard Shaw conversó largamente con Samuel Goldwyn. Bernard Shaw, desesperado de llegar a un acuerdo, acabó por decirle: «Lo

malo, señor Goldwyn, es que a usted sólo le interesa el arte y a mí sólo me interesa el dinero».

DE LA VIDA LITERARIA^F

James Hilton, autor de *Horizontes perdidos*, ha publicado otra novela: *No estamos solos*.

Hilaire Belloc, antiguo compañero de armas de Chesterton y autor de unos setenta volúmenes que tratan «de todas las cosas y otras muchas más», acaba de añadir a esa biblioteca una vasta obra histórica: *Las cruzadas*.

DE LA VIDA LITERARIA^G

La revista de Ludendorff *Desde el sagrado manantial de la fuerza alemana* prosigue en Munich su campaña implacable y quincenal contra los judíos, contra el papado, contra los budistas, contra la masonería, contra los teósofos, contra la Sociedad de Jesús, contra el comunismo, contra el doctor Martín Lutero, contra Inglaterra y contra la memoria de Goethe.

17 de septiembre de 1937

FRITZ VON UNRUH¹ [B S]

De todas las naciones que se batieron en 1914, ninguna ha producido una literatura antibélica tan diversa y tan esencial como la que se vio en Alemania. De los muchos poetas alemanes que execraron la guerra (Johannes Becher, Walter Hasenclever, Franz Werfel, Wilhelm Klemm, Albert Ehrenstein, Alfred Vagts...) ninguno más interesante, psicológicamente, que Fritz von Unruh. Otros execradores de la guerra —aquí pienso también en Barbusse, en Remarque, en Sheriff, en Leonhard Frank— eran civiles arrojados de golpe al infierno perplejo de las trincheras; Fritz von Unruh era un militar de vocación heroica, que siempre había esperado de la guerra la justificación de su vida. («Me inquietan poderosos presentimientos —dice uno de los personajes de Unruh, al entrar en batalla—. Es como si el olor de la sal ya estuviera en las narices y en los pulmones. Sin embargo, aún no hemos visto el mar...»).

Hijo, nieto y bisnieto de militares, Unruh nació en Silesia, en 1885. En 1912 era oficial de ulanos. Ese mismo año, Max Reinhardt estrenó su drama *Oficiales* en el Deutsches Theater de Berlín. El éxito fue clamoroso; la prensa, previsiblemente, comparó al autor con Heinrich von Kleist. Reinhardt le había solicitado otro drama; Unruh le entregó *Luis Fernando, príncipe de Prusia*. La censura prohibió la representación. Unruh lo publicó: la prensa lo volvió a comparar con Heinrich von Kleist, pero también con Ibsen y Strindberg.

En el fresco verano de 1914 estalló lo que sabemos todos. Unruh, oficial de caballería, conoció al fin la guerra. A principios de 1915, «entre la silla de montar y el vivac», terminó el poema dramático *Ante la decisión*.

El protagonista es un ulano; entre los otros personajes figura un muerto, un sacerdote, una mujer y el fantasma de Shakespeare. Esa deliberada irrealidad es típica de Unruh —y quizá de todo el arte germánico—. Más extraordinario aún es el caso de *Opfergang*, libro compuesto en marzo y abril de 1916, ante la fortaleza de Verdún. Ese grave y breve relato —acaso el más intenso de cuantos ha motivado la guerra— no quiere en línea alguna ser una transcripción de la realidad. Que una experiencia se transforme inmediatamente en un símbolo, he ahí lo singular.

(*Opfergang* ha sido publicado en francés como quinto volumen de la Collection de la Revue Européenne bajo el nombre *Verdun*).

Otros libros de Unruh: *Un linaje* (1918), *Tempestades* (1921), *Discursos* (1924), *Alas de la Victoria*, diario de un viaje a Londres y a París (1925), *Bonaparte* (1927).

Si yo escribiera (como ya lo estoy escribiendo) que el poema *L'homme blanc* es una epopeya, alguien me haría notar que las epopeyas ocurren en la aurora de las culturas y no en su atardecer, y que mal puede competir con Homero el señor Jules Romains —simple contemporáneo nuestro y demoledor de Filippo Tommaso Marinetti en el Congreso anual de los PEN Clubs—. Ese mismo alguien (u otro) me asestaría los nombres monumentales del *Ramayana*, de la *Ilíada*, de la *Odisea*, de la *Canción de Rolando*, del *Cantar de Mío Cid*, del *Nibelungenlied* y del *Beowulf*, y me preguntaría si *L'homme blanc* (1937, París) puede hombrearse en verdad con ese adorable catálogo. A lo cual yo respondería que todos esos eminentes poemas narran hechos locales, individuales, en tanto que *L'homme blanc* narra un solo hecho impersonal que se mide por siglos: el destino pasado y venidero de nuestra raza. No afirmo que esa vastedad sea una precedencia; afirmo, sí, que es un rasgo épico que nadie deja de atribuir a las epopeyas antiguas y que éstas siempre ignoran. (La *Ilíada*, por ejemplo, no es siquiera el poema de Ilión o Troya: es apenas una Aquileida. «Canta, diosa, la destructora ira de Aquiles, hijo de Peleo», dice el exordio).

Las ciento veinte páginas de *L'homme blanc* son muy desiguales. A veces el poeta recae en la mera oratoria:

*Fin de toute oppression. L'homme délivré de l'homme.
Règne du droit sur la force, et du travail sur l'argent.
Pleine respiration de la foule intelligente.*

A veces, en la mera greguería:

Un policier cambré conduit la rue comme un orchestre.

Hay, en cambio, pasajes conmovedores. Por ejemplo, éste, que Jules Romains dirige al hombre blanco de hace cuatro mil años, al dulce antepasado salvaje que entra con timidez en la casa abierta:

*Regarde. Pas même besoin de courber la tête.
Et comme ceci, que nous appelons une porte,
Tourne docilement et s'applique avec justesse!
La porte! Il n'y a pas d'objet plus fidèle a l'homme.*

Por ejemplo, éste, personal y meditativo:

*J'ai quarante ans. J'ai fait beaucoup de livres.
Et plus de vers qu'un rucher n'a d'abeilles.
Ils sont partis. Quelle est leur aventure?
L'exil leur plait. Le soir les aide à vivre.*

THE ROMANTIC AGE, de R. B. Mowat⁹ [R]

En tres facilidades, en tres errores suelen incurrir los libros como éste. El primero: enternecernos o enternecerse con palabras, muebles, costumbres o prendas de vestir anticuadas. El segundo: venerar a los hombres de otro siglo porque éstos se abstuvieron de ciertos procedimientos estéticos cuya simple existencia no sospecharon —verbigracia, el monólogo interior de James Joyce—. El tercero y sin duda no el último: reducir el pasado a la anticipación del presente y no ver otra cosa que «precursores».

En general, R. B. Mowat ha eludido esas fallas. Su descripción de la primera mitad del siglo XIX es de una extraordinaria vivacidad. Ya que la obra se titula *La era romántica* es natural que en ella figuren ampliamente los alemanes, que fueron y que son (para el bien o el mal) la nación más romántica de Europa, sin excluir acaso a Inglaterra. Los principales capítulos tratan de Alemania; los otros, de Francia, de Inglaterra, de Rusia, de España, de Austria, de Italia y de Turquía.

Noto, de paso, algún inconcebible error. En la página 142 se lee que *Las cuitas del joven Werther* de Goethe no es la obra de un romántico. Yo pregunto: Si la palabra «romántico» es inaplicable a esa famosa narración lacrimógena, ¿a qué cosa del cielo o de la tierra cabe aplicarla?

También juzgo censurable la práctica de intercalar pequeñas biografías de tipo enciclopédico de cada uno de los hombres célebres mencionados. Esas informaciones interrumpen al mismo autor y entorpecen el argumento o la exposición.

El retorno a la naturaleza de Jean-Jacques Rousseau, la idealización de la Edad Media de Haller, el ostentoso y deliberado pesimismo de Byron, el culto de los héroes de Carlyle y su reducción de la historia universal a unas pocas biografías heroicas, la colaboración involuntaria de sir Walter Scott al renacimiento católico, las diversas teorías del Estado Absoluto elaboradas en Alemania y el retorno a la Cruz predicado por Chateaubriand, son algunas de las materias que este libro expone y discute.

Dos libros nuevos sobre la India. El primero —*Voyage aux Indes*— es obra del escritor polaco Fernando Goetel. El segundo, casi inocentemente charlatanesco, es obra del señor Maurice Magre. Su nombre es la siguiente enumeración: *India, magia, tigres, selvas vírgenes...* El discreto lector observará que las tres últimas palabras de ese catálogo están contenidas en la primera y la debilitan.

DE LA VIDA LITERARIA^F

El décimo número de *Micromégas* —«correo crítico y técnico del libro moderno»— ha sido redactado en su casi totalidad por autores que han muerto hace dos mil años. En sus páginas el curioso lector puede estudiar: La guerra de España, vista por Julio César; la no intervención, juzgada por Demóstenes; el bergsonismo, expuesto por Plotino; el retrato del dictador, por Platón; la estrategia electoral, por un hermano de Cicerón; el «Misterio de la mujer desnuda», relato policial de Heliodoro.

J. C. Tricot ha compilado y titulado esos anacronismos, que corresponden sin violencia excesiva a las circunstancias actuales.

En el número de agosto de la N.R.F., Julien Benda ha iniciado la publicación de la segunda parte de sus memorias. La primera describió la formación de su espíritu; ésta, los diversos contactos de ese espíritu con la gente. La obra se titula, con voluntaria y bella pedantería, *Un régulier dans le siècle*.

1 de octubre de 1937

COUNTÉE CULLEN^q [B S]

Los hechos de la vida de Countée Cullen requieren pocas líneas. (Los hechos, los meros hechos estadísticos). Cullen es negro, pero la tradición de su familia no es proletaria ni servil. Es burguesa, urbana, eclesiástica. (Su padre, el reverendo Abner Cullen, fundó la Iglesia episcopal metodista de la ciudad de Salem). Cullen nació en el año 1903, en Nueva York. Estudió en New York University y luego en Harvard. En 1928 fue a Inglaterra y a Francia como becado de la Fundación Guggenheim.

A los catorce años Cullen escribió su primer poema. Se titulaba «A un nadador» y era en verso libre —forma que el autor no ha vuelto a ensayar—. Ese poema, escrito a instigación de un profesor de literatura, apareció un año después en *The Modern School Magazine*. Cullen ya no lo recordaba, pero la felicidad y el bochorno de descubrirlo en verdaderas letras de molde —¡qué lástima esa efe un poco borrada, qué pena la omisión de esa coma!— lo movió a escribir otros. En 1919 publicó «Tengo una cita con la vida»; en 1923 —en la revista de gente blanca *The Bookman*—, «A un muchacho moreno».

Tennyson, Alfred Edward Housman, Edna St. Vincent Millay y John Keats son los fervores esenciales de Cullen. No es casual que esos nombres sean los de cuatro músicos del inglés, los de cuatro ansiosos artífices. Nada le interesa a Cullen como la forma. «Cuantos versos escribo», ha dicho una vez, «los hago por amor de su música. Repito que mi anhelo es ser un poeta y alcanzar el nombre de tal y no de poeta negro. Mis versos, sin embargo, se empeñan en tratar de los negros y de las exaltaciones y honduras de la emoción que yo mismo siento como hombre negro».

El esplendor de muchos poemas de Cullen es indudable. Buena parte de su virtud deriva de su música: de ahí la inutilidad (o la imposibilidad) de querer traducirlos.

C. Cullen ha publicado: *Color* (1925), *Sol de cobre* (1927), *La balada de la muchacha morena* (1927) y *El cristo negro* (1929).

AUTOBIOGRAPHY, de G. K. Chesterton^q [R]

Gravemente observar que de todos los libros de Chesterton el único que no es autobiográfico es el libro *Autobiografía* no es paradoja muy memorable, pero es la casi pura verdad. El Padre Brown o la batalla naval de Lepanto o el libro que fulminaba a quienes lo abrían, le han dado a Chesterton más oportunidad de ser

Chesterton que esta labor autobiográfica. No censuro la obra, mi sentimiento primordial es de agrado y aun a veces de encanto, pero la juzgo menos típica que otras, y entiendo que su plena gustación postula y presupone esas otras. No es el libro que yo recomendaría para trabar conocimiento con Chesterton. (Como libro inicial y de iniciación, yo indicaría más bien cualquiera de los cinco volúmenes de la *Gesta del Padre Brown* o el resumen de la época victoriana o el *Hombre que fue Jueves*, o los poemas...) En cambio, para quienes ya son amigos de Chesterton, este libro colmado y generoso bien puede ser una nueva ocasión de felicidad. El periodista inglés Douglas West ha dicho que es su libro más alto. Es el más alto porque lo sostienen los otros.

Innecesario hablar de la magia y del brillo de Chesterton. Yo quiero ponderar otras virtudes del famoso escritor: su admirable modestia y su cortesía. Los literatos que en nuestro solemne país condescienden al género autobiográfico, nos hablan de sí mismos en un tono remoto y reverencial como si hablaran de un ilustre pariente que a veces encontraran en los velorios; Chesterton, al contrario, intima jovialmente con Chesterton y hasta se ríe de él. De esa modestia varonil hay ejemplos en cada página. Traslado éste, del capítulo que se llama «El suburbio fantástico». (Otros capítulos se llaman: «El hombre de la llave de oro», «¿Cómo ser un demente?», «El crimen de la ortodoxia», «La sombra de la espada», «El viajero incompleto», «El dios de la llave de oro»...) Yeats declara en un verso, olímpicamente: «No hay un imbécil que pueda tratarme de amigo». Chesterton lo pondera, y añade: «En cuanto a mí, supongo que hay muchos imbéciles que pueden tratarme de amigo y también —reflexión más edificante— muchos amigos que pueden tratarme de imbécil».

DER KAMPF ALS INNERES ERLEBNIS, de Ernst Juenger^r [R]

Aquel inapelable doctor Johnson que una vez declaró: «El patriotismo es el último refugio de los canallas», dijo también, hacia 1777: «La profesión de los marineros y de los soldados tiene la dignidad del peligro». Este ensayo de Juenger es una vindicación de la guerra; su motivo central es precisamente esa dignidad del peligro.

Es curioso el caso de Ernst Juenger. A los diez y nueve años se batió como soldado de infantería en las trincheras del frente occidental; a los veinticuatro publicó un libro titulado *In Stahlgewittern* (Entre los huracanes de acero) que alaba y agradece la guerra. Ese libro inicial era narrativo; éste quiere fundar y definir una mística militar.

Para Ernst Juenger, la guerra no es un instrumento: es un fin. Es la experiencia más intensa de que el hombre es capaz; es una actividad desinteresada como el arte o la religión. Es una actividad que requiere (como la religión y como el arte) su

vocación y su educación especial.

«La facultad de ensimismarse en la guerra como en el cielo estrellado o en una música —escribe Ernst Juenger— ha sido concedida a muy pocos. Los otros, los que no sienten en la guerra la afirmación, sino el propio dolor, éstos la viven como esclavos, no como hombres».

Dicho sea con otras palabras: la guerra (según Juenger) es una especie de arte minoritario o de religión esotérica. Muchos son los llamados —a veces, todos: por ejemplo, durante el bombardeo de una ciudad—, y pocos, o ninguno, los elegidos.

Rasgo de estricta lógica: la mística guerrera de Juenger excluye el odio, pero no la crueldad. En efecto, ¿cómo puede odiar el soldado a su necesario enemigo? Juenger, soldado de 1914, escribe contra el odio: esa mala pasión de los civiles y de los literatos. En su libro abundan los relatos heroicos; alguno de ellos exalta el coraje francés, inglés o americano.

Lástima grande que este militar prescindiera, al escribir, de toda brevedad militar. En vez del laconismo que requieren su doctrina y su tema, se complace en la vana acumulación de metáforas insensatas: «el óseo puño del delirio que oprime los cerebros» (página 86); «el puño de esqueleto de la muerte sobre los campos asolados» (página 19). No dice: «En épocas de alguna tranquilidad». Prefiere aludir, fiel a su furor alegórico, a «esos entre actos en que el dios de la guerra golpea raras veces el suelo con su clava de hierro». No estoy exagerando; interrogué el incrédulo lector la página 22.

DE LA VIDA LITERARIA^f

La casa editorial Jonathan Cape, de Londres, ha puesto en venta los primeros volúmenes de una nueva serie: la *Odyssey Library*. Se trata de obras en «octavo menor», «generosamente ilustradas». El mar abierto, los distantes lugares de la tierra, el ímpetu de la aventura, la proyección y ejecución de viajes peligrosos, tales son las materias que se propone la *Odyssey Library*.

DE LA VIDA LITERARIA^g

Una de las coqueterías literarias de nuestro tiempo es la metódica y ansiosa elaboración de obras de apariencia caótica. Simular el desorden, construir difícilmente un caos, usar la inteligencia para obtener los efectos de la casualidad, ésa fue, en su momento, la obra de Mallarmé y de James Joyce. La quinta década de los

Cantos de Pound, que acaba de salir en Londres, continúa esa extraña tradición.

15 de octubre de 1937

LA MÁQUINA DE PENSAR DE RAIMUNDO LULIO^q [E]

Raimundo Lulio (Ramón Llull) inventó a fines del siglo XIII la máquina de pensar; Atanasio Kircher, su lector y comentador, inventó, cuatrocientos años después, la linterna mágica. La primera invención consta en la obra titulada *Ars magna generalis*; la segunda, en la no menos inaccesible *Ars magna lucis et umbrae*. Los nombres de ambas invenciones son generosos. En la realidad, en la mera lúcida realidad, ni la linterna mágica es mágica ni el mecanismo ideado por Ramón Llull es capaz de un solo razonamiento, siquiera rudimental o sofisticado. Dicho sea con otras palabras: comparada con su propósito, juzgada según el propósito ilustre del inventor, la máquina de pensar no funciona. El hecho es secundario para nosotros. Tampoco funcionan los aparatos de movimiento continuo cuyos dibujos dan misterio a las páginas de las más efusivas enciclopedias; tampoco funcionan las teorías metafísicas y teológicas que suelen declarar quiénes somos y qué cosa es el mundo. Su pública y famosa inutilidad no disminuye su interés. Puede ser el caso (creo yo) de la inútil máquina de pensar.

LA INVENCION DE LA MÁQUINA

Ignoramos y siempre ignoraremos (porque es aventurado esperar que la omnisapiente máquina lo revele) cómo fue incoada la máquina. Felizmente, uno de los grabados de la famosa edición maguntina (1721-1742) nos permite conjeturarlo. Es verdad que Salzinger, el editor, juzga que ese grabado es la simplificación de otro más complejo; yo prefiero pensar que es el modesto precursor de los otros. Examinemos ese antepasado (*figura 1*). Se trata de un esquema o diagrama de los atributos de Dios. La letra A, central, significa el Señor. En la circunferencia la B quiere decir la bondad, la C la grandeza, la D la eternidad, la E el poder, la F la sabiduría, la G la voluntad, la H la virtud, la I la verdad, la K la gloria. Cada una de esas nueve letras equidista del centro y está unida a todas las otras por cuerdas o por diagonales. Lo primero quiere decir que todos los atributos son inherentes; lo segundo, que se articulan entre sí de tal modo que no es heterodoxo afirmar que la gloria es eterna, que la eternidad es gloriosa, que el poder es verídico, glorioso, bueno, grande, eterno, poderoso, sapiente, libre y virtuoso, o bondadosamente grande, grandemente eterno, eternamente poderoso, poderosamente sabio, sabiamente libre, libremente virtuoso, virtuosamente veraz, etcétera, etcétera.

Quiero que mis lectores alcancen bien toda la magnitud de ese etcétera. Abarca, por lo pronto, un número de combinaciones muy superior a las que puede registrar

esta página. El hecho de que sean del todo vanas —de que, para nosotros, decir que la gloria es eterna es tan estrictamente nulo como decir que la eternidad es gloriosa— es de un interés secundario. Ese diagrama inmóvil, con sus nueve mayúsculas repartidas en nueve cámaras y atadas por una estrella y unos polígonos, es ya una máquina de pensar. Es natural que su inventor —hombre, no lo olvidemos, del siglo XIII— la alimentara con materias que ahora nos parecen ingratas. Nosotros ya sabemos que los conceptos de bondad, de grandeza, de sabiduría, de poder y de gloria, son incapaces de engendrar una revelación apreciable. Nosotros (en el fondo, no menos ingenuos que Llull) la cargaríamos de un modo distinto. Sin duda, con las palabras Entropía, Tiempo, Electrones, Energía potencial, Cuarta dimensión, Relatividad, Protones y Einstein. O, también: Plusvalía, Proletariado, Capitalismo, Lucha de clases, Materialismo dialéctico, Engels.

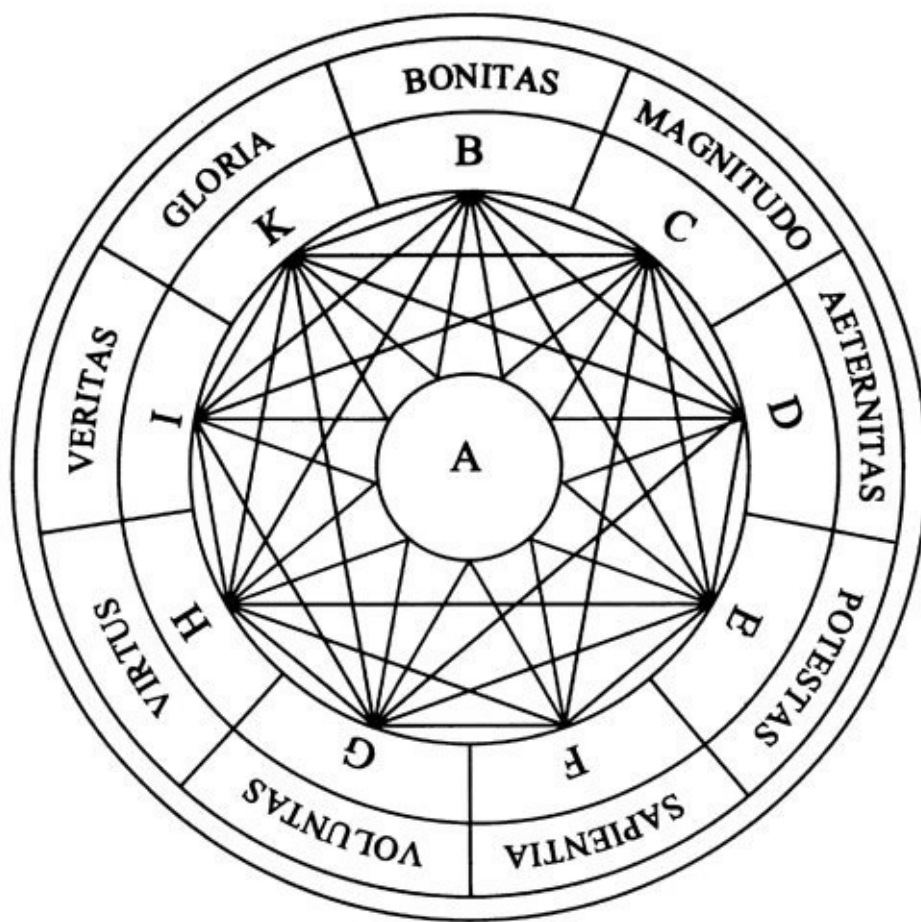


Figura 1: Diagrama de los atributos divinos

LOS TRES DISCOS

Si un mero círculo, subdividido en nueve cámaras, da lugar a tantas combinaciones, ¿qué no podemos esperar de tres discos, giratorios, concéntricos y manuales, hechos de madera o de metal y con sus quince o veinte cámaras cada uno? Eso pensó el remoto Ramón Llull en su isla roja y cenital de Mallorca, y planeó su máquina ilusa.

Las circunstancias y propósitos de esa máquina (figura 2) no nos interesan ahora; sí el principio que la movió: la aplicación metódica del azar a la resolución de un problema.

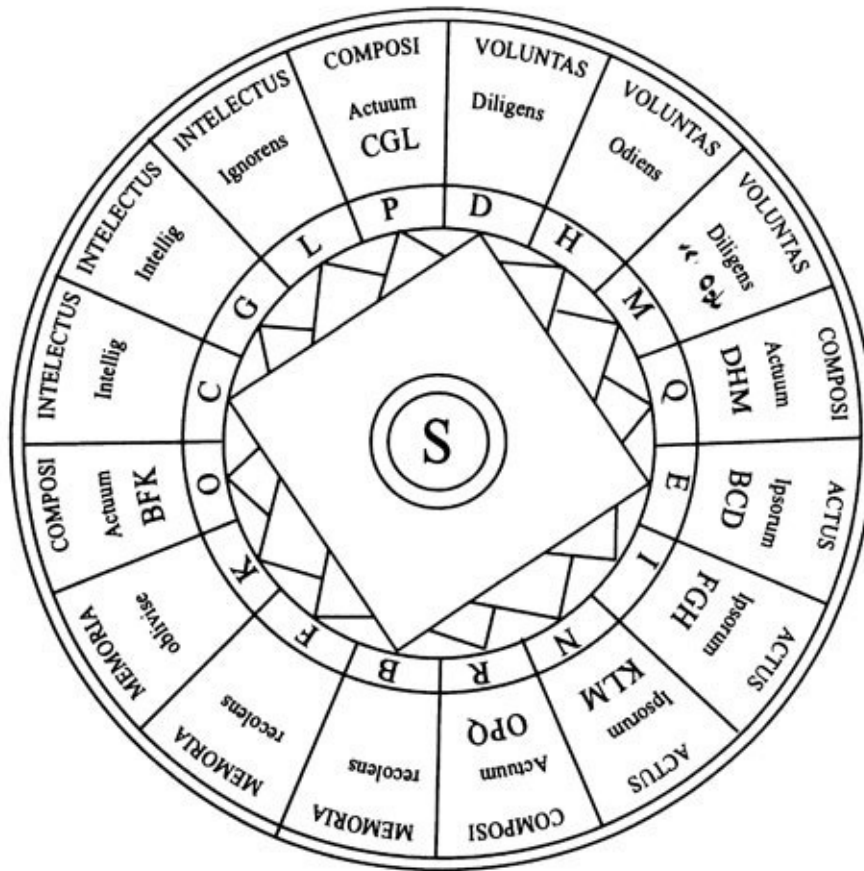


Figura 2: La máquina de pensar de Raimundo Lulio

En el exordio de este artículo dije que la máquina de pensar no funciona. La he calumniado: *elle ne fonctionne que trop*, funciona abrumadoramente. Imaginemos un problema cualquiera: dilucidar el «verdadero» color de los tigres. Doy a cada una de las letras lulianas el valor de un color, hago rodar los discos y descifro que el inconstante tigre es azul, amarillo, negro, blanco, verde, morado, anaranjado y gris o amarillamente azul, negramente azul, blancamente azul, verdemente azul, moradamente azul, azulmente azul, etcétera. Ante esa ambigüedad torrencial, los partidarios de la *Ars magna* no se arredraban: aconsejaban el empleo simultáneo de muchas máquinas combinatorias, que (según ellos) se irían orientando y rectificando, a fuerza de «multiplicaciones» y «evacuaciones». Durante mucho tiempo, muchos creyeron que en la paciente manipulación de esos discos estaba la segura revelación de todos los arcanos del mundo.

GULLIVER Y SU MÁQUINA

Quizá recuerden mis lectores que Swift, en la tercera parte de los *Viajes de Gulliver*,

se burla de la máquina de pensar. Propone o describe otra, más compleja, donde la intervención humana es hartamente menor.

Esta máquina —refiere el capitán Gulliver— es una armazón de madera, hecha de cubos de tamaño de un dado, eslabonados por alambres sutiles. En las seis caras de los cubos hay palabras escritas. A los lados de esa armazón horizontal hay manijas de hierro. Basta moverlas para que se inviertan los cubos. A cada vuelta cambian las palabras y el orden. Luego se leen atentamente, y si dos o tres forman una oración o trozo de oración los estudiantes las anotan en un cuaderno. «El profesor», agrega fríamente Gulliver, «me señaló varios volúmenes en folio imperial, llenos de frases rotas: materiales preciosos que era su propósito organizar para ofrecer al mundo un sistema enciclopédico de todas las artes y ciencias».

VINDICACIÓN FINAL

Como instrumento de investigación filosófica, la máquina de pensar es absurda. No lo sería, en cambio, como instrumento literario y poético. (Agudamente anota Fritz Mauthner —*Wörterbuch der Philosophie*, volumen primero, página 284— que un diccionario de la rima es una especie de máquina de pensar). El poeta que requiere un epíteto para «tigre», procede en absoluto como la máquina. Los va ensayando hasta encontrar uno que sea suficientemente asombroso. «Tigre negro» puede ser el tigre en la noche; «tigre rojo», todos los tigres, por la connotación de la sangre.

ALFRED DÖBLIN¹ [B S]

Casi todos los escritores alemanes son de formación académica. Son hombres que han llegado a la literatura por el camino de la misma literatura, o de la teología y la metafísica. Alfred Döblin, no. Nació en 1878, ejerció durante años la medicina en los barrios obreros de Berlín y publicó la primera de sus novelas en 1915.

La obra de Döblin es curiosa. Descontados varios artículos de carácter político o literario —por ejemplo, un análisis delicado del *Ulises* de Joyce; por ejemplo, un estudio de las bases de la literatura marxista—, esa obra consta exactamente de cinco novelas. Cada una de ellas corresponde a un mundo distinto, incomunicado. «La personalidad no es otra cosa que una vanidosa limitación», ha declarado en 1928 Alfred Döblin. «Si mis novelas sobreviven, espero que el porvenir las atribuya a cuatro personas distintas». (Al formular ese modesto o ambicioso deseo, no había publicado aún *Berlin Alexanderplatz*).

La primera de las cinco grandes novelas es la que se titula *Los tres saltos de Wang-Lun*. Los conspiradores, las venganzas, las ceremonias, las sociedades secretas de la China, son la materia de ese pobladísimo libro. Para escribirlo, Döblin se

documentó vastamente en los archivos y museos de Berlín. *Wallenstein*, la segunda, es también histórica: su tema es la Alemania ensangrentada del siglo XVII. *Montañas, mares y gigantes* (1924) es una epopeya del porvenir, a la manera de H. G. Wells o de Olaf Stapledon. (El lugar de la acción, Groenlandia; los héroes, todas las naciones del mundo). *Manas* (1926) acontece en el Himalaya, entre muertos. *Berlin Alexanderplatz* (1929), la última, es laboriosamente realista: su lenguaje es oral; su tema, el proletariado y malevaje de Berlín; su método, el de Joyce en *Ulises*.

Conocemos no solamente los actos y los pensamientos de su héroe, el desocupado Franz Biberkopf, sino los de la ciudad que lo ciñe. Döblin ha escrito que el *Ulises* es un libro exacto, biológico.

Cabe afirmar lo mismo de *Berlin Alexanderplatz*.

TIME AND THE CONWAYS, de J. B. Priestley^d [R]

La crítica se ha preguntado más de una vez: ¿Debe corresponder el tiempo del arte al tiempo de la realidad? Las contestaciones son múltiples. Shakespeare —según su propia metáfora— puso en la vuelta de un reloj de arena las obras de los años; Joyce invierte el procedimiento y despliega el único día de Mr. Leopold Bloom y de Stephen Dedalus sobre los días y las noches de su lector. Más interesante aún que el empeño de abreviar o extender el tiempo es el de barajar el pasado y el porvenir. En su novela *Azar*, Conrad «inaugura ese método; Faulkner lo desarrolla intensamente en *El sonido y la furia*. (El primer capítulo de esa obra corresponde al 7 de abril de 1928; el segundo, al 2 de junio de 1910; el penúltimo, a la víspera del primero...) En el terreno cinematográfico, no sé si mis lectores recordarán *El poder y la gloria*, de Spencer Tracy. Ese film es la biografía de un hombre, con omisión deliberada (y conmovedora) del orden cronológico. El primer cuadro es el de su entierro.

J. B. Priestley acaba de trasladar a la escena esos anacronismos. Su drama —a semejanza de *El sonido y la furia* de William Faulkner— muestra la decadencia de una familia. El primer acto (1919) presenta una reunión en casa de la protagonista, Kay Conway, que cumple veintiún años. El segundo presenta las mismas personas, en el mismo lugar, pero en 1937. (Ha muerto Carol Conway, la menor). El tercero nos hace regresar al cumpleaños, y ya cada palabra es dulce y terrible, como son las palabras en el recuerdo.

El contraste brutal es el mayor peligro de ese argumento; Priestley —espontáneamente— lo salva.

A primera vista puede parecer un error que en el acto inicial abunden los aciagos presentimientos. Luego advertimos que sin ellos el principio de la obra de Priestley sería poco dramático y que su misma vaguedad resulta un estímulo.

He destacado la novedad técnica de *Time and the Conways*; ello, por cierto, no quiere decir la falta de otros méritos.

TRAUMDICHTUNGEN, de Jean Paul Richter^f [R]

Johannes Reiher ha explorado los sesenta volúmenes de Jean Paul (1763-1825) y ha compilado en un breve tomo esencial algunos de los sueños —más exactamente, de las visiones— que comprende su obra. La idea es felicísima: Juan Pablo Federico Richter —autor de libros tan diversos como la novela *Titán* y los *Crepúsculos para Alemania*, como *El cometa* y la *Introducción a la estética*— es, ante todo, un magnífico visionario. La arquitectura de sus obras es deficiente y muchas veces nula, sus personajes son pretextos poéticos, sus ideas meras interjecciones amplificadas... De esa enorme obra que admiraron (y tradujeron) Thomas De Quincey y Thomas Carlyle, sólo sobreviven los sueños.

Richter negaba que los sueños profetizaran la realidad. También —negación más extraordinaria— negaba que la realidad profetizara los sueños. Negaba que la materia de los sueños fuera el recuerdo. Los creía sobrehumanos, angelicales. Nadie puede saber si son auténticos los que recopila este libro: si lo fueran, casi bastarían a probar la tesis de Richter. Hay muchos de un sabor que bien puede llamarse paradisiaco. Rasgo curioso: los menos narrativos, los más abstractos, los más ajenos de invención novelística, son los más admirables. Cierta impudor sentimental suele incomodar en los otros, cierto exceso barroco de objetos astronómicos y florales. El sueño más hermoso (página 52) es aquel que no se describe, aquel sueño «del que no perduraba por la mañana ni una imagen ni una palabra, pero sí una anónima felicidad que llegó hasta la noche».

Quiero destacar otro rasgo mágico: el rostro de aquel Niño Jesús (página 70) «que no cambiaba al acercarse y no se agrandaba».

DE LA VIDA LITERARIA^f

Otro libro de Henri Massis: *L'honneur de servir*. En su decurso, las ejecuciones capitales abundan. Renán, Barrés, Henry Bergson, Romain Rolland, Anatole France, André Gide, Oswald Spengler, los rusos y la raza amarilla son sus víctimas preferidas. En cambio, invoca sin ironía esta «boutade» de Maurras: «La razón reconoce como idénticas las exigencias de la cultura humana y las del nacionalismo francés».

La primera versión francesa de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes data de 1615. La última es la que acaba de publicar Jean Cassou. De los doce cuentos que integran esa colección, Jean Cassou ha traducido siete: «La gitanilla», «El celoso extremeño», La fuerza de la sangre, «El casamiento engañoso», «La ilustre fregona», «El coloquio de los perros» y «Rinconete y Cortadillo».

Han aparecido ya seis volúmenes de la edición final y definitiva de las obras completas de Rudyard Kipling. Esta edición, que abarca muchas piezas inéditas y registra las últimas correcciones introducidas en el texto por el autor, constará de treinta y cinco volúmenes.

Según la más reciente convicción de la crítica inglesa, el mejor libro de la guerra de 1914 no es *El fuego* de Henri Barbusse, ni los *Siete pilares de la sabiduría* de Lawrence, ni *Sin novedad en el frente occidental* de Erich María Remarque. Es la obra *Entre paréntesis* de David Jones.

29 de octubre de 1937

FRANZ KAFKA^q [B S]

Los hechos de la vida de este autor no proponen otro misterio que el de su no indagada relación con la obra extraordinaria. Kafka nació en el barrio judío de la ciudad de Praga, en 1883. Sus padres poseían algún dinero. Kafka estudió derecho, se doctoró y trabajó en una compañía de seguros. De su juventud sabemos dos cosas: un amor desdichado y el gusto de las novelas de aventuras y de los libros de viajes. Era tuberculoso: pasó buena parte de sus días en sanatorios del Tirol, de los Cárpatos y de los Erzgebirge. Su primera novela —*América*— data de 1913. En 1919 se estableció en Berlín; en el verano de 1924 murió en un sanatorio cerca de Viena. El infame bloqueo de los aliados (escribe su traductor inglés, Edwin Muir) apresuró su muerte.

La obra de Kafka consta de tres novelas incompletas y de tres volúmenes de cuentos, aforismos, cartas, diarios y borradores. (De esos tomos han aparecido en Berlín los cuatro primeros; en Praga los dos últimos).

América, la más esperanzada de sus novelas, es acaso la menos característica. Las otras dos —*El proceso* (1925), *El castillo* (1926)— tienen un mecanismo del todo igual al de las paradojas interminables del eleata Zenón. El héroe de la primera, progresivamente abrumado por un insensato proceso, no logra averiguar el delito de que lo acusan, ni siquiera enfrentarse con el invisible tribunal que debe juzgarlo; éste, sin juicio previo, acaba por hacerlo degollar. K., el héroe de la segunda, es un agrimensor llamado a un castillo, que no logra jamás penetrar en él y que muere sin ser reconocido por las autoridades que lo gobiernan. No me parece casual que en ambas novelas falten los capítulos intermedios: también en la paradoja de Zenón faltan los puntos infinitos que deben recorrer Aquiles y la tortuga.

De los cuentos de Kafka entiendo que el más admirable es el titulado «La construcción de la muralla china». También: «Chacales y árabes», «Ante la ley», «Un mensaje imperial», «Un ayunador», «El pesar del padre de familia», «El problema de las leyes», «Una vieja página», «El buitro», «El topo gigante», «Investigaciones de un perro», «La madriguera».

BRYNHILD, de H. G. Wells^q [R]

No es inverosímil que los exégetas de un porvenir lejano atribuyan la obra de Wells a seis hombres distintos: 1) el narrador fantástico (*La máquina del tiempo*, *El hombre*

invisible, *Los primeros hombres en la luna*, *La isla del doctor Moreau*, *El caso Plattner*); 2) el utópico moralista (*Mundos nuevos por mundos viejos*, *El porvenir en América*, *Dios*, *el rey invisible*, *Anticipaciones*, *La conspiración abierta*); 3) el novelista psicológico (*La mujer de sir Isaac Harman*, *Los ocultos lugares del corazón*, *El alma de un obispo*, *Juana y Pedro*); 4) el humorista inglés (*La historia de Mr. Polly*, *El amor y el señor Lewisham*, *Las ruedas del azar*, *Kipps*); 5) el improvisador de enciclopedias (*La ciencia de la vida*, *Reseña de la historia universal*, *Breve historia del mundo*); 6) el periodista (*Rusia en las sombras*, *Washington y la esperanza de la paz*, *Un año de profetizar*).

Se demostrará también que otros libros proceden de una colaboración. *Tono-Bungay*, por ejemplo, es obra de 3 y de 4; *La forma de las cosas que vendrán y Hombres como dioses*, de 1 y de 2. (Más bien de 2, apenas aligerado por 1).

De *Brynhild* puedo asegurar que en ella han trabajado por igual Wells el humorista y Wells el psicólogo. La conjunción ha sido feliz: he leído el libro —unas trescientas páginas— en dos noches. Debo confesar, sin embargo, que *Brynhild*, la heroína, me ha interesado menos que el estafalario agente de publicidad Mr. Immanuel Cloote, y mucho menos que un cierto Mr. Loader: personaje entrevistado y memorable que ha fallecido antes del principio de la novela y que aparece dos o tres veces en las conversaciones o en el recuerdo de los protagonistas. Espero que el autor le consagre un libro, aunque temo que su retrato «de cuerpo entero» sea menos eficaz que esas momentáneas visiones o entrevisiones.

Otro rasgo admirable: la confesión del novelista Alfred Bunter en el décimo capítulo de la obra. Esa prolija confesión nos conmueve porque sospechamos que es falsa, porque estamos sintiendo que Alfred Bunter ha cometido un crimen. El mismo crimen del que está defendiéndose: el asesinato de un hombre. (Wells —deliberadamente— no aclara el punto).

DICTIONARY OF MODERN ENGLISH USAGE, de H. W. Fowler^r [R]

Admirable, y tal vez invulnerable como obra de consulta, este volumen, sin embargo, adolece de variadas faltas de lógica. Su docto compilador no lo ignora, ya que en las páginas iniciales abomina de los pedantes «que están convirtiendo el idioma inglés en una ciencia exacta o en un aparato automático». Ese anatema es característico de la confusa mente del autor. En efecto, si los «pedantes» están realmente convirtiendo el idioma en una ciencia exacta, son merecedores de gratitud, no de fulminaciones. En cuanto a la segunda imputación —la de convertir el inglés en una «*automatic machine*»—, toda su fuerza está en que esas máquinas son un poco irrisorias porque despachan cigarrillos y caramelos. En sí, el concepto de una maquinaria automática

no es reprochable.

Fowler, a veces, invoca el valor etimológico de las palabras. Que haya ignorantes por ahí que den a la palabra «meticuloso» el sentido de «exacto», le parece muy mal, porque «*meticulosus*», en latín, quiere decir medroso. En cambio, aprueba galicismos como «*nom de plume*», «*blancmange*» y «*à l'outrance*», tan comunes en Oxford como ignorados y alarmantes en Francia.

Le incomoda que los arabistas digan Mohámed; él insiste en Mahomet (Mahoma). (Antes era costumbre romancear todos los nombres propios: Pablo Valerio le hubieran dicho a Paul Valéry, Bernardo Savio a Bernard Shaw, Goecio a Goethe, Jorge Moro a George Moore, Emilio Ludovico a Emil Ludwig, Hilerio a Hitler y Velsio —o Velso— a H. G. Wells...).

Fowler, como todo filólogo, es fatalista. «Al inglés —dice— más vale tratarlo a la inglesa. Abandonemos toda idea de una reforma general ortográfica; procedamos con lentitud, y antes de corregir un absurdo, aguardemos que éste sea intolerable...» En otro lugar nos exhorta «a no pronunciar mejor que el prójimo». De acuerdo, pero ¿quién es el prójimo?

DE LA VIDA LITERARIA^F

John Cowper Powys —de cuyo *Glastonbury Romance* dijo J. D. Beresford que era una de las mayores novelas del mundo, y Harold Nicolson que era una obra sólida, honorable, mal gobernada, pretenciosa y casi intolerablemente aburrida— ha publicado otra novela: *Morwyn*. Está escrita en primera persona, el narrador es un militar retirado y el tema es un descenso al Infierno. Se trata de un infierno refaccionado, provisto de televisión. Entre los habitantes figuran el marqués de Sade, Nerón, Tomás de Torquemada y Calvino. Dos ilustres fantasmas adicionales —Rabelais y Sócrates— mitigan un poco el horror.

Veintiocho traducciones de la *Odisea* puede enumerar la literatura inglesa, desde la de George Chapman, que es de 1614, hasta la de Lawrence de Arabia, publicada por primera vez en noviembre de 1932. En estos días el doctor Rouse acaba de publicar su traducción, que viene a ser la vigésima novena. Su método es el que inauguró Samuel Butler: considerar la historia de Ulises como una novela burguesa y traducirla en un inglés conversado, cómodo y familiar.

Pierre Mac Orlan acaba de vaticinar la extinción del género novelesco: profecía que no debe azorarnos, puesto que el gigantismo de ciertos ejemplares recientes —el *Ulises* de Joyce, *Los hombres de buena voluntad* de Romain, *Del tiempo y del río* de Wolfe, *La montaña mágica* de Thomas Mann, el *Studs Lonigan* de James Farrell—

bien puede ser un síntoma degenerativo. La novela está a punto de morir, dice Mac Orlan; nadie releerá las antiguas ni ensayará otras nuevas. Perdurarán, en cambio, las artes del cinematógrafo, de la radiotelefonía, del periodismo y los poemas breves.

19 de noviembre de 1937

OLAF STAPLEDON^Q [B S]

Dice Olaf Stapledon: «Soy un chambón congénito, protegido (¿o arruinado?) por el sistema capitalista. Recién ahora, después de medio siglo de esfuerzo, he empezado a aprender a desempeñarme. Mi infancia duró unos veinticinco años: la moldearon el canal de Suez, el pueblito de Abbotsholme y la Universidad de Oxford. Ensayé diversas carreras, huyendo cada vez ante el inminente desastre. Maestro de escuela, aprendí de memoria capítulos enteros de la Escritura la víspera de la lección de historia sagrada. En una oficina de Liverpool eché a perder listas de cargas; en Port Said, candorosamente permití que los capitanes llevaran más carbón que el estipulado. Me propuse educar al pueblo. Mineros de Workington y obreros ferroviarios de Crewe me enseñaron más cosas que las que aprendieron de mí. La guerra de 1914 me encontró muy pacífico. En el frente francés dirigí una ambulancia de la Cruz Roja. Después: un casamiento romántico, el hábito y la pasión del hogar. Como adolescente casado de treinta y cinco años, me desperté. Penosamente pasé del estado larval a una madurez deforme, atrasada. Me dominaron dos experiencias: la filosofía y la convicción del trágico desorden de nuestra colmena humana [...] Ahora, ya con un pie sobre el umbral de la adultez mental, advierto con una sonrisa que el otro está al borde de la sepultura».

La metáfora baladí de la última línea es un buen ejemplo de la torpeza (o indiferencia) literaria de Stapledon, ya que no de su casi ilimitada imaginación. Wells alterna sus monstruos —sus marcianos tentaculares, su hombre invisible, sus selenitas macrocéfalos— con hombres irrisorios y cotidianos: Stapledon construye y describe mundos imaginarios con la precisión y con buena parte de la aridez de un naturalista. No deja que percances humanos interrumpen el espectáculo de sus fantasmagorías biológicas. Ávidamente, sus libros quieren abarcar el universo y la eternidad. Las obras de Olaf Stapledon son: *Últimos y primeros hombres*, *Últimos hombres en Londres*, *Juan Raro*, *Nueva teoría de la ética*, *Un mundo que despierta*, *Hacedor de estrellas*.

EL SUEÑO DEL APOSENTO ROJO, de Tsao Hsue Kin^Q [R]

Hacia 1645 —año de la muerte de Quevedo— el Imperio chino fue conquistado por los manchúes, hombres analfabetos y ecuestres. Aconteció lo que inexorablemente

acontece en tales catástrofes: los rudos vencedores se enamoraron de la cultura del vencido y fomentaron con generoso esplendor las artes y las letras. Aparecieron muchos libros hoy clásicos: entre ellos, la eminente novela que ha traducido al alemán el doctor Franz Kuhn. Tiene que interesarnos: es la primera versión occidental (las otras son un mero resumen) de la novela más famosa de una literatura casi tres veces milenaria.

El primer capítulo cuenta la historia de una piedra de origen celestial, destinada a soldar una avería del firmamento y que no logra ejecutar su divina misión; el segundo narra que el héroe de la obra ha nacido con una lámina de jade bajo la lengua; el tercero nos hace conocer al héroe, «cuyo rostro era claro como la luna durante el equinoccio de otoño, cuya tez era fresca como las flores mojadas de rocío, cuyas cejas parecían el trabajo del pincel y la tinta, cuyos ojos estaban serios hasta cuando sonreía la boca». Después, la novela prosigue de una manera un tanto irresponsable o insípida; los personajes secundarios pululan y no sabemos bien cuál es cuál. Estamos como perdidos en una casa de muchos patios. Así llegamos al capítulo quinto, inesperadamente mágico, y al sexto, «donde el héroe ensaya por primera vez el juego de las nubes y de la lluvia». Esos capítulos nos dan la certidumbre de un gran escritor. La corrobora el décimo capítulo, no indigno de Edgar Allan Poe o de Franz Kafka, «donde Kia Yui mira para su mal el lado prohibido del Espejo de Viento y Luna».

Una desesperada carnalidad rige toda la obra. El tema es la degeneración de un hombre y su redención final por la mística. Los sueños abundan: son más intensos porque el escritor no nos dice que los están soñando y creemos que se trata de realidades, hasta que el soñador se despierta. (Dostoievski, hacia el final de *Crimen y castigo*, maneja ese procedimiento una vez, o dos veces consecutivas). Abunda lo fantástico: la literatura china no sabe de «novelas fantásticas», porque todas, en algún momento, lo son.

ENJOYMENT OF LAUGHTER, de Max Eastman⁹ [R]

Este libro es a ratos un análisis de los procedimientos del humorista, a ratos una antología de chistes: buenos y de los otros. El autor aniquila las muy aniquilables teorías de Bergson y de Freud, pero no menciona la de Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*, capítulos xiii del primer volumen, VIII del segundo) que es harto más aguda y más verosímil. Muy pocos la recuerdan. Yo sospecho que nuestro tiempo (influido por el mismo Schopenhauer) no le perdona su carácter intelectual. Schopenhauer reduce todas las situaciones risibles a la paradójal e inesperada inclusión de un objeto a una categoría que le es ajena y a nuestra brusca percepción de esa incongruencia entre lo conceptual y lo real. Mark Twain nos da un

ejemplo: «Mi reloj atrasaba, pero lo mandé componer y adelantó de tal manera que no tardó en dejar muy atrás a los mejores relojes de la ciudad». El proceso, ahí, ha sido éste: En los caballos de carrera y en los vapores, la facultad de distanciar a los otros es meritoria; seguramente, lo es en los relojes también... Busco otro ejemplo y doy con esta confidencia de Lawrence Sterne: «Mi tío era un hombre tan concienzudo que cada vez que necesitaba afeitarse, no vacilaba en ir personalmente a la barbería». También ahí parece cumplirse la ley de Schopenhauer. En efecto, hacer personalmente las cosas puede ser una virtud; la gracia deriva de nuestro asombro al escuchar que el acto ponderado por el embelesado sobrino es un acto del todo intransferible y de lo más común: hacerse afeitar... Schopenhauer declara que su fórmula es aplicable a todos los chistes. Ignoro si lo es; también ignoro si es el único hecho que opera en los dos chistes que he analizado. Invito a mi lector a aplicarla a este buen diálogo que leo en el libro de Eastman:

«—¿No nos hemos visto ya en Cincinnati?

»—Yo nunca he estado en Cincinnati.

»—Yo tampoco. Deben haber sido otros dos».

No menos mágica (y por cierto más reducible a las tesis de Schopenhauer) es la siguiente afirmación, que traslado de la página 78: «Sirvieron una ostra tan grande que se precisaron dos hombres para tragarla».

Enjoyment of Laughter ha sido elogiado por P. G. Wodehouse, por Stephen Leacock, por Anita Loos y por Chaplin.

DE LA VIDA LITERARIA^F

La última novela de André Billy es casi puramente intelectual: mejor dicho, escolástica. Se titula *L'approbaniste*. En un colegio de jesuitas, uno de tantos alumnos se entrega con algún entusiasmo a la secreta fabricación de versos mediocres. Sus borradores, descubiertos por azar, alarman al padre director. Éste resuelve confiscarlos. El confesor del joven aficionado intercede. Como la discusión es imposible sin la definición de los términos, los dos —honradamente— se ponen a definir la poesía. La confusa y múltiple busca de esa definición (emprendida por el colegio entero y en la que participan santo Tomás y el *Diccionario de la Academia Francesa*) es el amenísimo tema de la novela.

Nadie ignora que Lincoln fue asesinado en un teatro de Washington por John Wilkes Booth, actor shakespiriano. A ese crimen tan memorable le faltaba sin embargo un prestigio: el que puede conceder el misterio. La reciente obra de Otto Eisenschiml *Why Was Lincoln Murdered?* (¿Por qué fue asesinado Lincoln?) hace lo posible por arrojar un poco de tiniebla sobre el asunto. Llega a la conclusión de que Booth era un

mero instrumento de Edwin M. Stanton, secretario de la Guerra. Destaca muchos rasgos inexplicables, o a lo menos inexplicados. Agradecemos este nuevo misterio histórico.

Dave Marlowe, antiguo mozo de café, acaba de publicar su autobiografía. De esta primera edición ya se han agotado en Londres cuatro impresiones. Se trata de un suntuoso volumen en octavo mayor, lo prologa Desmond Mac Carthy y su adecuado y engañoso título es *Coming, sir!* (¡En seguida, señor!).

3 de diciembre de 1937

H. R. LENORMAND^q [B S]

Henri-René Lenormand nació en París en 1882. Es hijo de René Lenormand, hombre versado en la poesía y en la música persa y colaborador de la *Anthologie de l'amour asiatique*. (Esa antología que guarda el más desolado y urgente de todos los poemas eróticos: «Las trenzas negras», del poeta afgán Muhamadji...) Lenormand se educó en el Lycée Janson de Sailly y luego se graduó en La Sorbona. Hacia 1906 publicó su libro inicial: una serie de poemas en prosa, infelizmente titulados *Paisajes de alma* y errabundamente fechados en Bélgica, en Escocia y en Inglaterra. La lectura de Ibsen lo movió a escribir para el teatro. Su primer drama, *Los poseídos*, se estrenó en el Théâtre des Arts, en París, en 1909; *Polvo*, el segundo, en 1914.

Los dramas que estrenó después de la guerra —*El tiempo es un sueño* (1919), *Los fracasados* (1920), *El devorador de sueños* (1922), *El viento rojo* (1923)— están subdivididos en muchos cuadros, no en los tres actos habituales. *Los fracasados*, por ejemplo, consta de quince cuadros intensos que muestran, a lo largo del tiempo, la minuciosa desintegración de las almas de una mujer y un hombre.

El simún y *A la sombra del mal* responden a su deseo de crear un drama «de una atmósfera exótica semejante a la de las novelas de Pierre Loti, de Conrad y de Kipling».

«Esa idea —escribe también Lenormand— del influjo del clima sobre los instintos humanos me hizo ir al norte de África, donde conocí casi todos los personajes secundarios de *Simún*: al honrado inspector de pesas y medidas; al sirviente árabe de voz atronadora; a las prostitutas como bellos insectos venenosos».

Otras piezas de Lenormand: *El hombre y sus fantasmas*, *El cobarde*, *El amor brujo*, *La inocente*, *Una vida secreta*.

I HAVE BEEN HERE BEFORE, de J. B. Priestley^q [R]

El primer acto de la penúltima tragedia de Priestley —*Time and the Conways*— muestra un atardecer de 1929; el segundo una noche de 1937; el tercero el atardecer inicial de 1929. En este último drama —*I Have Been Here Before*— también es de importancia cardinal el tema del tiempo. Hay cuatro personajes: uno de ellos, el doctor Gortler, sueña que una mujer desconocida le refiere la historia de su matrimonio infeliz, de su fuga con un tal Oliver Farrant, del suicidio de Walter

Ormund, su esposo.

Gortler, después, conoce a una mujer algo más joven, pero que es la misma del sueño. Está con ella su marido, el señor Walter Ormund. En el diálogo interviene un maestro de escuela; a Gortler casi no le asombra saber que se llama Farrant... No se ha producido aún la tragedia: la tragedia está por acontecer y uno de los personajes sabe cuál es y conoce los pormenores. Tal es, a grandes rasgos, el sobrenatural, pero no increíble, argumento de *I Have Been Here Before* (Antes ya he estado aquí). No revelaré el desenlace; básteme adelantar que Walter Ormund no se suicida.

Esa conmutación o absolución parece invalidar el sueño premonitorio de Gorder y —lo que es peor— toda la concepción de la obra. En efecto, ¿cómo suponer un error en ese sueño tan puntual y tan informado? El mismo Priestley nos responde. No hay tal error: la clave de esa imaginaria dificultad es la curiosa tesis de Dunne, que atribuye a cada hombre, en cada instante de su vida, un número infinito de porvenires, todos previsibles y todos reales. Tesis, como se ve, mucho más ardua de aprehender y más prodigiosa que los tres actos de Mr. Priestley.

HAMLET, REVENGE!, de Michael Innes⁹ [R]

En esta su segunda novela, el ingenioso autor de *Death at the President's Lodging* abunda en un procedimiento que Ellery Queen imaginó hace nueve o diez años: proponer un misterio, declarar o insinuar una solución más elegante y asombrosa que verosímil, y finalmente descubrir la «verdad»; compleja, convincente y más bien opaca. Tres soluciones de la muerte de Ian Stewart, lord Auldearn, nos propone este libro. La primera (página 71) es digna de Chesterton. La segunda (páginas 304-319) es menos ingeniosa que la primera, sin ser más verosímil.

La tercera y definitiva (páginas 340-351) no es ingeniosa y es del todo increíble. Es tan insípida y tan torpe —básteme ahora revelar que requiere dos criminales en lugar de uno—, que nos resistimos a darle fe.

Descontado ese error, *Hamlet, Revenge!* es una novela admirable. Un rasgo quiero destacar: la interpretación del drama de Hamlet en el prólogo de la obra —interpretación que no es desdeñable y que prefigura secretamente la historia que leeremos después—.

Prueba de la creciente dificultad del género policial: el autor, para no verse anticipado por el lector, tiene que preferir una solución que no es la necesaria. Una solución (estéticamente) falsa.

DER GROSSE DUDEN. BILD WOERTERBUCH^f [R]

Este curioso diccionario visual ha sido publicado por el Instituto Bibliográfico de Leipzig. Deliberadamente, no ensaya una sola definición. Consta de ochocientas páginas en octavo y encierra unas trescientas cincuenta láminas.

En esas láminas está figurado todo el universo visible. Todo, precisamente todo: las montañas, las piezas de ajedrez, los meteoros, las plantas medicinales, Federico Barbarroja, los mapas, los gasómetros, los obispos, las tortugas terrestres y marinas, los ídolos, los ejércitos, los espejos...

Un índice alfabético permite descubrir inmediatamente cualquiera de las treinta mil palabras representadas. A veces, la clasificación es anómala. Por ejemplo, el grupo lingüístico «Fe» —uno de los doce que integran el diccionario— empieza por seres fabulosos (el unicornio, la sirena, la esfinge, el centauro, el grifo, el tritón...), atraviesa una capilla luterana, visita las catacumbas, saluda a varios príncipes de la Iglesia, clasifica a un abad, divide en siete partes a un capuchino (desde la sandalia hasta el hábito) y acaba en un arúspice que descifra las entrañas de un cerdo. Todo lo cual es sorprendente, pero no ilógico.

Hay adaptaciones de este volumen al inglés y al francés.

A BOOK OF ENGLISH POETRY, editado por G. B. Harrison^f [R]

No es inútil cotejar esta novísima antología con aquella otra que Francis Turner Palgrave publicó en 1861 y que pomposamente se titula *The Golden Treasury*. Ambas quieren juntar en un solo tomo las piezas esenciales o canónicas de la lírica de Inglaterra; ambas (naturalmente) son menos típicas de los quinientos años de poesía que representan que del gusto contemporáneo.

Primer fruto de esa comparación: el siempre venerado William Wordsworth se ha encogido muchísimo. Seis composiciones de Wordsworth publica la antología de 1937; cuarenta la de 1861. Burns, otrora imperecedero, ha sido relegado por el editor a un limbo dialectal.

También ha perecido enteramente su divulgado compatriota sir Walter Scott, que donó trece composiciones a la obra de Palgrave. Dos intensos poetas compensan con ventaja esas defunciones: William Blake (1757-1827) y el doctor John Donne (1573-1631), que convivió en el tiempo con la poesía culterana de Góngora, pero en la eternidad con Charles Baudelaire... Deploro, en cambio, que Harrison haya heredado de Palgrave la pésima costumbre editorial de agregar títulos «poéticos» — por ejemplo, «Belleza inexpresable», «Adiós al amor» — a las composiciones que

elige, lo que importa una colaboración personal del todo arbitraria. Deploro, también, la inclusión excéntrica de John Bunyan (eminente, sin duda, como prosista) y la exclusión de William Morris.

Este libro ni se propone ni consigue asombrar. Recopila las piezas de mayor fama, no siempre las mejores. Así, de Dante Gabriel Rossetti nos da «*The Blessed Damozel*», pero no «*Troy Town*», «*Sister Helen*» o «*Nuptial Sleep*». De Coleridge nos da «*Kubla Khan*», pero sólo un fragmento del «*Ancient Mariner*».

En cambio —rasgo que compromete nuestra gratitud—, publica íntegramente el texto de la primera versión (1859) de las *Rubaiyat* de Fitzgerald.

DE LA VIDA LITERARIA^f

La colección Pelican Books anuncia para el mes de enero, reediciones de *Soldier's Pay* —la novela primigenia de William Faulkner— de *It Walks by Night* de John Dickson Carr, de *Lean Men* de Ralph Bates y de *Trader Horn*. Cada volumen costará seis peniques, o sea unos sesenta centavos.

24 de diciembre de 1937

HUGH WALPOLE^r [B S]

Hugh Seymour Walpole es tan profesionalmente inglés, que es superfluo decir que nació en el hemisferio austral, en Nueva Zelanda. (Su padre, el reverendo George Henry Walpole, llegó a director de Bede College y a obispo de Edimburgo). La niñez de Hugh, sin embargo, no fue neozelandesa. A los cinco años, en 1889, lo enviaron a un colegio de Cornwall; a los veinte, en Cambridge, acabó su primera novela, juiciosamente aniquilada después. Al dejar la universidad ensayó con pobre fortuna diversas profesiones: entre ellas, la de maestro de escuela. (Algo —y aun mucho— de ello ha sido referido en esa prehistoria de un crimen, que se titula *Mr. Perrin and Mr. Traill*).

El caballo de madera, su primer libro, apareció en 1909. Era una obra realista; Arnold Bennett, que entonces acababa de publicar *The Old Wives' Tale*, le celebró como tal. Se vendieron setecientos ejemplares: cifra deseable en Buenos Aires, pero que en las islas británicas significa la muerte de la esperanza y el principio del fin. Walpole no se dejó acobardar y en 1910 publicó la curiosa novela mazdeísta *Maradick a los cuarenta años*. «En esa obra —dice el autor— influyeron Hoffmann y Henry James, Forster y Hawthorne». Fue la primera de las novelas fantásticas de Hugh Walpole, libros que culminan, acaso, en el *Retrato de un hombre de pelo rojo* (1925), en *Harmer John* (1926) y en *Sobre el obscuro circo* (1931). Esas novelas son fantásticas, sin duda menos por su parte simbólica o sobrenatural que por lo arrebatado y apretado de la acción.

En 1914 Walpole se alistó en la Cruz Roja y sirvió en el frente oriental. Esos duros años de Rusia están reflejados en dos novelas: *La selva oscura* (1916) y *La ciudad secreta* (1919).

La obra más ambiciosa de Walpole es la historia de la imaginaria familia Herries. Abarca doscientos años: el primer volumen *Rogue Herries*, apareció en 1930; el cuarto y último, *Vanessa*, en 1933. *Las señoras de edad* (1924) es quizá la más memorable de sus novelas. También *Los cautivos* (1920), *Hans Frost* (1929), *El capitán Nicolás* (1934), *John Cornelius* (1937).

LE ORIGINI ROMANE DI VENEZIA, de Giuseppe Marzemin^q [R]

Declara Gibbon en el capítulo sexagésimo de su historia: «En la invasión de Italia por

Atila, he referido que muchas familias de Aquilea y de Padua huyeron de la espada de los hunos y lograron un oscuro refugio en las cien islas que bordean el golfo Adriático. Libres, indigentes, laboriosos e inaccesibles, llegaron a formar una república en medio de las aguas. Tal fue el origen de Venecia. Atila se jactaba soberbiamente de ser el martillo del mundo y de que no brotara la hierba donde su caballo pisaba, pero su tropelía echó las bases de una poderosa república...».

Esas palabras se escribieron hacia 1786; esas palabras representan aún el consenso de los historiadores de Italia. Un veneciano, el señor Giuseppe Marzemin, dedica unas quinientas páginas (y treinta ilustraciones) a rebatirlas. La tesis que formulan esas páginas puede ser discutida, pero no las ventajas emocionales de la nueva interpretación. Marzemin niega categóricamente el origen «fugitivo» de la ciudad y propone otro que no sólo es más noble, sino que agrega cuatrocientos años a la historia del Véneto. He aquí su tesis: la ciudad de Venecia fue fundada el año 44, antes de la era cristiana, por Décimo Junio Bruto, primo de Marco Junio Bruto, y como él, heredero y asesino de Julio César. Décimo Junio Bruto capitaneaba los ejércitos republicanos: su fin era construir un puerto que sirviera de base a una escuadra y asegurara a los republicanos el dominio del mar. Sangrientamente fracasaron esos propósitos, los republicanos fueron vencidos, Bruto fue traicionado por los galos y lo decapitó una espada romana, pero el puerto perdura (según la tesis) y los laureles de Lepanto y los nombres de Byron y de Wagner se vinculan a él.

SHAKESPEARE IN GERMANY, de R. Pascal^I [R]

El proceso de la gloria de Shakespeare en Alemania no es menos trágico y hermoso que la obra de Shakespeare. Extrañamente se parece a un amor. El alemán (Lessing, Herder, Goethe, Novalis, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche...) siente con misteriosa intimidad el mundo de Shakespeare, al mismo tiempo que se sabe incapaz de crear con ese ímpetu y con esa inocencia, con esa música verbal y con ese delicado esplendor. «*Unser Shakespeare*» —«nuestro Shakespeare»— dicen los alemanes, pero se saben destinados a un arte de naturaleza distinta: arte de símbolos premeditados o de tesis polémicas. Esa discordia determina lo trágico del culto shakespiriano alemán. Lo trágico y lo bello, naturalmente. No se puede recorrer un libro como el de Gundolf —*Shakespeare und der deutsche Geist*— o como este de R. Pascal sin percibir esa tragedia de la inteligencia, cuyo héroe no es un hombre, sino muchas generaciones humanas.

La amistad de Shakespeare y de Alemania es larga en el tiempo. En 1616 murió Shakespeare; en 1604 una compañía de comediantes ingleses había representado *Romeo y Julieta* en una ciudad de Sajonia; en 1607 *El mercader de Venecia* en dos

ciudades de Baviera; en 1626, *Hamlet* y *Julio César*. (Esta última pieza fue de las que lograron mayor favor: hacia 1660 la representaban en Lueneburg bajo el desafortunado título *Del César Julio César y de cómo sus mejores amigos le infirieron veintitrés heridas mortales en el ayuntamiento de Roma*).

Esas versiones iniciales eran fragmentarias y anónimas. El primer Shakespeare integral o casi integral es el que Wieland empezó a publicar hacia 1762 (ocho tomos, veintidós dramas y comedias). Wieland, en ese tiempo, escribió: «A mis ojos, Voltaire se ha degradado de muchos modos. De ninguno, como por su manera impertinente de hablar de Shakespeare».

DE LA VIDA LITERARIA^f

Estamos descreyendo de las palabras. Ayer un novelista americano prefirió incluir fotografías de los héroes y de los sitios de su novela a tomarse el trabajo de describirlas; hoy, un naturalista inglés —E. M. Nicholson— ha publicado un libro sobre los pájaros silvestres de Inglaterra, bellamente ilustrado de fotografías y de discos fonográficos. Plinio abundó en metáforas descriptivas del inagotable canto del ruiseñor; E. M. Nicholson nos hace escuchar ese canto. No sólo el ruiseñor canta en su libro, sino también la alondra, el grajo, la garza, la corneja, y diez más. Shakespeare (*El mercader de Venecia*, acto quinto, escena primera) hace notar que toda música es más dulce de noche y sospecha que el canto del ruiseñor debe a la noche y a la soledad su virtud. No es imposible que este libro confirme esa sospecha.

Ha aparecido en Londres una ligeramente asombrosa reedición de la Biblia. Se titula, no sin torpeza, *The Bible Designed to be Read as Literature* y la ha editado y abreviado Ernest Sutherland Bates. Su fin es puramente literario. La cansadora división en versículos ha desaparecido, la poesía está impresa como tal y no como prosa, las genealogías y el primer libro de las Crónicas han sido eliminados. Algunos cambios tipográficos han hecho del Libro de Job un admirable drama en dos actos.

Victoria Sackville-West acaba de publicar una biografía de su inverosímil abuela, la silenciosa bailarina española Josefina López, amiga íntima —hacia 1864— del primer secretario de la embajada británica en París, Lionel Sackville West. Con un españolismo del todo inglés, la obra se titula *Pepita*. Una de sus muchas virtudes es la curiosa luz que proyecta sobre ciertas aparentes arbitrariedades —el pleito, por ejemplo— del *Orlando* de Virginia Woolf.

El incansable, el incesante Wells ha publicado un nuevo relato fantástico. Se titula *The Camford Visitation*. Desgraciadamente, su intención es satírica y pedagógica.

7 de enero de 1938

WILL JAMES^q [B S]

Nuestra República Argentina posee una vasta literatura gauchesca —*Paulino Lucero*, el *Fausto*, *Martín Fierro*, *Juan Moreira*, *Santos Vega*, *Don Segundo Sombra*, *Ramón Hazaña*—, obra exclusiva de literatos de la capital, documentados por recuerdos de infancia o por un veraneo.

Los Estados Unidos no han producido libros análogos de un prestigio correspondiente —el *cowboy* pesa menos en la literatura de su país que los hombres negros del Sur o que los chacareros del Middle West y no ha inspirado hasta el día de hoy un buen film—, pero pueden jactarse de este casi escandaloso fenómeno: libros de *cowboys*, compuestos por un *cowboy* auténtico. Compuestos e ilustrados por él.

Una de las primeras noches del mes de junio de 1892, una carreta fatigada que venía de Texas hizo alto en un paraje desierto de los Bitter Root Mountains, cerca de la frontera del Canadá. Esa noche, en esa carreta perdida, nació Will James, hijo de un tropero de Texas y de una mujer con alguna sangre española. James quedó huérfano a los cuatro años. Un viejo cazador lo recogió: Jean Baupré. Will James se crió a caballo. Una Biblia y unas revistas atrasadas que había en la choza de su padrino le fueron enseñando a leer. (Hasta los catorce años, sólo sabía escribir en letras de molde). A impulsos de la pobreza o de su voluntad, ha sido peón de estancia, tropero, domador, capataz, soldado de caballería. En 1920 se casó con una muchacha de Nevada; en 1924 publicó su libro inicial: *Cowboys, North and South*.

Los libros de Will James son curiosos. No son sentimentales, no son brutales. No emiten anécdotas heroicas. Infinitamente abundan en descripciones (y discusiones) de las muchas maneras de estribar, de enlazar, de trabajar en un corral o en el campo abierto, de arrear tropas de ganado en tierra fragosa, de domar potros. Son documentos pastoriles y teóricos; merecen mejores lectores que yo. Se titulan: *The Drifting Cowboy*, (1925), *Smoky the Cowhorse* (1926), *Cow Country* (1927), *Sand* (1929), la autobiografía *Lone Cowboy*, (1930), la serie de relatos *Sun Up* (1931).

Will James, ahora, es dueño de una estancia en Montana.

DIE FAHRT INS LAND OHNE TOD, de Alfred Döblin^q [R]

El cuarto centenario de la primera fundación de nuestra ciudad —conmemoración sin duda elocuente, *che nel pensier rinnova la paura*— tuvo la curiosa virtud de

demostrar un hecho desconcertante: la melancolía que en nosotros despierta la sola idea de la conquista y colonización de estos reinos. Melancolía que sólo parcialmente podemos imputar al estilo arcaico de los discursos seculares —a las partículas enclíticas de rigor, a los «hijosdalgo» y «voacedes»— y a la necesidad de venerar a los conquistadores: hombres animosos y brutos. Melancolía que exhalan por igual la preterida *Alzire* de Voltaire (*Alzire*, princesa del Perú, es hija de Montèze o Moctezuma, no de Atahualpa) y la *Fuente* de O'Neill y cuya única excepción es acaso este *Viaje al país sin muerte*, del médico berlinés Alfred Döblin.

Döblin es el escritor más versátil de nuestro tiempo. Cada libro suyo (como cada uno de los dieciocho capítulos del *Ulises* de Joyce) es un mundo aparte, con su retórica y su vocabulario especiales. En *Los tres saltos de Wang-Lun* (1915) el tema central es la China, con sus ceremonias, sus venganzas, su religión y sus sociedades secretas; en *Wallenstein* (1920), la ensangrentada y supersticiosa Alemania del siglo XVII; en *Montañas, mares y gigantes* (1924), las empresas de un hombre del año 2700; en la epopeya *Manas* (1926), la victoria, muerte y resurrección de un rey de la India; en *Berlin Alexanderplatz* (1929), la vida miserable del desocupado Franz Biberkopf.

En *Die Fahrt ins Land ohne Tod* Alfred Döblin ajusta la narración a los cambiantes personajes de su novela: tribus de la perpleja selva amazónica, soldados, misioneros y esclavos. Es muy sabido que Flaubert se preciaba de no intervenir en sus obras, pero el espectador de *Salammbó* es siempre Flaubert. (Por ejemplo: el célebre festín de los mercenarios es una labor arqueológica, que nada tiene que ver con lo que verosíblemente sintieron y juzgaron los mercenarios). Döblin, en cambio, parece transformarse en sus criaturas. No escribe que los españoles intrusos eran barbados y blancos; escribe que sus caras y sus manos —lo demás no se distinguía— eran del color de las escamas de los peces, y que uno de ellos tenía pelos en los cachetes y en el mentón. En el primer capítulo intercala deliberadamente un hecho imposible, para no ser infiel al estilo mágico de las almas.

LES VOYAGEURS ARABES AU MOYEN ÂGE, de Blanche Trapier^r [R]

Los siete viajes de Simbad no son una invención arbitraria: son una colección heterogénea de cuentos de viajeros, atribuidos a un solo narrador en el que sobreviven aún —anacrónicamente, mágicamente— Ulises y Mohamed el Idrisi y hombres de El Cairo, de Isfahán y de Basra. En la Edad Media el islamismo abarcaba el mundo; este volumen (trescientas páginas en octavo mayor, diez y ocho ilustraciones y mapas) narra las vidas de los grandes viajeros y cosmógrafos del Islam. De todas ellas la más memorable es, acaso, la de aben Batuta de Tánger,

hombre del siglo catorce de nuestra era. Desde la niñez, Abdalá aben Batuta se daba a leer libros de geografía. A los veinte años, resolvió ser testigo de esas maravillas escritas y en 1325 dejó su patria. Recorrió el Egipto, peregrinó a las ciudades santas de Arabia, atravesó y reconoció los reinos de Siria, del Asia Menor, de Persia, de Buhara, del Turquestán. Catorce noches pasó a orillas del Volga, en el famoso campamento de Mohamed Uzbek. En una ciudad del Mar Negro lo inmutó el clamor inaudito de las altas campanas de los infieles; en Constantinopla conversó con el emperador y al salir oyó a los centinelas cristianos murmurar «sarraceno»... En septiembre de 1333 arribó a la India. El sultán lo nombró cadí de la ciudad de Delhi, con un salario anual de trece mil rupias de plata, «que más me hubieran alegrado si fueran de oro». A los tres años de ejercer ese cargo, consiguió que le encomendaran una misión para el emperador de China. Una violenta tempestad echó a pique las naves. Aben Batuta comprendió que el sultán no le perdonaría ese contratiempo. Se refugió en Ceylán; viajó luego a la costa de Coromandel, a Bengala, a Sumatra, al golfo de Siam, a Cantón, a Jambaluk (Pekín). Veintitrés años habían durado esos rudos viajes; determinó, de golpe, volver.

En Damasco supo que su padre había muerto, quince años antes. A fines de 1349, miró otra vez los muros de su patria, «no sé si con tristeza o con alegría, pero sí con alabanza y con lágrimas». En 1350 examinó la fortaleza de Gibraltar, «vanamente sitiada por el opresor romano Adfunus (Alfonso XI de Castilla)». En 1352 traspasó la cordillera del Atlas y atravesó el desierto del Sahara hasta Tombuktú y el Sudán. Veinte años antes de morir dictó la relación auténtica de sus viajes al teólogo y calígrafo granadino Abenchozaí. Ese amanuense remató el manuscrito con este colofón: «Abdalá aben Batuta es el indudable viajero de nuestro tiempo, y quienes afirmen que es el viajero de todo el cuerpo y ámbito del Islam, no faltarán a la verdad».

Hombre de hogar, aben Batuta se casó nueve veces en el curso de sus andanzas.

DE LA VIDA LITERARIA^f

Alguna vez, alguna rarísima vez, hay sueños que redactan y versifican. Coleridge, hacia 1814, refería que un sueño le había dictado el poema «Kubla Khan»; Jean Cocteau —ahora— declara que soñó hace tres años la comedia de magia *Los caballeros de la tabla redonda*. La N.R.F. acaba de publicarla en París.

En el segundo volumen de su autobiografía, H. G. Wells habla de un mucamo purista que anotaba cada noche los barbarismos, solecismos, errores y vulgaridades que había escuchado al servir la mesa. «Ese mucamo de una casa aristocrática —dice Wells— me libertó de la superstición de que hay Grandes Damas, de una sabiduría,

una comprensión y un refinamiento casi inimaginables».

21 de enero de 1938

EVELYN WAUGH^q [B S]

Uno de los rasgos diferenciales de la novela picaresca —el *Lazarillo de Tormes*, *El gran tacaño*, el admirable *Simplicissimus* de Grimmelshausen, el *Gil Blas*— es que su héroe suele no ser un pícaro, sino un joven candoroso y apasionado que el azar arroja entre pícaros y que acaba por habituarse (con inocencia) a las prácticas de la infamia. Las novelas de Evelyn Waugh, *Decline and Fall* (1929) y *Vile Bodies* (1930), corresponden exactamente a ese canon.

Evelyn Waugh nació en Londres a fines de 1903. Es de familia literaria: su padre ha sido director de la famosa casa editorial de Chapman y Hall; su hermano, Alec Waugh, es asimismo autor de novelas y de libros de viajes. Evelyn se educó en Londres y en Oxford. Una vez recibido, dedicó «tres meses al estudio fundamental de la pintura al óleo y dos años a los rudimentos de la carpintería». Luego fue maestro de escuela. En 1928 publicó su libro inicial: una biografía crítica del ilustre pintor y mejor poeta Dante Gabriel Rossetti. En 1929, *Decadencia y caída*; en 1930, *Cuerpos viles*. Son dos libros irreales, divertidísimos: si a alguien se parecen (lejanamente) es al Stevenson irresponsable y magnífico de *Los percances de John Nicholson* y de las *Nuevas mil y una noches*.

Otros libros de Waugh: *Rótulos* (notas de un viaje por el continente de Europa), de 1931; *Swift*, biografía crítica, 1935; *Vida de Edmund Campion*, 1936.

Evelyn Waugh ha declarado: «Distracciones: comer, beber, dibujar, viajar, calumniar a Aldous Huxley. Odios: el amor, la buena conversación, el teatro, la literatura, el principado de Gales».

DER TOTALE KRIEG, de Erich Ludendorff^q [R]

Esta reedición popular del más divulgado de los muchos libros de Ludendorff —los otros se titulan: *Destrucción de los pueblos por el cristianismo*, *Cómo liberarnos de Jesucristo*, *Aniquilación de la masonería por la revelación de sus secretos*, *El secreto del poder jesuítico*, etcétera— es menos importante doctrinalmente que como signo de los incompetentes años que corren. Clausewitz, hacia 1820, había escrito: «La guerra es un instrumento político, una forma de la actividad política, una continuación de esa actividad con medios distintos [...] La política es siempre el fin, la guerra es un medio. No es concebible que los medios no estén subordinados al

fin». Increíblemente, a Ludendorff lo irritan esos axiomas. He aquí su tesis: «Ha cambiado la esencia de la guerra, ha cambiado la esencia de la política, han cambiado asimismo las relaciones de la guerra y de la política. Ambas deben servir al pueblo, pero la guerra es la expresión más alta de la voluntad vital de los pueblos. Por consiguiente, la política —la nueva política totalitaria— debe subordinarse a la guerra totalitaria». Eso he leído con asombro en la página 10. En la página 115, Ludendorff es aún más explícito: «El jefe militar debe trazar las líneas directivas de la política del país». Dicho sea con otras palabras: la doctrina de Ludendorff exige la dictadura militar, no sólo en el común sentido criollo de gobierno ejercido por militares, sino en el de una dictadura de exclusivos propósitos belicosos. «Lo primordial es la movilización de las almas. La prensa, la radiotelefonía, la cinematografía, las manifestaciones de toda especie, deben colaborar a ese fin [...] El *Fausto* de Goethe no conviene a la mochila del soldado». Y luego, con sombría satisfacción: «El campo de batalla comprende ahora el territorio entero de las naciones beligerantes».

En la Italia del siglo xv, la guerra había alcanzado una perfección que muchos calificarán de irrisoria. Una vez enfrentados los ejércitos, los generales comparaban el número, el valor y la disposición de las fuerzas, y resolvían a cuál de los dos le tocaba perder. El azar había sido eliminado y la efusión de sangre. Esa manera de guerrear no merece tal vez la adorable calificación de «totalitaria», pero la juzgo más prudente y más lúcida que las vastas matanzas millonarias que profetiza Ludendorff.

PERSONALITY SURVIVES DEATH, de sir William Barrett⁹ [R]

Este libro es realmente póstumo. El finado sir William Barrett (ex presidente y fundador de la Sociedad de Investigaciones Psíquicas) lo ha dictado desde el otro mundo a su viuda. (Las transmisiones se deben a la *medium* Mrs. Osborne Leonard). En vida, sir William no era espiritista y nada lo regocijaba como descubrir la apocrifidad de tal o cual fenómeno «psíquico». En muerte, rodeado de fantasmas y de ángeles, tampoco lo es. Cree en el otro mundo, eso sí, «porque sé que estoy muerto y porque no quiero pensar que estoy loco». Niega, sin embargo, que los muertos puedan auxiliar a los vivos y repite que lo primordial es creer en Jesús. Declara:

«Lo he visto, he conversado con Él y lo veré de nuevo esta Pascua, en esos días en que tú pensarás en Él y en mí».

El otro mundo que describe sir William Barrett no es menos material que el de Swedenborg y el de sir Oliver Lodge. El primero de esos exploradores —*De Coelo et Inferno*, 1758—, refiere que los objetos del cielo son más nítidos, más concretos y más numerosos que los terrestres, y que en el cielo hay avenidas y calles; sir William

Barrett corrobora esos datos y habla de casas hexagonales de ladrillo o de piedra. (Hexagonales... ¿qué afinidad tendrán los muertos con las abejas?)

Otro curioso rasgo: sir William dice que no hay un país en la tierra que no tenga su duplicado en el cielo, exactamente arriba. Hay así una Inglaterra celestial, un Afganistán celestial, un Congo Belga celestial. (Los árabes pensaban que una rosa que cayera del Paraíso caería precisamente en el Templo, en Jerusalén).

A HERD OF RED DEER, de F. Fraser Darling^f [R]

Este volumen —*Un rebaño de ciervos rojos*— es obra de un hombre de ciencia que ha pasado más de tres años en las sierras de Escocia rastreando y observando en la soledad a un rebaño salvaje. Abunda en curiosas observaciones. Una de ellas: la casi sobrenatural sensibilidad de los ciervos a los cambios meteorológicos, sensibilidad que les anuncia las lluvias y las nevadas con muchas horas de anticipación, y a veces con días. Otra: el valor defensivo y paliativo, ya que no ofensivo, de las cornamentas ramadas. Otra: el matriarcado como régimen social del rebaño.

En conjunto, *A Herd of Red Deer* es un libro interesantísimo, sin otra falta que un exceso de términos zoológicos.

DE LA VIDA LITERARIA^f

André Maurois acaba de publicar en París *La máquina de leer los pensamientos*, relato convincente y fantástico a la manera de H. G. Wells.

Dos nuevas obras ha publicado en estos días Pierre Mac Orlan: la recopilación de ensayos y de caprichos *Máscaras a medida* y la novela de coraje y de riesgo, de inacción y de acción *El campamento Domineau*. André Billy, un poco al azar, ha dicho de esta última: «La obra vale por el acento, la atmósfera, el rasgo pintoresco, la poesía, el sentimiento trágico que exhala y que a veces parece recoger, a través del deportismo ético de Kipling, cierta lejana sonoridad en los hondos abismos de Shakespeare».

Sartoris de William Faulkner ha sido traducido al francés por Henri Delgove y R. N. Raimbault. Lo publica la N.R.F, que ya ha publicado versiones de *Santuario* —con prefacio de André Malraux—, de *Mientras yo agonizaba* —con prefacio de Valéry Larbaud— y de *Luz en agosto*, tal vez la obra más intensa de Faulkner y una de las más memorables de nuestro tiempo.

Dos recientes novelas policiales de dos eminentes autores: *Licántropo* de Eden Phillpotts y *Para despertar a los muertos* de John Dickson Carr.

La N.R.F. ha publicado otra compilación de «decires» de Alain. Se titula *Las estaciones del espíritu*, y es como un prólogo del libro *Los dioses*. Recoge las notas tituladas «Navidad», «Carnaval», «Las campanas de Pascua», «La fiesta de las rosas», «Los gansos», «El chivo blanco», etcétera.

4 de febrero de 1938

ISAAC BABEL^q [B S]

Nació en las catacumbas irregulares del escalonado puerto de Odessa a fines de 1894. Irreparablemente semita, Isaac es hijo de un ropavejero de Kiev y de una judía moldava. El clima habitual de su vida ha sido la catástrofe. En los dudosos intervalos de los *pogroms* aprendió no sólo a leer y a escribir, sino a apreciar la literatura y a gustar de la obra de Maupassant, de Flaubert y de Rabelais. En 1914 se recibió de abogado en la Facultad de Derecho de Saratov; en 1916 arriesgó un viaje a Petrograd. En esa capital estaban prohibidos «los traidores, los descontentos, los insatisfechos y los judíos»: clasificación un tanto arbitraria, pero que incluía —mortalmente— a Babel. Éste tuvo que recurrir a la amistad de un mozo de café que lo ocultó en su casa, a un acento lituano adquirido en Sebastopol y a un pasaporte apócrifo. De esa fecha datan sus primeros escritos: dos o tres sátiras del régimen burocrático zarista, publicadas en el famoso diario de Gorki *Los Anales*. (¿Qué no pensará —y callará— de la Rusia soviética, que es un indescifrable laberinto de oficinas públicas?). Esas dos o tres sátiras le trajeron la peligrosa atención del gobierno. Fue acusado de pornografía y de incitar al odio de clases. De esa catástrofe lo salvó otra catástrofe: la Revolución rusa.

Babel, a principios de 1921, ingresó en un regimiento de cosacos. Naturalmente, esos guerreros estruendosos e inútiles (nadie, en la historia universal, ha sido más derrotado que los cosacos) eran antisemitas. La sola idea de un judío a caballo les pareció irrisoria, y el hecho de que Babel fuera un buen jinete no hizo sino perfeccionar su desdén y su encono. Babel, mediante un par de hazañas aparatosas y bien administradas, logró que lo dejaran en paz.

Para la fama, ya que no para los catálogos, Isaac Babel es todavía un *homo unius libri*.

Ese libro impar se titula *Caballería roja*.

La música de su estilo contrasta con la casi inefable brutalidad de ciertas escenas.

Uno de los relatos —«Sal»— conoce una gloria que parece reservada a los versos y que la prosa raras veces alcanza: lo saben de memoria muchas personas.

ENDS AND MEANS, de Aldous Huxley^q [R]

Este volumen de Aldous Huxley —*Fines y medios*— renueva la famosa discusión

que produjo a principios del siglo XVIII la sentencia o precepto de Hermann Busenbaum: «El fin justifica los medios». (Es muy sabido que esa máxima ha sido empleada para difamar a los jesuitas; es menos sabido que el original se refiere a actos indiferentes: vale decir que no son ni buenos ni malos. Verbigracia: el acto de embarcarse es indiferente, pero si el fin es lícito —ir a Montevideo, digamos— el medio lo es también, sin que ello implique que tengamos derecho a robar el pasaje).

En este libro, como en las páginas finales de *Eyeless in Gaza*, Aldous Huxley sostiene que el fin no justifica los medios, por la sencilla y todopoderosa razón de que los medios determinan la naturaleza del fin. Si los medios son malos, el fin se contamina de esa maldad. Huxley rehúsa la violencia en todas sus formas: revolución comunista, revolución fascista, persecución de minorías, imperialismo, terrorismo, agresión, lucha de clases, legítima defensa, etcétera. En la práctica (dice) la defensa de la democracia contra el fascismo significa el cambio gradual de los estados democráticos en estados fascistas. «Los estados que se preparan para la guerra provocan una carrera de armamentos e, inevitablemente, acaban por obtener la guerra para la que se están preparando».

Los remedios propuestos por Aldous Huxley son los siguientes: «El desarme, unilateral si es preciso; el renunciamiento a imperios exclusivos; el abandono de todo nacionalismo económico; la determinación de recurrir, en cualquier circunstancia, a los métodos de no violencia; el sistemático aprendizaje de tales métodos». Eso, en las páginas iniciales. En las del fin propone la fundación de órdenes monásticas laicas, sometidas a votos de pobreza y de castidad, no atadas a ninguna teología, pero sí al fiel aprendizaje de las dos virtudes fundamentales, que son la caridad y la inteligencia. Omisión hecha de la castidad, algo muy parecido propuso Wells en la novela *A Modern Utopia* (1905).

CHINESE FAIRY TALES AND FOLK TALES, traducidos por Wolfram Eberhard⁹ [R]

Pocos géneros literarios suelen ser más tediosos que el cuento de hadas, salvo, naturalmente, la fábula. (La inocencia y la irresponsabilidad de los animales determinan su encanto; rebajarlos a instrumentos de la moral, como lo hacen Esopo y La Fontaine, me parece una aberración). He confesado que me aburren los cuentos de hadas; ahora confieso que he leído con interés los que integran la primera mitad de este libro. Lo mismo me pasó, hace diez años, con los *Chinesische Volks-märchen* de Wilhelm. ¿Cómo resolver esa contradicción?

El problema es sencillo. El cuento de hadas europeo, y el árabe, son del todo convencionales. Una ley ternaria los rige: hay dos hermanas envidiosas y una hermanita buena, hay tres hijos de rey, hay tres cuervos, hay una adivinanza que

descifra el tercer adivinador. El cuento occidental es una especie de artefacto simétrico, dividido en compartimentos. Es de una simetría perfecta. ¿Habrá cosa que se parezca menos a la belleza que la simetría perfecta? (No quiero hacer una apología del caos; entiendo que en todas las artes nada suele agradar como las simetrías imperfectas...) En cambio, el cuento de hadas chino es irregular. El lector empieza por juzgarlo incoherente. Piensa que hay muchos cabos sueltos, que los hechos no se atan. Después —quizá de golpe— descubre el porqué de esas grietas. Intuye que esas vaguedades y esos anacolutos quieren decir que el narrador cree totalmente en la verdad de las maravillas que narra. Tampoco es simétrica la realidad ni forma un dibujo.

De las narraciones que componen este volumen, sospecho que las más agradables son «Hermano fantasma», «La emperatriz del cielo», «La historia de los hombres de plata», «El hijo del espectro de la tortuga», «El cajón mágico», «Las monedas de cobre», «Tung Pojuá vende truenos» y «El cuadro raro». La última es la historia de un pintor de manos inmortales que pintó una luna redonda que menguaba, desaparecía y crecía, a la par de la luna que está en los cielos.

Noto, en el índice, algún título que no desmerece de Chesterton: «La gratitud de la serpiente», «El rey de las cenizas», «El actor y el fantasma».

DE LA VIDA LITERARIA^F

He aquí los libros que han alcanzado mayor venta en los Estados Unidos, del 8 de diciembre al 8 de enero:

1. *Las artes* de Hendrik Willem van Loon.
2. *La ciudadela* de A. J. Cronin.
3. *Vinieron las lluvias* de Louis Bromfield.
4. *La historia de Fernando* de Munro Leaf.
5. *Tener y no tener* de Ernest Hemingway.
6. *Cómo ganar amigos, e influir sobre las personas* de Dale Carnegie.
7. *La mujer en la puerta* de Warwick Deeping.
8. *La ciudad imperial* de Elmer Rice.
9. *Ésta es mi historia* de Eleanor Roosevelt.

En colaboración con el periodista norteamericano Henry Lanier, Wally Simpson ha escrito y publicado su autobiografía. Se titula ingeniosamente: *No murió en Meyerling*.

A los cincuenta años, el escritor italiano G. A. Borghese inicia su carrera literaria en

un nuevo país, en un nuevo idioma. Ha publicado en Nueva York el libro *Goliath*: desdeñosa diatriba contra Mussolini, «el anarquista stirneriano con éxito»; contra D'Annunzio, «el guarango elocuente»; contra Nietzsche, «el hijo malcriado de Darwin»; contra Sorel, contra Pareto y contra Benedetto Croce.

Quizá la mayor ventaja literaria de los temas clásicos es la de permitir el anacronismo.

Christopher Morley —autor de *La librería encantada* y de *Trueno a la izquierda*— ha publicado en estos días *El caballo de Troya*, novela deliberadamente anacrónica. (Shakespeare ya sabía algo de eso, en *Troilus and Cressida*).

La N.R.F. ha publicado una reedición de la traducción francesa integral del *Ulises* de Joyce. La firman Stuart Gilbert y Auguste Morel, y ha sido revisada enteramente por Valery Larbaud y el autor.

18 de febrero de 1938

ERNEST BRAMAH^q [B S]

Un investigador alemán, hacia 1731, discutió en muchas páginas el problema de si Adán había sido el mejor político de su tiempo y aun el mejor historiador y el mejor de sus geógrafos y topógrafos. Esa graciosa hipótesis mira no sólo a la perfección del estado paradisiaco y a la ausencia total de competidores, sino a la facilidad de ciertas materias en esos días iniciales del mundo. La historia universal era la historia del único habitante del universo. El pasado tenía siete días, ¡qué fácil ser arqueólogo!

Esta biografía corre el albur de no ser menos vana y enciclopédica que una historia del mundo según Adán. Nada sabemos de Ernest Bramah, salvo que su nombre no es Ernest Bramah. En agosto de 1937 los editores de los Penguin Books resolvieron incluir en su colección el libro *Kai Lung Unrolls His Mat*. Consultaron el *Who's who* y dieron con el siguiente artículo: «Bramah, Ernest, escritor», seguido de una lista de sus obras y de la dirección de su agente. El agente les mandó una fotografía (seguramente apócrifa) y les escribió que si anhelaban más datos, no vacilaran en consultar de nuevo el *Who's who*. (Esa indicación puede significar que hay un anagrama en la lista).

Los libros de Bramah pertenecen a dos categorías, de carácter muy desigual. Algunos, felizmente los menos, historian las aventuras del «detective» ciego Max Carrados. Son libros competentes y mediocres. Los otros son de naturaleza paródica: fingen ser traducciones del chino, y su desafortunada perfección logró en 1922 un elogio incondicional de Hilaire Belloc. Sus nombres: *Las alforjas de Kai Lung* (1900), *Las horas áureas de Kai Lung* (1922), *Kai Lung desenrolla su estera* (1928), *El espejo de Kong Ho* (1931), *La luna de mucha alegría* (1936).

Traduzco un par de apotegmas:

«El que aspira a cenar con el vampiro, debe aportar su carne».

«Una frugal fuente de olivas sazonadas con miel es preferible al más aparatoso pastel de lenguas de cachorro, traído en cofres milenarios de laca y servido a otras personas».

THE MEN I KILLED, de F. P. Crozier^q [R]

Antes y después de que el soldado de infantería Barbusse publicara *Le feu*, han abundado las diatribas contra la guerra, escritas por civiles condenados de golpe a su

esclavitud y hartos del ejercicio de matar y de esperar la muerte. *The Men I Killed* no es menos elocuente que esas diatribas, pero de todas ellas lo separa una circunstancia increíble: lo ha redactado un general del ejército inglés. En cuanto se refiere a la guerra, F. P. Crozier puede hablar con autoridad: se ha batido en el Sudán, en Burma, en el Transvaal, en Francia, en Flandes, en Irlanda, en Lituania y en Rusia. «Sé algo de matar», dice en el primer capítulo de su obra. «Ay de mí, sé muchísimo de matar. Sé demasiado».

Los muertos a que alude el título —*The Men I Killed* (Los hombres que maté)— no son, precisamente, gloriosos, aunque podemos afirmar con verdad que han muerto por la patria. Se trata de hombres pusilánimes o aterrados que pueden contagiar de pánico a los demás y que perecen en el fondo de las batallas, sumariamente ejecutados por el revólver de su oficial o por el impaciente bayonetazo de un compañero. Menos desdichados que el desertor, su muerte punitiva suele perderse en la confusa muerte general de las vastas batallas, y no es raro que dejen a sus hijos un nombre venerado. El general Crozier afirma: «Muchos, erróneamente, suponen que la seguridad del frente británico era cuestión de artillería, de coraje y de municiones. Mentira: la seguridad de tal punto del frente, a tal hora, era cuestión de dos o tres hombres listos a obrar, si era necesario, con un desdén total de la hidalguía, de la tradición y de las buenas costumbres. Siempre he tenido en mi batallón a un hombre de este tipo [...] El público no sospecha esas cosas; el público supone que las batallas se ganan con valor y no con asesinatos».

El general ha dedicado su libro: «A los genuinos soldados de cualquier país que se aguantaron hasta el fin (*who stuck it to the end*) en el frente, y a los genuinos pacifistas de cualquier país que se aguantaron hasta el fin en la cárcel».

THE MANDAEANS OF IRAQ AND IRAN, de E. S. Drower^d [R]

Omisión hecha del budismo (que es menos una fe o una teología que un procedimiento de redención), todas las religiones tratan vanamente de conciliar la notoria y a veces intolerable imperfección del mundo y la tesis o hipótesis de un dios todopoderoso y benévolo. Por lo demás, esa conciliación es tan frágil que el escrupuloso cardenal Newman (*Ensayo de una gramática del asentimiento*, parte segunda, capítulo séptimo) declara que preguntas como ésta: «Si es todopoderoso el Señor, ¿cómo tolera que haya sufrimiento en la tierra?» son callejones sin salida que no nos deben distraer del camino real ni entorpecer el curso directo de la investigación religiosa.

En los principios de la era cristiana, los gnósticos miraron de frente el problema. Intercalaron entre el mundo imperfecto y el Dios perfecto una casi infinita jerarquía

de divinidades graduales. Busco un ejemplo: la vertiginosa cosmogonía que Ireneo atribuye a Basílides. En el principio de esa cosmogonía hay un dios inmóvil. De su reposo emanan siete divinidades subalternas que dotan y presiden un primer cielo. De esa primera corona demiúrgica procede una segunda, también con ángeles, potestades y tronos, que fundan otro cielo más bajo, que es el duplicado simétrico del inicial. El segundo círculo se desdobra a su vez, y el tercero también, y el cuarto también (siempre con disminución de divinidad) y de ese modo hasta 365. El cielo del fondo es el nuestro. Es obra de demiurgos degenerados en cuyos pechos la fracción de divinidad tiende a cero... En esa fe vivieron hace diecinueve siglos los gnósticos: en una fe de tipo análogo viven ahora los sabianos de Persia y del Irak.

Abathur, dios inmóvil de los sabianos, se mira en un abismo de agua barrosa; al cabo de cierto número de eternidades, su reflejo impuro se anima y crea nuestro cielo y nuestra tierra con el socorro de los siete ángeles planetarios. De ahí las imperfecciones del mundo, obra de un mero simulacro de Dios.

Cinco mil sabianos hay en el Iraq y unos dos mil en Persia. Este libro es sin duda el más minucioso de cuantos se han escrito sobre ellos. La autora, Mrs. Drower, ha convivido con los sabianos desde 1926. Ha presenciado casi todas sus ceremonias: proeza más bien ardua si recordamos que las de mayor pompa suelen durar dieciocho horas seguidas. Ha compulsado y traducido también muchos textos canónicos.

DE LA VIDA LITERARIA^f

Ha sido rematada en Londres la biblioteca de sir James Barrie. El manuscrito de *Peter Pan and Wendy* alcanzó 560 libras esterlinas; el de *Quality Street*, 300 libras; un manuscrito del poema «Invictus» de Henley —«Out of the Night that Covers Me»—, 125; una carta de Stevenson, 70; otra del mismo autor, firmada Tusitala, 42. Un ejemplar de la primera edición de *The Little Minister* se vendió por 38 libras; otro de *The Wedding Guest*, por 14; las pruebas de *Peter Pan*, con adiciones autógrafas del autor, por 26. Otras piezas vendidas: un ejemplar de *Los siete pilares de la sabiduría*, firmado por el coronel Lawrence, 190 libras; otro de *Saint Joan*, dedicado a Barrie por Bernard Shaw, 15 libras y 10 chelines; otro de la primera edición de *The Compleat Angler* de Walton, 240 libras; otro del «Paradise lost» de Milton —año 1668—, 18 libras; otro de la edición príncipe del *Robinson Crusoe* (1719), 64 libras. Cuarenta cartas manuscritas de Dickens al dibujante Cruikshank se vendieron por 640 libras. Una carta escrita a los catorce años por Charlotte Brontë logró la suma de 72 libras. En cambio, los tres tomos originales de *The Egoist* (1879) de Meredith no alcanzaron arriba de 7 libras y 10 chelines.

Henri de Montherlant acaba de publicar *Flèche du sud*, un libro de cuentos. Uno de

ellos contrasta dos restaurantes del faubourg Saint-Germain. El primero —doce o quince francos el almuerzo— tiene una clientela de *chauffeurs*; el segundo —precio fijo, siete francos— abunda en oficiales, en aristócratas, en altos empleados del gobierno. En otros cuentos, Montherlant se dedica a la metódica vituperación de París y a la exaltación de Marsella.

4 de marzo de 1938

JULIUS MEIER-GRAEFE^r [B S]

Nieto de un profesor de filología, hijo del director de un museo, Julius Meier-Graefe nació en 1867, en un suburbio de Berlín. Estudió en las universidades de Berlín, de Munich, de Zürich y de Praga. Se casó en 1895.

Julius Meier-Graefe es un incesante viajero. En el libro *Viaje español* (1927) ha referido su frustrada peregrinación al museo madrileño del Prado. Buen catador de los impresionistas franceses, Meier-Graefe era devotísimo de Velázquez, en cuya «manera abreviada» está prefigurado el impresionismo. Meier-Graefe, autor de apasionadas monografías sobre Van Gogh, Degas y Manet, había ido a Madrid a venerar las obras de Velázquez, y (previsiblemente) a razonar esa veneración en un libro nuevo. Ese libro no se escribió. Todos los días visitaba Meier-Graefe el Museo del Prado; todos los días lo apartaba del culto velazqueño la obra de Doménico Theotocópuli, varón que para la comodidad de su gloria se llama El Greco. Muchas semanas tardó en admitir Meier-Graefe que su veneración estaba cambiando. La historia de esa conversión y de esa apostasía está en el libro *Viaje español*.

Pirámide y templo (1930) es el diario de un viaje por el Egipto, por Grecia y por Palestina. En ese libro vuelve a la exposición de dos tesis fundamentales. Una, la vitalidad y el poder del arte bizantino; otra, la superioridad de los arquitectos y escultores egipcios de la buena época sobre los griegos. (Herbert Spencer, empeñado en buscar ejemplos del tránsito de lo homogéneo a lo heterogéneo y de lo simple a lo complejo, no encontraba mejores ilustraciones que el «rudimental» arte egipcio y que el «evolucionado» arte griego...)

Ya he mencionado tres monografías de Meier-Graefe. A éstas deben agregarse otras sobre el pintor noruego Edvard Munch, sobre Vallotton, sobre Corot, sobre Courbet, sobre Delacroix, sobre Renoir y sobre Cézanne. También ha publicado un largo estudio sobre la personalidad y la obra de Dostoievski.

THE JEWS, de Hilaire Belloc^d [R]

Macaulay, hace bastante más de cien años, imaginó una historia fantástica. Imaginó que durante muchas generaciones todos los hombres de cabello rojo que hay en Europa habían sido ultrajados y oprimidos, encerrados en barrios infames, expulsados aquí, encarcelados allá, privados de su dinero, privados de sus dientes, acusados de

crímenes improbables, arrastrados por caballos furiosos, ahorcados, torturados, quemados vivos, excluidos del ejército y del gobierno, apedreados y tirados al río por la gentuza. Después imaginó que un inglés se condolía de ese extraño destino, y que le replicaba otro inglés: «Imposible franquear los cargos públicos a los hombres de pelo rojo. Esos bribones, apenas si se juzgan ingleses. Al primer francés pelirrojo lo consideran más allegado que a un rubio de su misma parroquia. Basta que un soberano extranjero patrocine o tolere el pelo rojo, para que lo quieran más que a su rey. No son ingleses, no pueden ser ingleses. La naturaleza lo veda y la experiencia ha demostrado que es imposible».

Huelga explicar la límpida parábola de Macaulay. Belloc dedica buena parte de este volumen a refutar esa trasposición. Belloc no es un antisemita, pero afirma (y recalca) la realidad de un problema judío. Repite que Israel es una nación inevitablemente forastera en cada país. De ahí el problema judío, «que es el problema de corregir o aminorar la incomodidad que provoca en todos los organismos la intromisión de cuerpos extraños». El siglo XIX quiso abolir ese problema, negándolo. (Es lo que sucede en este país con los italianos o españoles: rige la convención de que no son extranjeros, aunque los siente como tales el argentino).

Encarado el problema, Hilaire Belloc enumera dos soluciones. La primera quiere eliminar al judío: ya por destrucción, lo cual es abominable; ya por expulsión o destierro, que es apenas un poco menos cruel; ya por absorción: procedimiento rechazado por Belloc, entiendo que sin una razón valedera.

La otra solución es reconocer que el judío es un extranjero y buscar un *modus vivendi* basado en la admisión de esa diferencia. Es la solución que propone Belloc al final de su libro. Por lo demás, insiste en la absoluta necesidad de que los planes y la forma de ese *modus vivendi* partan de Israel y no de nosotros. Lo cual es justo, pero no mayormente iluminativo.

IT WALKS BY NIGHT, de John Dickson Carr^d [R]

En alguna página de alguno de sus catorce volúmenes piensa De Quincey que haber descubierto un problema no es menos admirable (y es más fecundo) que haber descubierto una solución. Es muy sabido que Edgar Allan Poe inventó el cuento policial; es menos sabido que el primer cuento policial que escribió —*Los asesinatos en la rue Morgue*— ya formula un problema fundamental de ese género de ficciones: el del cadáver en la pieza cerrada, «en la que nadie entró y de la que nadie ha salido». (Inútil añadir que la solución que propone no es la mejor: requiere esbirros muy negligentes, un clavo fracturado en una ventana y un mono antropomorfo). El cuento de Poe es de 1841; en 1892 el escritor inglés Israel Zangwill publicó la novela breve

The Big Bow Mystery, que retoma el problema. La solución de Zangwill es ingeniosa, aunque impracticable. Dos personas entran a un tiempo en el dormitorio del crimen; uno de ellos anuncia con horror que han degollado al dueño y aprovecha el estupor de su compañero —esos pocos segundos que invalida y ciega el asombro— para consumar el asesinato. Otra eminente solución es la propuesta por Gaston Leroux en el *Misterio del cuarto amarillo*; otra (menos eminente, sin duda) es la de *Jig-Saw*, de Eden Phillpotts. Un hombre ha sido apuñalado en una torre; al fin se nos revela que el puñal, esa arma tan íntima, ha sido disparado desde un fusil. (La mecánica de ese artificio disminuye o anula nuestro placer; lo mismo digo de *La pista del alfiler nuevo*, de Wallace). Que yo recuerde, Chesterton jugó dos veces con el problema. En *El hombre invisible* (1911) el criminal es un cartero que penetra inadvertidamente en la casa en razón de su misma insignificancia y de lo impersonal y periódico de sus apariciones; en *El oráculo del perro* (1926), un fino estoque y las hendidias de una glorieta disipan el misterio.

El presente volumen de Dickson Carr —autor de *El barbero ciego*, de *El hombre hueco*, de *El ocho de espadas*— nos propone otra solución. No cometeré la torpeza de revelarla. El libro es amenísimo. Sus muchas muertes ocurren en un París que se sabe irreal. Confieso que los últimos capítulos me han defraudado un poco: frustración casi inevitable en ficciones como ésta, que quieren resolver racionalmente problemas insolubles.

DE LA VIDA LITERARIA⁹

F. T. Marinetti es quizá el ejemplo más célebre de esa categoría de escritores que viven de ocurrencias, y a quienes rara vez se les ocurre algo. He aquí, según un telegrama de Roma, el último de sus simulacros: «A los labios y las uñas de color rojo deben agregar las mujeres de Italia ligeros toques del verde de las llanuras lombardas y del blanco de las nieves alpinas. Atrayentes labios tricolores perfeccionarán las palabras de amor y encenderán el ansia del beso en los rudos soldados que vuelvan de las guerras invictas».

Esa pequeña heráldica labial, tan apta para encender la castidad y para moderar o aniquilar «el ansia del beso», no ha agotado el ingenio de Marinetti. También propone que en lugar de *chic* se diga «electrizante» (cinco sílabas en vez de una), y en lugar de «bar», *qui si beve*, cuatro sílabas en vez de una y un no resuelto enigma para la formación del plural. «¡Nuestro idioma italiano debe ser despojado de extranjerismos!», declara Filippo Tommaso con un puritanismo no indigno del aséptico Cejador o de las cuarenta butacas de la Real Academia Española. ¡Extranjerismos! El antiguo empresario del Futurismo ya no está para esas diabluras.

18 de marzo de 1938

JULIEN GREEN^q [B S]

La amistad de las dos literaturas más ricas del mundo occidental —la de Francia y la de Inglaterra— ha sido vastamente fértil para las dos. Julian Green es una ilustración viviente de esa amistad, ya que en él se combinan el ejercicio de la prosa francesa y la tradición de Jane Austen y de Henry James.

Hijo de norteamericanos, biznieto de irlandeses y de escoceses, nació en París el 6 de septiembre de 1900. Su infancia huraña fue dada a la soledad y a los libros. Tuvo dos idiomas natales: leyó con fervor a Dickens, a Eugène Sue, a Jane Austen. En el liceo llegó a ser un buen latinista, un químico mediocre y un algebrista inaceptable. En 1917 se batió cerca de Verdún y en el frente italiano; en 1918 ingresó en la artillería francesa.

Firmada la paz con Alemania, dedicó un año entero a no hacer cuidadosamente nada, al solo oficio de vivir. Hacia 1920 atravesó el Atlántico y pasó dos años en la Universidad de Virginia, en Charlottesville.

Ahí escribió los borradores ingleses del relato alucinatorio *El psiquiatra aprendiz*, relato que tradujo luego al francés y que se publicó bajo el título *Le voyageur sur la terre*. El éxito fue grande.

La única persona no convencida de la vocación literaria de Julien Green fue el mismo Julien Green, que se entregó desafortadamente al estudio de la música y de la pintura, con resultado infausto. Poco después apareció *Suite Anglaise*, estudios sobre Charlotte Brontë, Samuel Johnson, Charles Lamb y William Blake.

De esa fecha es también cierto seudónimo *Pamphlet contre les catholiques de France*, obra de un buen católico y de un buen rencoroso.

En la primavera de 1925 un editor pidió a Julien Green una extensa novela y le dio seis meses de plazo.

El resultado de ese pedido fue *Mont-Cinère*, libro esencialmente infernal, odioso y ordenado.

Otros libros de Julien Green:

Adrienne Mesurat (1928), *Léviathan* (1929) y *Christine* (1930).

THE BROTHERS, de H. G. Wells^q [R]

Sospecho que ya nadie recuerda las *Empresas políticas* de Diego de Saavedra

Fajardo. Consta ese libro de cien dibujos enigmáticos y de su aclaración. Preside los capítulos una estatua sin manos en un jardín o una serpiente enroscada a un reloj de arena y que se mira en dos espejos. Abajo leemos que el ministro debe tener ojos para vigilar, pero no manos para hurtar o que la prudencia (cuyo símbolo es la serpiente) debe considerar el pasado y el porvenir. Primero la curiosa figura; después la moraleja, la platitude. Algo parecido acontece con este relato de H. G. Wells: la forma es más que el fondo. Lástima que el autor no se haya decidido a explorar sus muchas posibilidades. En la obra, tal como está, las discusiones entorpecen la fábula, pero también la fábula entorpece las discusiones.

The Brothers es una parábola de la guerra española. El general fascista Richard Bolaris está sitiando una innominada ciudad que los comunistas defienden, capitaneados por un tal Richard Ratzel. (La parábola, como se ve, es asaz cristalina). Richard Bolaris es el héroe impar, el hombre de la espada, el Cromwell concedido a la patria en su hora de prueba. Naturalmente, está meditando un golpe de Estado. En eso llega una patrulla que ha penetrado en las trincheras de la ciudad anónima y ha capturado a Ratzel. Lo traen: es físicamente igual a Bolaris y la voz es tan parecida, que todos creen por un segundo que lo está remedando. Discuten: es mentalmente igual a Bolaris, sin otra diferencia que la de sus dialectos políticos. Uno habla del estado corporativo; otro, de dictaduras del proletariado. A Ratzel lo ha indignado esencialmente la tiranía de los que mandan; a Bolaris la incompetencia y la vanidad. Concuerdan singularmente con Wells en la necesidad fundamental de educar a los hombres. Son hermanos gemelos, como ya lo ha imaginado el lector. (Las convenciones no molestan en una historia en que todo es convencional). El término del libro es trágico.

Destaco una opinión: «Marx apesta de olor a Herbert Spencer y Herbert Spencer apesta de olor a Marx». También esta otra, que no sólo concuerda con Wells, sino con Bernard Shaw: «El hombre no es un animal ya formado, como un macaco viejo o un cocodrilo o un jabalí. El hombre es un cachorro».

THE DEVIL TO PAY, de Ellery Queen^q [R]

Ellery Queen es el fatigado inventor de once novelas policiales. Dos o tres de ellas —*El misterio de la cruz egipcia*, *El misterio del hermano siamés*, *El misterio de la naranja china*— pertenecen a las mejores del género.

Otras —*El misterio del sombrero romano*, *El misterio del revólver americano*— no son imprescindibles, pero tampoco son bochornosas. Otras —*El misterio del féretro griego*, *El misterio del zapato holandés*— son simplemente buenas.

Ellery Queen, en esta su novela duodécima, añade un insospechado récord a los

que ya tenía. Antes pudo decirse de él que era autor de alguna de las mejores novelas policiales de nuestro tiempo; ahora puede agregarse que es autor de una de las más olvidables.

No exagero; básteme revelar que en la aclaración del misterio de Solly Spaeth — nombre del cadáver de turno— interviene considerablemente una flecha indochina del siglo XIII, cuya punta mortal ha sido empapada en una solución de cianuro y de miel de caña. Ahora bien, todos instintivamente sabemos que las novelas en cuya aclaración intervienen flechas indochinas del siglo XIII, cuya punta mortal ha sido empapada en una solución de cianuro y de miel de caña, no son buenas y son de S. S. Van Dine.

Rasgo curioso: esta mala novela prescinde casi enteramente de los defectos característicos de Ellery Queen. No nos abruma con extensos catálogos de personajes y con planos inútiles. No abusa de las puertas y los horarios. El estilo es, a veces, ingenioso. Por ejemplo: «Anatol Ruhig nació en Viena, solecismo que pronto rectificó».

Otro detalle: Hollywood figura en esta novela y Hollywood es presentado por el autor (que es norteamericano) como un lugar disparatado, indeseable y esencialmente lúgubre. Valoración, dicho sea de paso, que es ya tradicional en las letras americanas.

DE LA VIDA LITERARIA^F

Otro abecedario o cartilla de la relatividad. Se titula *La relatividad y Rodríguez [Relativity and Robinson]*. Tratado para gente muy simple. Ha sido publicado en Londres por C. W. W., su forma es la de un diálogo y lo ilustran y ayudan muchos diagramas. Este opúsculo de cien páginas en octavo no es menos atrayente que los manuales congéneres de sir Arthur Eddington y de Russell y es harto menos técnico.

Ha aparecido en Oxford una antología escolar, compilada no para las escuelas, sino en las escuelas. La mayor de las colaboradoras, Joan Charlton, no tiene catorce años. Sin embargo, sus poemas no son mejores que los de muchos escritores adultos.

En Norte América siguen despachando incoerciblemente el libro *Las artes*, obra del celebrado y continuo conversador Hendrik Willem van Loon. Ese libro quiere explicar qué cosa es la pintura y no pasa de anécdotas patéticas sobre pintores incomprensidos. De tarde en tarde, aventura algún juicio estético, que nos hace añorar las anécdotas. «Déle rienda suelta al pincel! ¡Así pintaba Rubens!», exclama Van Loon, entusiasmado por la sola idea del frangollo abundante.

Al final del volumen hay un croquis orográfico de la «Cordillera de la Pintura». Rembrandt, Velázquez y Frans Hals son las cumbres más altas; Brueghel es un

picacho piramidal un poco más alto que El Greco; los pintores murales de Egipto, Grecia y Roma son, en montón, un contrafuerte —casi al nivel del mar— del cerro de Giotto.

Bernard Wall y Margot R. Adamson han vertido al inglés el libro de Jacques Maritain: *Los grados del saber*. Acaban asimismo de traducir la *Introducción a la lógica*.

1 de abril de 1938

ELMER RICE⁹ [B S]

Es verosímil y probable que mis lectores desconozcan el nombre de Elmer Rice; es imposible que no recuerden una de sus comedias —*Street Scene*— traducida al cinematógrafo por King Vidor. (Aquí se llamaba *La calle*).

El verdadero nombre de Elmer Rice es, casi impronunciablemente, Elmer Reizenstein. Nació el 28 de septiembre de 1892, en Nueva York. Estudiosas vigili­as en una escuela nocturna le permitieron graduarse de abogado en 1912. En 1914 redactó su primer drama: *El proceso*, y tuvo la ingenuidad de meterlo en un sobre y remitirlo a un empresario desconocido. El empresario tuvo el curioso impulso de leerlo. *El proceso* fue uno de los éxitos de Broadway. En esa comedia Elmer Rice anticipa los procedimientos de Priestley y juega con el tiempo, anteponiendo escenas del porvenir a escenas del pasado. La crítica advirtió en esa comedia la influencia del cinematógrafo.

A raíz de su éxito, se casó con una mujer de su raza, Miss Hazel Levy, de Nueva York, ciudad donde han nacido sus dos hijos.

En 1923 Rice estrenó *La máquina de sumar*, historia harto simbólica de un empleado que se ve suplantado por una máquina y que asesina, previsiblemente, a su jefe. En 1924 estrenó *La señora de al lado*; en 1927, *Cock Robin*, drama policial.

A principios de 1929, casi todos los empresarios de Nueva York rechazaron el manuscrito de *Street Scene*, también intitulado *Paisaje con algunas figuras*. Esa comedia se estrenó con dificultad, perduró más de un año en el cartel y obtuvo el Premio Pulitzer.

Otras piezas de Rice: *Cruz de hierro* (1917), *Patria de los libres* (1918), *El subterráneo* (1929), *Ver Nápoles y morir* (1930). También una novela contra Hollywood: *Un viaje a Puerilia* (1931).

THE ALBATROSS BOOK OF LIVING PROSE⁹ [R]

Ha observado Novalis: «Nada más poético que las transiciones y las mezclas heterogéneas». Esa declaración define, ya que no explica, el encanto peculiar de las antologías. La mera yuxtaposición de dos piezas (con sus diversos climas, proceder­es, connotaciones) puede lograr una virtud que no logran esas piezas aisladas. Por lo demás: copiar un párrafo de un libro, mostrarlo solo, ya es deformarlo

sutilmente. Esa deformación puede ser preciosa.

The Albatross Book of Living Prose incluye más de ciento cincuenta páginas ejemplares, desde el siglo XIV hasta nuestro tiempo. El ameno embustero sir John Mandeville —sir *John to all Europe*— abre el misceláneo desfile; el señor Charles Morgan lo cierra, delicadamente, pero sin ejecutar un milagro. Casi tenemos derecho a un milagro, si consideramos que entre los dos están las páginas más altas de la prosa inglesa y aun de toda prosa: las del apasionado y deliberado sir Thomas Browne.

Los compiladores de este volumen no están libres de culpa. Inexplicablemente han omitido a Arnold, a Lang, a Kipling, a Chesterton, a Bernard Shaw, a Lawrence de Arabia, a T. S. Eliot. (En cambio, están hospedando unas páginas de Charles Montagu Doughty, hombre majestuosamente ilegible, que a pesar de su libro descomunal *Arabia deserta* —seiscientas treinta mil palabras— goza de alguna fama, por obra de un elogio atolondrado del mismo Lawrence). Tampoco han demostrado un continuo acierto en la selección de piezas representativas. Unas son demasiado breves; otras —fragmentos de un relato o de una novela— son casi indescifrables sin el contexto.

El libro sobrevive, sin embargo; el libro casi justifica su nombre. La materia es tan rica, que casi por sí sola ha triunfado de la incapacidad o languidez de los colectores. Los siglos clásicos de la literatura británica están mejor representados en este libro que el XIX y que el actual. La causa es clara: el tiempo ya había hecho la selección.

Entre los contemporáneos figuran Joyce, Galsworthy y Virginia Woolf.

Vuelvo las páginas y doy con estas curiosas líneas de Johnson: «A veces el conde de Rochester se retiraba al campo y se complacía en la redacción de libelos, en los que no aspiraba a ajustarse a la estricta verdad».

VICTOIRE À WATERLOO, de Robert Aron^q [R]

Schopenhauer ha escrito: «Los hechos de la historia son meras configuraciones del mundo aparental, sin otra realidad que la derivada de las biografías individuales. Buscar una interpretación de esos hechos es como buscar en las nubes grupos de animales y de personas. Lo referido por la historia no es otra cosa que el largo, pesado y enrevesado sueño de la humanidad. No hay un sistema de la historia, como lo hay de las ciencias que son auténticas: hay una interminable enumeración de hechos particulares».

Oswald Spengler, en cambio, sostiene que la historia es periódica y propone una técnica especial de los paralelos históricos, una morfología de la historia de las

culturas.

De Quincey, hacia 1844, escribe que la historia es inagotable, ya que la posibilidad de permutar y de combinar los hechos registrados por ella equivale prácticamente a un número infinito de hechos. Cree, como Schopenhauer, que interpretar la historia no es menos arbitrario que ver figuras en las nubes, pero la variedad de esas figuras lo satisface.

Para el autor de esta novela, Robert Aron, la historia es inevitable, fatal. (El título —cabe aquí tal vez anotar— es paradójico en París y no en Buenos Aires: para nosotros Waterloo no es una derrota, de modo que no nos sorprende oír la calificar de victoria). El 18 de junio de 1815 Napoleón fue vencido en Waterloo por el duque de Wellington. Su caballería se deshizo contra los cuadros de infantería inglesa. Aron, en este libro admirabilísimo, postula lo contrario: Bluecher y Wellington vencidos por Napoleón. Aron invierte la batalla de Waterloo y se pregunta qué consecuencias hubiera producido ese hecho fantástico. Acaba por contestarse: las verdaderas, las que ya conocemos. Napoleón, vencedor en Waterloo, abdica al poco tiempo. Abdica, porque esa abdicación es el resultado de toda la historia anterior y no de un azar. «El gran asombro que puede provocar este libro», declara el prólogo, «es que baste cambiar e imaginar tan poquísimas cosas para transformar un desastre en una victoria y una abdicación obligada en una abdicación voluntaria. Los hechos intervienen muy poco en la vida del hombre. Otros factores predominan: los morales y psíquicos».

La tesis del autor es discutible, infinitamente; no así el encanto y la novedad de la obra.

DE LA VIDA LITERARIA^F

Acaba de aparecer en inglés la más puntual y minuciosa de las muchas biografías de Rimbaud. Es obra de Miss Enid Starkie, que ha trabajado varios años en ella y cuyo estudio liminar *Arthur Rimbaud en Abisinia* fue publicado en 1934 por la Universidad de Oxford. Esta novísima biografía incluye también dos capítulos de análisis literario.

En Londres, Edward Crankshaw acaba de publicar: *Viena: imagen de una cultura en decadencia*. La tesis de esa obra —el carácter agónico o, mejor dicho, póstumo de Viena— recuerda a Bernard Shaw y a su parecer de que París y Viena atrasan más o menos de un siglo sobre el resto de Europa. «Son dos ciudades que yo entiendo con perfección», ha escrito Bernard Shaw, «porque mi niñez transcurrió en Dublín».

André Malraux —famoso autor de *La condición humana* y de *La tentación de Occidente*— ha publicado *La esperanza*, novela de la guerra civil española.

Paul Claudel acaba de publicar *Un poeta mira la Cruz*, libro que según el autor «desarrolla el concepto de que la Cruz no es una madera inerte, sino una máquina actual y activa cuya función continua es atraer, extraer, reunir y elevar».

8 de abril de 1938

UNA ALARMANTE «HISTORIA DE LA LITERATURA»⁹ [R]

En las antologías tudescas anda sin gloria, pero sin infamia especial, el nombre de Klabund encabezando algunas imitaciones —*Nachdichtungen*— de la lírica china, que son más bien originales, y algún poema original que más bien no lo es. Recuerdo un libro titulado *El círculo de tiza* y una novela heroica —*Mohamed*—, pero confieso que yo nada sabía de esta deficiente y copiosa *Historia de la literatura* que las otras veces benemérita Editorial Labor acaba de inferir a España y a América, atolondradamente. Tres catalanes firman la versión castellana: prefiero imaginar que ese triunvirato ha calumniado a Klabund, pero no se me oculta lo inverosímil de reprocharles todos los errores del libro. La mayoría, por decirlo así, son orgánicos. Los del triunvirato catalán son realmente dos. El primero, las interpolaciones de naturaleza casera que hacen que en una historia de la literatura mundial, Jacinto Verdaguer tenga más lugar que James Joyce, y que Azorín se explaye en dos páginas laudatorias, mientras a Paul Valéry le adjudican exactamente cuatro palabras, contando las dos de su nombre. (Una página para Valle-Inclán: otra página entera para Ortega y Gasset: dos líneas para Spengler; casi dos para Sherwood Anderson; ninguna para Faulkner).

El segundo error es el gusto pésimo. En la página 149 el triunvirato, siempre infalible en el error, propone a nuestra veneración estos versos, tal vez los más ridículos de toda la obra de Góngora:

*Desnudo el joven, cuando ya el vestido
oceáno ha bebido,
restituir le hace a las arenas,
y al sol lo extiende luego,
que lamiéndolo apenas
su dulce lengua de templado fuego,
lento lo embiste, y con suave estilo
la menor onda chupa al menor hilo.*

Esa empapada estrofa les parece «deleitosa» a los traductores. (Me olvidaba: en la página 302 está escrito que Eugenio d'Ors «ejerció extraordinaria influencia en los círculos intelectuales franceses» y que Jaume Bofill i Mates era «un artífice modélico, arbitrario...»). También hay despropósitos evidentes. A los ilustres versos de Goethe:

*Pues cuando el hombre en su dolor enmudece,
un dios me permitió decir lo que sufro,*

los traducen así nuestros catalanes:

*¡Pues si el hombre calla en su dolor,
dame un dios a quien decir lo que sufro!*

Otros dislates hay que son de más difícil atribución. Por ejemplo: ¿deberemos agradecer al editor póstumo Goldscheider o a Cataluña la enlutada noticia de que «el religioso oriental Paul Claudel» murió en 1937? Sospecho lo primero, aunque un par de páginas antes he leído con estupor que Henri Barbusse, Paul Claudel y Francis Jammes «son propiamente franceses-alemanes», lo que no es del todo oriental, salvo en el sentido cardinal de la palabra... Prosigue el texto: «Así como Charles de Coster escribía flamenco en lengua francesa, así Barbusse, Claudel y Francis Jammes escriben alemán en lengua francesa. Han encontrado en Alemania lectores más entusiastas que en Francia. Los franceses apenas los consideran compatriotas suyos».

Uno de los recursos preferidos por este libro es la información deficiente. Leemos así que Alfred Aloysius Horn es norteamericano, que Chesterton es irlandés, que William Blake es un contemporáneo de Whitman y que el drama ligero francés sigue siendo cultivado por Paul Géraudy y Henri Lenormand. (No es imposible —muy pocas cosas son imposibles en este libro— que haya un propósito burlón o polémico, en esa yuxtaposición de dos nombres, pero el autor debió de alguna manera indicarlo).

Otra mala costumbre es el dato accidental, discutible. Cuatro líneas y media dedica a Joseph Conrad este volumen. Después de registrar correctamente algunas noticias biográficas, habla de «sus novelas de marinos, influidas por Poe». Ahora bien: ¿ejerció Poe alguna influencia sobre Conrad? Nadie lo había sospechado hasta ahora. Se trata de una tesis personal que puede —tal vez— discutirse, pero cuya inclusión es improcedente en un trabajo de consulta.

He mencionado algunos pecados veniales. Paso ahora al fundamental: la infatigable vanidad literaria que prohíbe a Klabund la descripción concreta y servicial de cada escritor y lo mueve a ensayar una «greguería» o una definición metafórica. Imaginemos que alguien ha conocido la desventura de no leer jamás a Colette. ¿De qué le servirá que le hablen de «su parloteo azul celeste y rosa escarlata»? Imaginemos, asimismo, que alguien ha conocido la desventura (quizá más tolerable que la anterior) de no leer jamás a Franz Werfel. No me decido a creer que esa dolorosa omisión pueda ser corregida por esta anécdota: «Heym se ahogó a los veinticuatro años, patinando sobre el hielo en el lago de Mueggel. Cuando Georg Heym desapareció bajo las aguas, un dios marino ascendía sobre las nubes formadas por los vapores de la primavera, hasta el sol, lanzando gritos de alegría, embriagado

por la luz: nos referimos a Franz Werfel (n. en Praga, 1890)».

Los lectores de habla española suelen desconocer a Otakar Březina. He aquí su efigie facsimilar, según Klabund: «Sonríe a la sonrisa de la vida y de su frente se desprende la nieve de glaciales estrellas. Březina es la apoteosis de las espigas, es un árbol cuajado de flores y de insectos rumorosos». Es indudable que no se nos despintará jamás esa cara. Conozcamos (o reconozcamos) ahora a Rainer Maria Rilke.

«Rilke es un monje que en lugar de ceñir hábito gris viste hábitos de púrpura». Más alarmante aún es este retrato, inextricable y voluntario monstruo de un hombre y de su obra: «Oscar Wilde, a semejanza de lord Henry, llevaba siempre una orquídea en el ojal; gozó de la vida con la máxima intensidad, trabando especial amistad con Dorian Gray, circunstancia que trajo como consecuencia una querrela contra Wilde, que le hizo descender del plano de la más alta sociedad a la cárcel [...] Sus poesías nos lo descubren como un *pierrot lunar*, cuya palidez no procede ni de la luna ni del maquillaje».

Después de esas arbitrariedades, nos reconforta una buena perogrullada como ésta (página 106): «*Las mil y una noches* son todavía hoy el encanto de la juventud».

Sin embargo, el ápice de la obra está en la página 266. Ahí está escrito que el poeta Rimbaud «gustaba de abrazar a los babuinos». Los traductores, en una emulación de imbecilidad, agregan esta nota: «Especie de monos».

15 de abril de 1938

T. F. POWYS^q [B S]

En una casa de las sierras de Dorset —sur de Inglaterra— hay algunos miles de libros en inglés y en latín, una taciturna mujer que entiende de rosas y un enlutado hombre alto, de pelo encanecido y ojos azules. De tres y media a seis de la tarde hace ya treinta años que ese hombre escribe una o dos páginas por día, caligrafiando con obstinado amor cada letra.

Theodore Francis Powys nació en 1874, en el pueblo de Shirley. Es de ascendencia ilustre, ya que entre las personas de su sangre están John Donne y William Cowper. (No hablo de ciertos príncipes de Gales, tan antiguos que ya son legendarios, tan legendarios que más bien son apócrifos). Hijo y nieto de clérigos, Theodore Francis empezó por estudiar teología. Cabe afirmar que todavía ahora le es fiel. Esencialmente, sus novelas son parábolas: heréticas, burlonas y escandalosas, pero esencialmente parábolas. «Yo creo demasiado en Dios», confesó una vez.

En 1905 se estableció en el pueblo de Shirley. Ese mismo año se casó; ese mismo año entró en la biblioteca después de las tres de la tarde y escribió hasta las seis. Dos problemas de índole diversa lo trabajaban: el problema absoluto del bien y el mal; el problema verbal de un estilo bíblico que no pareciera afectado. Casi veinte años escribió antes de publicar una línea. Hacia 1923, un amigo suyo, escultor, le robó un cuaderno manuscrito y lo envió a David Garnett, el autor de *Lady into Fox* y *A Man in the Zoo*. El cuaderno se publicó bajo el nombre *La pierna izquierda*. Se trata de la historia de un granjero que va apoderándose, cuerpo y alma, de todos los habitantes de un pueblo. Después aparecieron *Brionia negra* (1924), *Los dioses del señor Tasker* (1925), *Pájaros inocentes* (1926), *El buen vino del señor Weston* (1928), *El estanque de rocío* (1928), *La casa con el eco* (1929), *Fábulas* (1929), *Cariño en un rincón* (1930) y *Padrenuestro blanco* (1932).

El más memorable de todos es acaso *El buen vino del señor Weston*. La acción transcurre en una sola noche, en la que el tiempo se ha detenido; Weston, el personaje central, es un ansioso comerciante en vinos que paulatinamente nos infunde la convicción de que es Dios. La obra, trivial o picaresca al principio, acaba en plena magia, en plena sobrenaturalidad. Los escritores preferidos de Powys son Richardson, Montaigne, Rabelais y Scott.

EXCELLENT INTENTIONS, de Richard Hull^q [R]

Uno de los proyectos que me acompañan, que de algún modo me justificarán ante Dios, y que no pienso ejecutar (porque el placer está en entreverlos, no en llevarlos a término), es el de una novela policial un poco heterodoxa. (Lo último es importante, porque entiendo que el género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes).

La concebí una noche, una de las gastadas noches de 1935 o de 1934, al salir de un café en el barrio del Once. Esos pobres datos circunstanciales deberán bastar al lector: he olvidado los otros, los he olvidado hasta ignorar si los inventé alguna vez. He aquí mi plan: urdir una novela policial del tipo corriente, con un indescifrable asesinato en las primeras páginas, una lenta discusión en las intermedias y una solución en las últimas. Luego, casi en el último renglón, agregar una frase ambigua —por ejemplo: «Y todos creyeron que el encuentro de ese hombre y de esa mujer había sido casual»— que indicara o dejara suponer que la solución era falsa. El lector, inquieto, revisaría los capítulos pertinentes y daría con otra solución, con la verdadera. El lector de ese libro imaginario sería más perspicaz que el «detective»... Richard Hull ha compuesto un libro amenísimo. Su prosa es diestra, sus personajes son convincentes, su ironía es del todo civilizada. La solución final, sin embargo, es tan poco asombrosa que no puedo librarme de la sospecha de que este libro real, publicado en Londres, es el que yo preví en Balvanera, hace tres o cuatro años. En tal caso, *Excellent Intentions* ocultaría un argumento secreto. ¡Ay de mí o ay de Richard Hull! No veo ese argumento secreto por ningún lado.

HEAD IN GREEN BRONZE, de Hugh Walpole^r [R]

Declara Walpole, en la página 176 de este libro: «Nadie, tal vez, es explicable en este mundo raro y casual. A veces yo sospecho que el Alfarero mezcla tierras de todas clases y no se cuida mayormente de lo que sale». Ese recelo es contagioso: a veces el lector sospecha que Walpole comete la osadía de remedar los procedimientos creadores de su Alfarero «y no se cuida mayormente de lo que sale».

Además, por raro que sea el mundo, es imposible no maravillarse de que el autor del *Retrato de un hombre de pelo rojo* y de *Harmer John* haya juzgado conveniente u honrosa la reimpresión de inepticias como la muy poco fantástica fantasía que da su nombre al libro o como el relato «The German». Sólo un deseo de orden, sólo una especie de lealtad a los lugares y a los días en que las escribió puede haberlo movido a recopilarlas. Por lo demás, el mismo Walpole parece compartir nuestro asombro, ya que en el prólogo deplora el inmerecido olvido en que están ciertas laboriosas novelas suyas, en tanto que los cuentos de la serie *Let the Bores Tremble* se han obstinado en sobrevivir. «A veces —dice— hay personas que los recuerdan».

El buen gusto de esas personas es menos admirable que su memoria. Los siete cuentos que componen esa lánguida serie tratan de parecerse a *Las nuevas mil y una noches* de Stevenson. Invención y ejecución aparte, la diferencia básica es ésta: Stevenson sabía que su obra era una travesura y que los personajes eran irreales; Walpole, en cambio, desatiende el manejo de sus fantoches para justificarlos y comprenderlos. Nos presenta un canalla, y apenas lo hemos aceptado nos dice que dentro de ese pecho malvado y de esa levita satánica late un corazón de oro. Acto continuo lo analiza con simpatía. A fuerza de psicologismo y de comprensión la bagatela se derrumba.

Hay cuentos —«Campo con cinco árboles», «El prestidigitador», «Aventura del niño imaginativo»— que están a punto de ser buenos. Otros —«El temor de la muerte» y «El desterrado»— casi justifican el libro.

DE LA VIDA LITERARIA^F

La N.R.F. sigue publicando su «diccionario de palabras redescubiertas» o diccionario redactado de oído. Copio algunos artículos:

LÁUDANO: m. Canto litúrgico.

PERISTILO: m. Lapicera fuente que escribe en todos los idiomas.

POLIFEMO: m. Cuerpo sólido irregular, limitado por un número indefinido de caras.

CUADRUMANO: m. Pianista que toca a cuatro manos. (Mozart era cuadrumano).

REUMATISMO: m. Doctrina filosófica griega. (Los adeptos del reumatismo vivían inmóviles y se ejercitaban en sufrir estoicamente el dolor).

VODKA: f. Trineo liviano.

SÍNCOPE: m. En las aldeas griegas el síncope recoge las reclamaciones de los habitantes y las transmite al jefe de distrito o megáfono.

SARDINA: f. Instrumento de cuerda del siglo XVII, especie de vihuela. (Couperin compuso un minué para sardina y oboe).

URSULINA: f. Especie de organdí de seda, usado bajo el Segundo Imperio.

Ha aparecido en Londres una reedición del libro felino de Carl van Vechten: *El tigre en la casa*. Lo ilustran gatos de las más diversas escuelas pictóricas: gatos de Hokusai, de Landseer, de Cranach, de Gaya, de Alfred Kubin y de Manet.

Se ha publicado un nuevo libro de Vicki Baum: *Un cuento de Bali*.

29 de abril de 1938

GUSTAV MEYRINK^q [B S]

Los hechos de la vida de Meyrink son menos problemáticos que su obra. Nació en 1868, en una ciudad de Baviera. Su madre fue una actriz. (Es demasiado fácil comprobar que su obra literaria es histriónica). Munich, Praga y Hamburgo, se reparten sus años de juventud. Sabemos que fue empleado de banco, y que abominó ese trabajo. También sabemos que ensayó dos desquites o dos maneras de evasión: el estudio confuso de las confusas «ciencias ocultas» y la composición de escritos satíricos. Atacó en ellos el ejército, las universidades, la banca, el arte regional. («Arte —escribió— de donde está ausente lo artístico y donde lo regional es falsificado».) Desde 1899, la famosa revista *Simplicissimus* publicó sus escritos. De esa época data su traducción de ciertas novelas de Dickens y de ciertos relatos de Poe. Hacia 1910 reunió una cincuentena de cuentos bajo el nombre paródico *El cuerno mágico del burgués alemán*, en 1915 publicó *El Golem*.

El Golem es una novela fantástica. Novalis anheló alguna vez «narraciones oníricas, narraciones inconsecuentes, regidas por asociación, como sueños». Tan fácil es componer narraciones de éstas como imposible es componerlas de modo que no sean ilegibles. *El Golem* —increíblemente— es onírico y es lo contrario de ilegible. Es la vertiginosa historia de un sueño. En los primeros capítulos (los mejores) el estilo es admirablemente visual; en los últimos arrecian los milagros de folletín, el influjo de Baedeker es más fuerte que el de Edgar Allan Poe, y penetramos sin placer en un mundo de excitada tipografía, habitado de vanos asteriscos y de incontinentes mayúsculas... No sé si *El Golem* es un libro importante; sé que es un libro único.

Inútilmente tratan de parecersele las otras novelas de Meyrink: *La noche de Walpurgis*, *El rostro verde*, *El ángel de la ventana de occidente*.

Gustav Meyrink es asimismo autor de *Murciélagos* —una recopilación de cuentos fantásticos— y de un fragmento de novela que se titula *El emperador secreto*.

THE SUMMING UP, de W. Somerset Maugham^q [R]

Es increíble que el sentido común pueda resplandecer, que la mera sensatez nos encante. Tal es el caso, sin embargo, de estas recapitulaciones de Maugham. El autor mira su vida y su obra —más de sesenta años vividos, más de cuarenta libros escritos— y ensaya algunos juicios finales, o provisoriamente finales. Lo que declara es

menos importante que nuestra convicción de su sinceridad al declararlo. Además: cierta resignación y cierta amargura se dejan pregonar en sus páginas, y no esperamos otra cosa de un autobiógrafo. Alguna vez hay observaciones certeras. Por ejemplo: «Mucha gente parece no haber notado el uso principal de los argumentos. Éstos son líneas para guiar la atención del lector. Jane Austen sabía eso. En cambio, *La educación sentimental* de Flaubert guía tan poco la atención del lector, que a éste le son indiferentes los personajes y el destino que los aguarda. De ahí la dificultad de concluirla. No sé de otra novela tan importante que deje una impresión tan borrosa».

En otro capítulo observa: «Todos sabemos que Ibsen era escasamente inventivo. No es desafortunado afirmar que su gambito único es la brusca llegada de un forastero que irrumpe en una pieza encerrada y abre de par en par las ventanas. Entonces las personas que estaban en la pieza mueren de pulmonía, y todo acaba infelizmente [...] La desventaja de las ideas en el teatro es que si éstas son aceptables, son aceptadas y acaban por matar el drama que contribuyó a difundirlas».

He traducido dos opiniones; he aquí una confesión: «Escandalizado por la indigencia de mi vocabulario, fui al Museo Británico, anoté nombres de piedras raras, de esmaltes bizantinos y telas y construí frases laboriosas para colocarlas. Afortunadamente, no hallé oportunidad de emplear esas frases, y ahí están en una libreta, a la disposición de cualquiera con ganas de escribir desatinos. Años después di en el error contrario. Empecé por prohibirme los adjetivos. Quise escribir un libro que fuera como un telegrama larguísimo, del cual hubiera sido excluida toda palabra no imprescindible».

DIE VORSOKRATIKER, de Wilhelm Capelle^q [R]

En las quinientas páginas de este libro están recopilados y traducidos los fragmentos originales de los primeros pensadores helénicos y las noticias de su vida o de su doctrina que pueden extraerse de Plutarco, de Diógenes Laercio o de Sexto Empírico.

Muchas de esas doctrinas son meras piezas de museo actualmente: verbigracia, las de Jenófanes de Colofón, que afirman que la luna es un conjunto denso de nubes y que éste se disipa todos los meses. Otros no conservan otra virtud sino la de asombrar o distraer: verbigracia, el extraño censo de Empédocles de Akragas: «Yo he sido un niño, una muchacha, una zarza, un pájaro y un mudo pez que surge del mar». (Más sorprendente, pero mucho más increíble, es la enumeración de un rapsoda celta: «Yo he sido una espada en la mano, yo he sido un capitán en las guerras, yo he sido un farol en un puente, yo estuve encantado cien días en la espuma del agua, yo he sido una palabra en un libro, yo he sido un libro en el principio»).

Otros presocráticos hay cuyo sentido verdadero es acaso irrecuperable, pero que

se enriquecen para nosotros de toda la filosofía posterior. Así, Heráclito de Éfeso, que «comprendemos» a través de Bergson o de William James; así Parménides, en cuya lectura intervienen —«anacrónicamente, absurdamente»— recuerdos de Spinoza o de Francis Bradley.

Otros, en fin, parecen sobrevivir a los siglos. Así: Zenón de Elea, inventor de la carrera perpetua de Aquiles y la tortuga. (Es común enunciarla de este modo: Aquiles, símbolo de rapidez, no puede alcanzar a la tortuga, símbolo de morosidad. Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da diez metros de ventaja. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles el milímetro, la tortuga un décimo de milímetro, y así infinitamente, sin alcanzarla... Wilhelm Capelle, en la página 178 de este volumen, traduce el texto original de Aristóteles. «El segundo argumento de Zenón es el llamado Aquiles. Razona que el más lento no puede ser alcanzado por el más rápido, pues el perseguidor tiene que llegar antes al punto que el perseguido acaba de evacuar, de suerte que el más lento siempre le lleva una determinada ventaja».)

Los historiadores de la filosofía suelen acordar a los presocráticos una mera importancia de precursores. Nietzsche, en cambio, sostuvo que eran el ápice del pensamiento filosófico griego y prefirió su estilo monumental al estilo dialéctico de Platón. (Hay quien prefiere ser intimidado a ser convencido). Este libro quiere reivindicar para ellos la gloria de haber articulado y fundado la prosa griega.

DE LA VIDA LITERARIA^f

En los entreactos de escribir una seria novela psicológica, Richard Aldington se ha permitido un libro humorístico. Ese libro paródicamente se titula *Seven Against Reeves*.

André Suarès ha publicado *Trois grands vivants*, estudio sobre Baudelaire, Cervantes y Tolstoi. Previsiblemente, la obra no es menos superlativa que el título.

Dos ejercicios homéricos, sentimental el uno, burlesco el otro. El primero —*Naissance de l'Odysée*— es de Jean Giono; el segundo —*The Trojan Horse*—, de Christopher Morley.

Más fuerte que la espada se titula el último libro de Ford Madox Ford. Abunda en recuerdos y anécdotas de Henry James, de D. H. Lawrence, de Conrad, de Galsworthy, de Hardy, de Swinburne, de Guillermo Enrique Hudson, de Turgueniev, de H. G. Wells, de Hilaire Belloc y de Dreiser.

13 de mayo de 1938

RICHARD ALDINGTON^d [B S]

Aldington nació en el condado de Hampshire —sur de Inglaterra—, en 1892. Se educó en Dover College y en la Universidad de Londres. A los trece años había escrito —y caligrafiado— sus primeros poemas. A los diecisiete, una revista distraída le publicó varias imitaciones de Keats. En 1915 aventuró su libro inicial: *Images Old and New*. (En octubre de 1913 se había casado). Aldington, entonces, era «imaginista»: creía que las imágenes visuales eran lo esencialmente poético. (Lo mismo creyó Erasmus Darwin, hace más de cien años). Esa caprichosa tesis lo condujo a la versificación irregular y sin rima, por entender que en ella lo auditivo se subordina a lo visual... De esas cosas habla Richard Aldington con sus amigos Ezra Pound y Amy Lowell, y no sabía que un pistoletazo balcánico iba a aniquilar el debate. A principios de 1916, Aldington se enroló en la infantería del ejército inglés.

La guerra lo dejó vivo, neurasténico, sin un cobre. Una choza en Berkshire, muchas traducciones y algunos trabajos periodísticos lo salvaron. Tradujo *El Decamerón* de Boccaccio, la *Historia cómica de los estados del sol* de Savinien Cyrano de Bergerac, las cartas de Voltaire y de Federico II, los yambos de Chénier y centenares de inscripciones y de epigramas de la antología griega.

En 1923 publicó *Destierro*; en 1928, *El amor y el Luxemburgo*; en 1929, la novela asombrosa o sorprendente *La muerte de un héroe*. Es raro que un autor abomine de todos los personajes de un libro y se complazca en insultarlos y denigrarlos. Richard Aldington lo hace, y entendemos que su cólera es algo más que los despliegues académicos de energúmenos profesionales como Carlyle o Guerra Junqueiro o León Bloy.

Muerte de un héroe es un libro impar; si a alguna otra novela es afín, lo es a *The Way of All Flesh* de Butler.

Richard Aldington es, asimismo, autor de *Rumbos de gloria*, de *Las mujeres tienen que trabajar*, de *La hija del coronel*, de un estudio sobre Voltaire y de *Todos los hombres son enemigos*. Este año ha publicado un libro humorístico: *Los siete contra Reeves*. (Nombre, como habrá notado el lector, que parodia *Los siete contra Tebas* de Esquilo).

TO HAVE AND HAVE NOT, de Ernest Hemingway^d [R]

La historia de un malevo imaginada por un hombre de letras no puede no ser falsa. Dos tentaciones encontradas la acechan. La una: pretender que el malevo no es tal malevo, sino un pobre hombre nobilísimo de cuyas fechorías es culpable la sociedad. La otra: magnificar las atracciones diabólicas de su historia y demorarse con algún deleite en lo atroz. Ambos proceder, como se ve, son de tipo romántico. De ambos hay célebres ejemplos en la literatura argentina: las novelas cimarronas de Eduardo Gutiérrez, el *Martín Fierro*... Hemingway, en los primeros capítulos de este libro, parece desoír esas tentaciones. Su héroe, *captain* Harry Morgan de Key West, comete fechorías no indignas del bucanero homónimo que asaltó la ciudad inexpugnable de Panamá y entregó una pistola al gobernador, como muestra de la artillería que le bastó para conquistar esa plaza... Hemingway, en los capítulos iniciales de la novela refiere sin asombro hechos bárbaros. Los refiere con naturalidad, con indiferencia, casi con tedio. No acentúa la muerte: Harry Morgan se resigna a matar a un hombre y no se vanagloria del hecho y no se arrepiente. Ante las primeras cien páginas, pensamos que la voz del narrador conviene a los sucesos narrados y que puntualmente equidista de la mera bravata y de la quejumbre. Creemos hallarnos ante una obra digna del hombre lejanísimo que escribió *Adiós a las armas*.

Inexorablemente, los capítulos finales nos desengañan. Esos capítulos, escritos en tercera persona, rinden una curiosa revelación: Harry Morgan es, para Hemingway, un varón ejemplar. Un entusiasmo esencialmente didáctico ha hecho que Hemingway exhiba sus homicidios a una generación decadente. La novela, como tal, se hace polvo; apenas si nos queda entre los dedos una parábola nietzscheana.

A continuación traduzco un pasaje. El tema es el suicidio en América:

«Algunos se despeñaban por la ventana de la oficina; otros se iban tranquilamente en garajes para dos coches, con el motor en marcha; otros seguían la tradición nativa del Colt o del Smith Wesson: esos instrumentos tan bien contruidos que dan fin al remordimiento, acaban con el insomnio, curan el cáncer, evitan las bancarrotas y abren una salida a posiciones intolerables con la sola presión del dedo: esos admirables instrumentos americanos tan fáciles de llevar, de tan seguro efecto, tan indicados para concluir el sueño americano cuando éste se vuelve una pesadilla, sin otro inconveniente que el matete que tiene que limpiar la familia».

LES SEPT MINUTES, de Simenon¹ [R]

Si no me engañan ciertas referencias de la N. R. F., Georges Simenon goza de alguna fama francesa como autor policial. André Thérive alaba su facultad de «crear una atmósfera»; Louis Emié ha venerado públicamente «la atmósfera definida» de sus relatos. A juzgar por *Les sept minutes*, los dos tienen razón. Los ambientes que

propone este libro no carecen de vividez, ni siquiera de cierta sobrenaturalidad. Lástima grande que todo lo demás sea incompetente, fraudulento o ingenuo. Me dirán que basta la atmósfera. De acuerdo, pero, entonces, ¿a qué urdir tramas policiales incómodas?

En el primer cuento de la serie, la revelación final es tan insípida, que ayer me la otorgaron y hoy no la sé; la del segundo —«La noche de los siete minutos»— requiere laboriosamente una estufa, un caño, una piedra, una cuerda tirante y un revólver; la del tercero, dos personas adicionales cuya existencia no puede sospechar el lector. He hablado de incompetencia y de fraude. Más bien anacronismo, pienso ahora; más bien, despreocupación. En Inglaterra el género policial es como un ajedrez gobernado por leyes inevitables. El escritor no debe escamotear ninguno de los términos del problema. El misterioso criminal, por ejemplo, tiene que ser una de las personas que figuran desde el principio... París, en cambio, ignora todavía esos rigores. París, a juzgar por *Les sept minutes*, aún es contemporánea de Sherlock Holmes.

El estilo es válido. No es común que el autor incurra en efusiones como ésta, que nos recuerdan no ya a sir Arthur Conan Doyle, sino a la baronesa de Orezy o a Gaston Leroux: «Conozco el miedo en la oscuridad, en la lluvia, en la grisalla de los paisajes de nieve, en el misterio de las regiones nórdicas. ¡Pero el miedo ahí, en pleno sol, en aquel escenario de ensueño, bañado de luz cálida, es otra cosa! Es algo aplastador».

DE LA VIDA LITERARIA^g

En la novela de Gunnar Gunnarsson *Barcos en el cielo* doy con este sentimiento curioso: «En una tierra sin montañas las ideas y los animales se pierden porque quién los va a sujetar y no sé cómo hace la gente para dormir de noche en una llanura».

Aceptada la imagen del autor, yo diría que la dispersión de las ideas conviene al sueño.

DE LA VIDA LITERARIA^f

Jules Supervielle ha publicado *L'arche de Noé*. Forman el libro siete narraciones poéticas: «El arca de Noé», «La huída a Egipto», «Antonio —del desierto—», «La adolescente», «El tazón de leche», «Los muñecos de cera», «La mujer encontrada».

Tres libros importantes ha hecho traducir la N.R.F.: *The Ordeal of Richard Feverel* de George Meredith, *Die Verwandlung* (La metamorfosis) de Franz Kafka y la divertidísima biografía de Bernard Shaw por Frank Harris.

Rolland de Reneville —autor de *Las tinieblas pintadas* y de *Rimbaud el vidente*— ha publicado un estudio que se titula *La experiencia poética* y anuncia otro sobre el pensamiento de Stéphane Mallarmé.

Edgar Lee Masters —famoso autor de las *Antologías de Spoon River* y de *Lincoln, el hombre*— ha publicado en Nueva York otra epopeya americana: *The New World*.

En el segundo volumen de su *Autobiografía*, H. G. Wells declara que Marcel Proust tiene menos valor documental y es menos divertido que un diario viejo y que éste ofrece la ventaja de ser más fidedigno y de no imponer su interpretación.

27 de mayo de 1938

VAN WYCK BROOKS^q [B S]

Van Wyck Brooks es de aquellos escritores americanos cuyo habitual y provechoso ejercicio es la denigración de América. (Otros venerados ejemplos son Lewis Mumford y Waldo Frank). Brooks no es violento; Brooks desdeñosamente se entristece con las crudezas y vulgaridades de América. Los europeos lo aplauden; muchos norteamericanos también, acaso movidos por el temor de parecer patrioterros. Brooks ataca la aldeanería de América y esa aldeanería es la que lo aplaude.

Van Wyck Brooks nació en Plainfield, el día 16 de febrero de 1886. Se educó en Harvard y publicó su primer libro —*El vino de los puritanos*— a fines de 1909. Dos años después se casó con Miss Eleanor Kenyon, de California. En 1913 publicó *La enfermedad del Ideal* —estudios sobre Sénancour, Amiel y Maurice de Guérin—; en 1914, un análisis crítico de la obra de John Addington Symonds; en 1915, *El mundo de H. G. Wells y América, mayor de edad*. En ese libro están prefigurados sus libros ulteriores. Hacia 1927 compiló con Alfred Kreymborg, Paul Rosenfeld y Lewis Mumford la famosa antología *American Caravan*. (En 1923 había merecido el premio anual de la revista *The Dial* por su obra anterior y por la influencia continental de esa obra. En otros años lograron ese premio consagratorio Sherwood Anderson y T. S. Eliot).

La obra de Van Wyck Brooks es extensa. Comprende varias traducciones de libros de Romain Rolland y de Georges Berguer y múltiples estudios originales. Acaso los más importantes son los volúmenes dedicados a Emerson, a Henry James y a Mark Twain. Los tres quieren ilustrar la incompatibilidad de ser, a un tiempo, norteamericano y artista.

El primero —*Emerson and Others*, 1927— estudia el caso de un artista en desacuerdo con América; el segundo —*The Pilgrimage of Henry James*, 1925—, el de un artista que huye de América; el tercero —*The Ordeal of Mark Twain*, 1920—, el de un artista frustrado por América. La mayor virtud de este último es haber provocado la apasionada y lúcida réplica de Bernard DeVoto: *Mark Twain's America*.

CONFESSIONS OF A THUG, de Meadows Taylor^q [R]

Este libro insólito —publicado en abril de 1839, en los tres tomos de rigor, republicado ahora a los noventa y nueve años justos por el mayor Yeats-Brown—

despierta una curiosidad que no satisface. El tema son los *thugs*, secta o corporación de estranguladores hereditarios que durante ocho siglos dieron horror (con pies descalzos y pañuelos mortales) a los caminos y crepúsculos de la India. El asesinato lucrativo era para ellos un deber religioso. Eran devotos de Bhawani, la diosa cuyo ídolo es negro y cuyos nombres adorables son Durga, Parvati y Kali Ma. A ella le dedicaban el pañuelo de las ejecuciones, el pedazo de azúcar sacramental que debían comer los prosélitos, la azada que cavaba las sepulturas. No todas las personas merecían el pañuelo y la azada: a los devotos les estaba prohibida la muerte «de lavanderas, poetas, faquires, sikhs, músicos, bailarines, aceiteros, carpinteros, herreros y barrenderos, así como de mutilados y de leprosos».

Los adeptos juraban ser valientes, sumisos y secretos, y merodeaban por el vasto país en cuadrillas de quince a doscientos hombres. Tenían un idioma que se ha perdido —el ramasí— y otro idioma de señas para entenderse en cualquier lugar de la India, de Amritsar a Ceylán. Su colegio constaba de cuatro órdenes: los Seductores, que atraían a los viajeros con relatos maravillosos y cantos; los Ejecutores, que los estrangulaban; los Hospitalarios, que ya habían cavado la sepultura; los Purificadores, cuya misión era despojar a los muertos. La oscura diosa les permitía la traición y el disfraz: es fama que a veces los *thugs* se contrataban como escolta contra los *thugs*. Entonces recorrían leguas y leguas hasta el preciso punto remoto que habían indicado los augures, y en ese punto era la matanza. Hubo estrangulador —Buhram de Allahabad es quizá el ejemplo más célebre— que en cuarenta años de ejercicio mató más de novecientas personas.

Este libro se basa en documentos judiciales auténticos y logró en su hora el elogio de Tomás de Quincey y de Bulwer Lytton. El editor actual, F. Yeats-Brown, ha interpolado títulos llamativos —«El joyero y su astrólogo», «Dama que sabía demasiado», «El episodio del obeso banquero»— que no condicen con la simplicidad de su estilo.

He dicho que esta obra despierta una curiosidad que no satisface, que sin duda no puede satisfacer. Por ejemplo: yo querría saber si los *thugs* eran bandoleros que santificaron su oficio con el culto de la diosa Bhawani o si el culto de la diosa Bhawani los hizo bandoleros.

UN CUENTO DE FRANZ KAFKA^r [T]

En estas páginas he hablado muchas veces de Kafka. He aquí, traducido del alemán, uno de sus cuentos fantásticos. Pertenece a la serie titulada *Un médico rural* (Leipzig, 1919). Su nombre:

ANTE LA LEY

Hay un guardián ante la Ley. A ese guardián llega un hombre de la campaña que pide ser admitido a la Ley. El guardián le responde que ese día no puede permitirle la entrada. El hombre reflexiona y pregunta si luego podrá entrar. «Es posible», dice el guardián, «pero no ahora». Como la puerta de la Ley sigue abierta y el guardián está a un lado, el hombre se agacha para espiar. El guardián se ríe, y le dice: «Fíjate bien: soy muy fuerte. Y soy el más subalterno de los guardianes. Adentro no hay una sala que no esté custodiada por su guardián, cada uno más fuerte que el anterior. Ya el tercero tiene un aspecto que yo mismo no puedo soportar». El hombre no ha previsto esas trabas. Piensa que la Ley debe ser accesible en todo momento a todos los hombres, pero al fijarse en el guardián con su capa de piel, su gran nariz aguda y su larga y deshilachada barba de tártaro, resuelve que más vale esperar. El guardián le da un banco y lo deja sentarse junto a la puerta. Ahí, pasa los días y los años. Intenta muchas veces ser admitido y fatiga al guardián con sus peticiones. El guardián entabla con él diálogos limitados y lo interroga acerca de su hogar y de otros asuntos, pero de una manera impersonal, como de señor poderoso, y siempre acaba repitiendo que no puede pasar todavía. El hombre, que se había equipado de muchas cosas para su viaje, se va despojando de todas ellas para sobornar al guardián. Éste no las rehusa, pero declara: «Acepto para que no te figures que has omitido algún empeño». En los muchos años el hombre no le quita los ojos de encima al guardián. Se olvida de los otros y piensa que éste es la única traba que lo separa de la Ley. En los primeros años maldice a gritos su destino perverso; con la vejez, la maldición decae en rezongo. El hombre se vuelve infantil, y como en su vigilia de años ha llegado a reconocer las pulgas en la capa de piel, acaba por pedirles que lo socorran y que intercedan con el guardián. Al cabo se le nublan los ojos y no sabe si éstos lo engañan o si se ha obscurecido el mundo. Apenas si percibe en la sombra una claridad que fluye inmortalmente de la puerta de la Ley. Ya no le queda mucho que vivir. En su agonía los recuerdos forman una sola pregunta, que no ha propuesto aún al guardián. Como no puede incorporarse, tiene que llamarlo por señas. El guardián se agacha profundamente, pues la disparidad de las estaturas ha aumentado muchísimo. «¿Qué pretendes ahora?», dice el guardián; «eres insaciable». «Todos se esfuerzan por la Ley», dice el hombre. «¿Será posible que en los años que espero nadie ha querido entrar sino yo?» El guardián entiende que el hombre se está acabando, y tiene que gritarle para que le oiga: «Nadie ha querido entrar por aquí, porque a ti solo estaba destinada esta puerta. Ahora voy a cerrarla».

DE LA VIDA LITERARIA^F

Las abrumadoras, famosas y más o menos impenetrables novelas de John Dos Passos, *The 42nd Parallel*, *Nineteen Nineteen* y *The Big Money*, son adquiribles ahora en un solo tomo, que imperialmente se titula *U.S.A.*

Ha aparecido en Nueva York otro libro de Jorge Santayana. Su nombre: *El reino de la verdad*. Lo precedieron *El reino de la esencia* y *El reino de la materia*, y lo seguirá *El reino del espíritu*, que será el cuarto y último de los reinos.

Little Golden America, la traducción inglesa de la sátira de los rusos Ilf y Petrov contra los Estados Unidos, está logrando en los Estados Unidos un éxito sincero.

El espectro, la última novela de Gorki, ha sido traducida al inglés.

El italiano Gaudens Megaro ha publicado en Londres una biografía de los años de juventud de Mussolini.

10 de junio de 1938

PADRAIC COLUM^r [B S]

Nació en un pueblo mediterráneo de Irlanda, a fines de 1881. (Es lícito conjeturar que lo bautizaron Patrick —Patricio— y que el arcaico Padraic es una variación ulterior, hecha para embelesar a Inglaterra). Su niñez pertenece al campo; sus mocedades, al campo y a Dublín. En esa capital conoció a Yeats, que había fundado el Abbey Theatre y soñaba con un teatro poético, que fuese también popular. Colum compartió esa esperanza. En 1903 —a los veintiún años— estrenó su primer drama: *Tierra partida*. Ese drama inicial era el primero de un vastísimo ciclo que abarcaría todos los aspectos de Irlanda: todas las formas que la vida del hombre muestra en Irlanda. Los otros dramas de ese ciclo no se escribieron; pero Colum, a fines de 1907, publicó un libro de poemas: *Tierra salvaje*. En 1911 fundó la *Irish Review*; un año después, se casó. En 1923 el Parlamento de Hawaii lo invitó a recorrer despaciosamente esas islas y a examinar su mitología. Un testimonio de ese viaje es el libro *Las islas relucientes*.

Colum, ahora, vive en los Estados Unidos. Su obra es considerable. Comprende, entre otros, los siguientes volúmenes: *El muchacho que sabía lo que decían los pájaros* (1918), *Leyendas dramáticas* (1922), *En la puerta del día* (1924), *Viejas praderas* (1925), *El camino que da la vuelta a Irlanda* (1926), *Encrucijadas en Irlanda* (1930), *Orfeo* (1931). El penúltimo es un libro de viajes y de interpretaciones; el último, un prontuario de mitos de todos los países del atlas.

Sus poemas son nostálgicos, sus poemas son límpidos y sinuosos (pero siempre con luz de atardecer, con luz momentánea), y su corriente arrastra imágenes precisas y relucientes, como pescaditos. Por ejemplo, esta estrofa, que no sé si sobrevive a una traducción:

*Then the wet, winding roads,
Brown bogs with black water,
And my thoughts on white ships
And the King o' Spain's daughter.*

INTRODUCTION À LA POÉTIQUE, de Paul Valéry^q [R]

El insigne poeta y mejor prosista Paul Valéry está dictando un curso de poética en el

Collège de France. Este volumen breve y precioso recoge su primera lección. En sus páginas, Valéry ha formulado con limpidez los problemas esenciales de la poética: problemas acaso solubles. Valéry —como Croce— piensa que todavía no tenemos una Historia de la Literatura y que los vastos y venerados volúmenes que usurpan ese nombre son una Historia de los Literatos, más bien. Valéry escribe: «La Historia de la Literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor. Podemos estudiar la forma poética del Libro de Job o del *Cantar de los cantares*, sin la menor intervención de la biografía de sus autores, que son enteramente desconocidos».

No menos técnica, no menos esencialmente clásica, es la definición que propone de la literatura. «La Literatura es y no puede ser otra cosa que una especie de extensión y de aplicación de ciertas propiedades del Lenguaje». Y luego: «¿No es acaso el Lenguaje la obra maestra de las obras maestras literarias, ya que toda creación literaria se reduce a una combinación de las potencias de un vocabulario determinado, según formas establecidas una vez por todas?». Eso, en la página 12. En cambio, la página 40 señala que las obras del espíritu sólo existen en acto, y que ese acto presupone evidentemente un lector o un espectador.

Si no me engaño, esa observación modifica muchísimo la primera y hasta la contradice. Una parece reducir la literatura a las combinaciones que permite un vocabulario determinado; la otra declara que el efecto de esas combinaciones varía según cada nuevo lector. La primera establece un número elevado pero finito de obras posibles; la segunda, un número de obras indeterminado, creciente. La segunda admite que el tiempo y sus incomprendiones y distracciones colaboran con el poeta muerto. (No sé de un ejemplo mejor que el erguido verso de Cervantes:

¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!

Cuando lo redactaron, vive Dios era interjección tan barata como caramba, y espantar valía por asombrar. Yo sospecho que sus contemporáneos lo sentirían así:

¡Vieran lo que me asombra este aparato!

o cosa vecina. Nosotros lo vemos firme y garifo. El tiempo —amigo de Cervantes— ha sabido corregirle las pruebas).

En el prefacio de su ilustre versión de la segunda de las epopeyas homéricas, Lawrence de Arabia se complace en contar veintiocho traducciones inglesas de la *Odisea*. Esa creciente profusión puede ser un indicio de la vitalidad de esos viejos cantos —de su inmortalidad, si se quiere—, pero puede asimismo querer decir que Homero está bien muerto, y que esas traducciones dispares son otros tantos artificios inútiles para infundirle vida. Homeros en verso blanco, Homeros rimados, Homeros aconsonantados, Homeros al itálico modo, Homeros alejandrinos, Homeros hexamétricos, Homeros en laboriosa prosa literal, Homeros perifrásticos, Homeros que condicen con la Biblia, Homeros que prevén a Boileau: no hay uno de esos avatares que falte y no hay uno que satisfaga. El que nos propone este libro del doctor Rouse es un Homero conversando, un Homero tranquilo. Rouse no escribe *La Ilíada* ni *La Aquileida*, escribe *El cuento de Aquiles*; no traduce (como nuestro Lugones) «Canta diosa, el encono de Aquiles Peleyades», sino: «Un hombre enojado —tal es mi asunto: el rencor amargo de Aquiles, príncipe de la casa de Peleo». Si buscamos una escena famosa —los adioses de Héctor y Andrómaca, la muerte de Héctor, el rescate de su cadáver—, y cotejamos la versión de Rouse con la de Andrew Lang o aun con la de Buckley, no es dudoso que la primera nos resulte débil y perifrástica. Linealmente inferior, tiene con todo una virtud que las otras no tienen: se deja leer con casi escandalosa facilidad. Mi desconocimiento del griego hace que yo sea un poco erudito en versiones homéricas: si de alguna difiere profundamente esta versión de Rouse, es de la de Leconte de Lisle; si a alguna se asemeja, es a la de Butler.

Siempre fueron motivo de discusión los epítetos homéricos. Lugones habla del nubígero Zeus, el doctor Rouse de Júpiter Juntanubes; Lugones, del raudo Aquiles, Rouse de Aquiles Piesligeros; Lugones, del flechador Apolo, Rouse de Apolo Tiralejos (*Apollo Farshooter*).

En cambio, transcribe exactamente los nombres propios: Aineias, Alexandros, Daidalos, Menelaos, Rhadamanthys.

La *Ilíada*, en casi todas las traducciones, es un libro remoto, ceremonioso, un poco intratable. Rouse la presenta divertida, llana, chismosa y más bien insignificante. Tal vez esté en lo cierto.

DE LA VIDA LITERARIA^f

Sinclair Lewis —el justamente célebre autor de *Babbitt*, de *Elmer Gantry* y de *Dodsworth*— ha publicado *The Prodigal Parents*: Los padres pródigos.

Recordarán mis lectores el argumento de la tragedia *Cimbelino* de Shakespeare. Un caballero inglés pondera la virtud de su dama; un caballero veneciano se declara capaz de conquistarla y apuesta la mitad de su hacienda, que es de diez mil ducados;

el inglés acepta la proposición, pero con esta cláusula: si el veneciano logra su fin, quedan en paz los dos, «porque ella no merece nuestra discordia»; si falla, tiene que reparar con la espada el insulto ofrecido... Bernard Shaw releyó hace poco ese drama. El último acto le pareció tan pueril, que no pudo contenerse y lo reescribió, «tal como el mismo Shakespeare lo hubiera escrito si hubiera conocido mis obras y las obras de Ibsen». Esa «variación en verso blanco sobre un tema de Shakespeare» aparece en el número 220 de *The London Mercury*.

Ha aparecido en Londres un documento conmovedor y esencialmente heroico: el diario de Helen Adams Keller, ciega, sorda, muda y escritora de libros que vindican la belleza del universo y la inmortalidad de las almas.

En los Estados Unidos se han vendido 165 000 ejemplares del manual de psiquiatría de Menninger *The Human Mind*.

24 de junio de 1938

HILAIRE BELLOC^q [B S]

José Hilario Pedro Belloc nació en 1870, en los alrededores de París. Es hijo del abogado francés Louis Swanton Belloc. Se habla demasiado sobre él. Se dice que es un francés, un inglés, un universitario de Oxford, un historiador, un soldado, un economista, un poeta, un antisemita, un filosemita, un hombre de campo, un farsante, un aventajado alumno de Chesterton, un maestro de Chesterton. Wells (agriamente) lo juzga un mero Tartarín trasplantado, un orador que hubiera sido del todo feliz pontificando ante una granadina en un café de Nîmes o de Montpellier. Shaw, para combatir su alianza con Chesterton, declaró, hace treinta años, que los dos formaban una sola quimera: «el afamado Chesterbelloc, monstruo cuadrúpedo y vanidoso que suele causar muchas desgracias». Chesterton le dedica muchas páginas de su autobiografía, y observa (entre otras cosas) que Belloc se parece a los retratos de Napoleón, y sobre todo a los retratos ecuestres de Napoleón.

Belloc se educó en Inglaterra, pero interrumpió sus estudios para cumplir un año de conscripción en el ejército francés. (Ese episodio ha hecho que en Inglaterra lo definan como soldado). A su regreso entró en Balliol College, en la Universidad de Oxford. Se graduó en 1895. Casi inmediatamente se entregó a la literatura. La violencia de sus primeros escritos fue una condición de su éxito. En 1896 visitó los Estados Unidos. Ahí se casó con una americana: Miss Elodie Agnes Hogan, de California. En 1898 adoptó la nacionalidad británica. En los años que fueron de 1906 a 1910 fue diputado liberal por South Salford en la Cámara de los Comunes.

Belloc ha sido comparado a Maurras. Las aficiones de los dos (catolicismo, clasicismo, latinidad) evidentemente concuerdan: pero el uno las ha recomendado a una Francia que ya las compartía, y el otro a una Inglaterra que las considera simples caprichos. De ahí la mayor destreza dialéctica de Belloc.

Una leyenda —corroborada por los censos de los catálogos y por la propia confesión de Belloc— refiere que éste ha escrito más de cien libros. Traslado algunos nombres: *El Estado servil*, *Historia de Inglaterra*, *La Revolución francesa*, *Robespierre*, *Richelieu*, *Wolsey*, *De nada*, *De todo*, *De cualquier cosa*, *De algo*, *De los judíos*, *El hombre que hizo oro*, *Ensayo sobre el carácter de la Inglaterra contemporánea*, *El viejo camino*, *Belinda*, *Jaime Segundo*.

THE UNVANQUISHED, de William Faulkner^q [R]

Es norma general que los novelistas no presenten una realidad, sino su recuerdo. Escriben hechos verdaderos o verosímiles, pero ya revisados y ordenados por la memoria. (Ese proceso, claro está, nada tiene que ver con los tiempos de verbo que se utilicen). Faulkner, en cambio, quiere a veces recrear el presente puro, no simplificado aún por el tiempo ni siquiera desbastado por la atención. El «presente puro» no pasa de ser un ideal psicológico; de ahí que ciertas descomposiciones de Faulkner resulten más confusas —y ricas— que los hechos originarios.

Faulkner, en obras anteriores, ha jugado poderosamente con el tiempo, deliberadamente ha barajado el orden cronológico, deliberadamente multiplicó los laberintos y los equívocos. Tanto lo hizo que no faltó quien asegurara que derivaba toda su virtud de esas involuciones. Esta novela —directa, irresistible, *straightforward*— viene a desbaratar esa sospecha. Faulkner no trata de explicar a sus personajes. Nos muestra lo que sienten, lo que obran. Los hechos son extraordinarios, pero su narración es tan vívida que no podemos concebirlos de otra manera. *Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable*, ha dicho Boileau. (Lo verdadero puede no parecer verosímil). Faulkner prodiga las inverosimilitudes para parecer verdadero, y lo consigue. Mejor dicho: el mundo que imagina es tan real, que también abarca lo inverosímil.

William Faulkner ha sido comparado con Dostoievski. La aproximación no es injusta, pero el mundo de Faulkner es tan físico, tan carnal, que junto al coronel Bayard Sartoris o a Temple Drake el homicida explicativo Raskolnikov es tenue como un príncipe de Racine... Ríos de agua morena, quintas desordenadas, negros esclavos, guerras ecuestres, haraganas y crueles: el mundo peculiar de *The Unvanquished* es consanguíneo de esta América y de su historia, es criollo también.

Hay libros que nos tocan físicamente, como la cercanía del mar o de la mañana. Éste —para mí— es uno de ellos.

THE BEAST MUST DIE, de Nicholas Blake^q [R]

De las cuatro novelas policiales que ha publicado Nicholas Blake, ésta es la tercera que leo. De la primera de las cuatro —*A Question of Proof*— recuerdo el uniforme placer que me dio, pero no las circunstancias de ese placer, ni siquiera el nombre de un personaje. La segunda —*There's Trouble Brewing*— me sigue pareciendo más encantadora que original, ya que su historia es básicamente la de *The Egyptian Cross Mystery* de Ellery Queen o la de *The Red Redmaynes* de Eden Phillpotts. La última de todas —*The Beast Must Die*— me parece admirable. Me abstengo de contar su argumento, porque prefiero que el curioso lector la pida prestada o la robe o hasta la compre. Le prometo que no se arrepentirá. Por ahora no puedo decirle más. Sólo una

indiscreción me permito: indicar la remota afinidad que tiene este amenísimo libro con otro —por cierto incomparablemente inferior— de S. S. Van Dine, en cuyas páginas tremebundas circula un egiptólogo nefasto.

El cuento policial puede ser meramente policial. En cambio, la novela policial tiene que ser también psicológica si no quiere ser ilegible. Es irrisorio que una adivinanza dure trescientas páginas, y ya es mucho que dure treinta... No en vano la primera novela policial que registra la historia —la primera en el tiempo y tal vez no sólo en el tiempo: *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins— es, asimismo, una buena novela psicológica. Blake, en toda su obra, es felizmente fiel a esa tradición. No abruma a sus lectores: no incurre en la compleja abominación de horarios y de planos.

En las últimas páginas de este libro leo que Nicholas Blake ha sido comparado a la señorita Dorothy Sayers y a la señora Agatha Christie. No discuto la buena voluntad de esos curiosos símiles ni tampoco su feminismo, pero los juzgo desalentadores y calumniosos. Yo lo compararía con Richard Hull, con Milward Kennedy o con Anthony Berkeley.

DE LA VIDA LITERARIA^F

El ilustre poeta norteamericano Edgar Lee Masters ha publicado una novísima interpretación de Samuel Langhorne Clemens, hombre desconocido y muerto que para la inmortalidad se llama Mark Twain.

Pesimista y profético, Paul Morand quiere persuadirnos de que el viajero de hoy no puede pasar de turista. Un reciente volumen de C. E. Key —*The Story of Twentieth-Century Exploration*— nos recuerda que sigue perdurando una posibilidad más heroica: la de ser un explorador.

«Dueño de su vida el hombre, lo es también de su muerte», escribió Lugones en 1924. Un libro del doctor Karl Menninger —*Man Against Himself*— arguye que la capacidad de suicidio es uno de los rasgos diferenciales del hombre, y la indaga no sólo en los suicidas, sino también en los mártires, los ascetas, los neuróticos y los criminales que se traicionan.

Un nuevo libro de Pearl Buck. Se titula *Este orgulloso corazón*.

Ha aparecido el último volumen de los treinta y cinco que integran la *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*. A diferencia de las dos enciclopedias hispanas, cuyo confuso ideal es la acumulación de noticias, esta vasta obra —como la *Encyclopaedia Britannica*, su modelo— quiere exponer orgánicamente los

conocimientos humanos. Nueve años han trabajado sus redactores bajo la dirección general de Giovanni Gentile.

8 de julio de 1938

HAROLD NICOLSON^d [B S]

Hijo del ministro de Inglaterra en Persia, Harold Nicolson nació en la ciudad de Teherán en el año 1886. Es de vieja sangre inglesa e irlandesa. Persia, Hungría, Bulgaria y Marruecos se reparten su niñez. Fue educado en Wellington College, y luego en Oxford. En 1909 entró en el Ministerio de Relaciones Exteriores; en 1910 lo destinaron a la embajada inglesa en Madrid; en 1911 a Constantinopla. Un año después se casó con Victoria Sackville-West, de quien él ha dicho: «Su obra, manifiestamente y secretamente, vale más que la mía». En 1919 Harold Nicolson formó parte de la delegación británica en la Conferencia de la Paz, y aprovechó su estada en París para documentarse lentamente sobre Verlaine. En 1925 los azares del servicio diplomático lo devolvieron a Teherán, su ciudad natal. En 1929 lo trajeron a Berlín. Ese mismo año abandonó el servicio diplomático para entregarse metódicamente a las letras. En 1921 había publicado su libro inicial: *Paul Verlaine*; en 1923, un estudio crítico sobre Tennyson; en 1925, la más modesta de las autobiografías: *Varias personas*, confesión en la que se divide a sí mismo en nueve personajes sucesivos, todos más bien insignificantes.

A un periodista americano que le pidió unas declaraciones, le respondió así Harold Nicolson: «Vivo entre huertos de manzanos en una casa del siglo XIV. Juego muy mal al tenis. Uso trajes que son un tanto jóvenes para mí. Adoro la pintura. Odio y calumnio la música. Me interesan los americanos y no he estado nunca en América. Pienso que los Estados Unidos tienen dos virtudes indiscutibles: su arquitectura y el señor Archibald McLeish, que es un buen poeta. El señor Hugh Walpole me dice que ustedes son muy inteligentes, especialmente en Boston».

Las biografías críticas de Nicolson —*Verlaine* (1921), *Tennyson* (1923), *Byron* (1924), *Swinburne* (1926)— son acaso su obra más memorable. Tienen esa virtud peculiar de las biografías inglesas: no parecen en momento alguno indiscretas, pero revelan plenamente a sus héroes.

Otros libros de Nicolson: la novela *Aguas dulces* (1921), *La evolución de la biografía inglesa* (1928), *Retrato de un diplomático* (1931). Este último es una biografía de su padre.

MEN OF MATHEMATICS, de E. T. Bell^d [R]

La historia de las matemáticas (y no otra cosa viene a ser este libro, aunque no lo quiera su autor) adolece de un defecto insalvable: el orden cronológico de los hechos no corresponde al orden lógico, natural. La buena definición de los elementos es en muchos casos lo último, la práctica precede a la teoría, la impulsiva labor de los precursores es menos comprensible por el profano que la de los modernos. Yo —verbigracia— sé de muchas verdades matemáticas que Diofanto de Alejandría no sospechó, pero no sé bastantes matemáticas para estimar la obra de Diofanto de Alejandría. (Es el caso de los atolondrados cursos elementales de historia de la metafísica: para exponer el idealismo a los auditores, les presentan primero la inconcebible doctrina de Platón, y, casi al fin, el límpido sistema de Berkeley, que si históricamente es posterior, lógicamente es previo...)

Lo anterior quiere significar que la lectura de este libro amenísimo presupone ciertos conocimientos, siquiera borrosos o elementales. No es primordialmente una obra didáctica; es una historia de los matemáticos europeos, desde Zenón de Elea hasta Georg Ludwig Cantor de Halle. No sin misterio se unen esos dos nombres: veintitrés siglos los separan, pero una misma perplejidad les dio fatiga y gloria a los dos, y no es aventurado colegir que los extraños números transfinitos del alemán fueron ideados para resolver de algún modo los enigmas del griego. Otros nombres ilustran este volumen: Pitágoras, que descubrió para su mal las inconmensurables; Arquímedes, inventor del «número de la arena»; Descartes, algebrizador de la geometría; Baruch Spinoza, que aplicó infelizmente a la metafísica el lenguaje de Euclides; Gauss, «que aprendió a calcular antes que a hablar»; Jean-Victor Poncelet, inventor del punto en el infinito; Boole, algebrizador de la lógica; Riemann, que desacreditó el espacio kantiano.

(Es raro que este libro, tan abundante de noticias curiosas, no hable del sistema binario de numeración que los diagramas de una obra china —el *I Ching*— sugirieron a Leibniz. En el sistema decimal diez símbolos bastan para representar cualquier cantidad; en el binario, dos: el uno y el cero. La base no es la decena, es el par. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho y nueve se escriben: 1, 10, 11, 100, 101, 110, 111, 1000 y 1001. Según el convenio de este sistema, agregar un cero a una cantidad es multiplicarla por dos: tres se escribe 11; seis —que es el doble—, 110; doce —que es el cuádruple—, 1100).

OF MICE AND MEN, de John Steinbeck^d [R]

También la brutalidad puede ser una virtud literaria. Nos consta que en el siglo XIX los americanos del Norte eran incapaces de esa virtud. Feliz o infelizmente incapaces. (Nosotros, no: nosotros ya podíamos exhibir *La refalosa* del coronel Ascasubi y *El*

matadero de Esteban Echeverría, y la escena del asesinato del negro en el *Martín Fierro* y las monótonas escenas atroces que despachaba con profusión Eduardo Gutiérrez...) He dicho que las letras americanas eran incapaces de brutalidad; en el capítulo inicial de la obra *The Spirit of American Literature* de John Macy doy con esta confirmación: «Nuestra literatura es idealista, primorosa, endeble, dulzona [...] El Ulises de grandes ríos y de peligrosos mares es experto en estampas japonesas. El veterano de la Guerra de Secesión compite victoriosamente con la señorita Marie Corelli. El curtido conquistador de desiertos rompe a cantar, y en su cantar hay una rosa y un jardincito».

Esas risueñas variaciones datan de 1912 y no eran por cierto un anacronismo. Ahora —infinitamente— lo son. En menos de treinta años todo ha cambiado. Es lícito afirmar que el realismo no ha sido nunca tan intenso y tan minucioso como ahora en los Estados Unidos de América: patria dilecta otrora de la disimulación y de la perífrasis. Nunca: ni entre los laboriosos naturalistas del siglo XIX, menos interesados en la realidad que en sus clamorosas teorías, ni entre los rusos, perpetuamente seducidos por fines evangélicos o políticos.

Of Mice and Men —libro apenas un poco menos brutal que *The Postman Always Rings Twice* de James Cain— es, en su duro género, una obra maestra. Es breve y clara: puede leerse sin esas interrupciones que, según Edgar Allan Poe, desbaratan la unidad de las obras. Lo brutal es un modo de lo patético: *Of Mice and Men* es (sin paradoja), simultáneamente, brutal y conmovedor.

DE LA VIDA LITERARIA^F

El libro de Gaudens Megaro sobre Mussolini —*Mussolini in the Making*— cita el siguiente párrafo de un folleto nietzscheano o soreliano que éste publicó a los veinte años:

«Los escasos preceptos morales que quieren constituir una ética cristiana, son meros consejos de sometimiento, de resignación y de cobardía. Dicen que Cristo dijo: “Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos”. Yo digo: “Miserables los pobres que no saben ganar su reino en esta tierra”. Dicen que Cristo aconsejó: “Si alguno te hiere en una mejilla, preséntale también la otra”. Yo digo: “Hay que pagar a los agresores en su misma moneda; hay que oponer la fuerza a la fuerza, la violencia a la violencia”».

Lord Alfred Douglas acaba de publicar una continuación o complemento de su *Autobiografía*. Escribe en una de las últimas páginas: «Mis lectores no dejarán de sonreír si les digo que mi propósito original era no hablar de Wilde en este volumen». Lord Alfred ha sido afortunadamente infiel a ese propósito original, y publica dos

cartas íntimas de Wilde y algunos recuerdos inéditos. El libro se titula: *Without Apology*.

Tres libros nuevos de Simenon: *Les rescapés du Télémaque*, *Le blanc à lunettes* y *Faubourg*.

Max Brod, en su reciente biografía de Kafka, refiere este rasgo semimágico: Kafka lo visitó una tarde, y atravesó atolondradamente una pieza donde estaba recostado el padre de Brad. Éste se despertó, y Kafka murmuró, al pasar: «Le ruego, considéreme un sueño».

22 de julio de 1938

LEONHARD FRANK^q [B S]

Leonhard Frank nació en Wurzburg en 1882. Hijo de un carpintero, intimó desde niño con la pobreza. A los trece años se ganaba la vida en una fábrica. Más tarde fue ayudante de laboratorio en un hospital: después, chófer de un médico. Antes de ejercer la literatura ensayó, sin éxito, la pintura.

Su novela inicial, *La banda de ladrones* —historia de unos chicos que quieren repetir en Berlín destinos del Lejano Oeste y del mar—, apareció en 1914. En 1916 publicó *La causa*, que es la historia de un hombre que mata, al cabo de los años, a su maestro. En 1918, *El hombre es bueno*. Ese volumen, acaso el más famoso de los suyos, consta de una serie de narraciones contra la guerra. Es espontáneamente simbólico: sus personajes son menos individuos concretos que prototipos genéricos. Bajo el influjo de la revolución escribió la novela *El ciudadano* (1924), obra menos notable por su fábula que por su manera cinematográfica de yuxtaponer y trabar escenas distintas. Ese procedimiento se repite en el cuento *El último vagón* (1926), relato de unos hombres hermanados por la seguridad de la muerte y que, una vez salvados, se desconocen. Ese mismo año publicó la novela breve *Carlos y Ana*, que dio su argumento al famoso film *La vuelta al hogar*. Tres años después publicó *Hermano y hermana*, novela trágica. Su última obra, *Los compañeros del ensueño*, apareció en Holanda en 1936.

Después de andanzas por el norte de Francia, por Suiza e Inglaterra, Frank vive ahora desterrado en París.

GUIDE TO THE PHILOSOPHY OF MORALS AND POLITICS, de C. E. M. Joad^q [R]

Los lectores de periódicos, los lectores ganosos de actualidad se sentirán un poco ahuyentados por el abstracto y dilatado título de esta obra. Yo puedo asegurarles que su temor carece de razón. Al contrario: lo que podemos reprochar a este libro, a las ochocientas lúcidas páginas de este libro, no es una falta de actualidad: es más bien una sobra de actualidad. No en vano este volumen ha sido escrito en 1937. El anarquismo no tiene cabida en sus páginas; el hegeliano Stirner no figura, pero sí el hegeliano Carlos Marx. Varios capítulos exponen y discuten el socialismo, pero los nombres de Fourier, de Owen, de Ricardo y de Saint-Simon han sido relegados por el autor a un vago limbo histórico. El autor (que es demócrata) expone con sonriente

imparcialidad las doctrinas del fascismo y del comunismo.

El comunismo es intrínsecamente intelectual; el fascismo, sentimental. El buen marxista debe profesar el movimiento dialéctico de la historia, el influjo soberano del medio ambiente, la fatalidad de la lucha de clases, el origen económico de esa lucha, el violento tránsito de capitalismo a comunismo, la insignificancia de los hombres individuales y la significación de las masas. (De paso, cabe sospechar que no se ha producido hasta ahora un arte comunista: para los films soviéticos la revolución no es una fatalidad, sino un conflicto miltoniano de maltratados ángeles proletarios contra obesos demonios capitalistas...) El fascismo es más bien un estado de alma: de hecho, no pide a sus prosélitos otra cosa que la exageración de ciertos prejuicios patrióticos y raciales que todos oscuramente poseen. Joad con toda razón habla de Carlyle (1795-1881) como primer teorizador del fascismo. Éste, en 1843, escribió que la democracia era la desesperación de no dar con héroes que gobernarán a los pueblos y la resignación a vivir sin ellos. Fascismo y comunismo —nadie lo ignora— abominan por igual la democracia.

De otro rasgo común —la adoración idolátrica de los jefes— Joad ha reunido algunos divertidos ejemplos. Un periódico oficial de Moscú suspira esta cosa: «¡Qué felicidad vivir en la Era de Stalin, bajo el sol de la constitución de Stalin!». En Berlín un «decálogo para obreros» empieza así: «Cada mañana saludamos al Führer y cada noche le rendimos gracias por haber infundido en nosotros, oficialmente, su voluntad vital». Lo cual ya no es adulación, sino magia.

LA VIE DE MARPA LE «TRADUCTEUR», de Jacques Bacot^f [R]

La literatura hagiográfica del Tibet es menos abundante que su literatura teológica. Ésta, de índole erudita, suele estar redactada en sánscrito; aquélla, de carácter popular, en lengua tibetana. Una de sus obras más difundidas —*Los cien mil cantares del venerable Milarepa*— ha sido vertida al francés por Jacques Bacot. Ahora, ese mismo escritor ha traducido parcialmente la vida del maestro de Milarepa: el mago asceta Marpa, que en el siglo undécimo de la Cruz trajo del Indostán una serie de libros sobrenaturales. En sus páginas abundan el fervor y el milagro.

He aquí un poema destinado a simbolizar el estado del hombre que puede concebir un plano ideal donde los contrarios ya no se excluyen:

*El hombre nacido de la flor del espacio
Cabalga el potrillo de una yegua estéril.
Sus riendas son de pelo de tortuga.
Con un cuerno de liebre por puñal,*

*Mata sin auxilio a los enemigos.
Mudo, habla; ciego, mira;
Sordo, oye; lisiado, corre.
El sol y la luna bailan y soplan la trompeta.
El niño hará girar la Rueda de la Ley.*

DE LA VIDA LITERARIA^F

En Londres acaban de aparecer dos libros geográficos muy diversos. El primero, impetuosamente se titula *La trompeta es mía* y es una vindicación de la antigua inocencia de Tahití, infamada después por la civilización europea; el segundo se llama *La geografía en la Edad Media* y dedica varios capítulos a los grandes geógrafos árabes. Este volumen, que abunda en mapamundis rarísimos, historiados de monstruos y de castillos, es obra de George Kimble; el primero es de Cecil Lewis.

Ha aparecido en Nueva York la traducción inglesa de la más entusiasmada y sensacional, aunque no la más fidedigna, de las biografías de Franklin Roosevelt. Se titula *Roosevelt: esquema de la suerte y del poder* y es obra de Emil Ludwig.

El suplemento de la *Enciclopedia Británica* para 1938 —1938. *Britannica Book of the Year*— contiene muchos artículos de interés, entre ellos uno del capitán B. H. Liddell Hart, historiador de la guerra europea y biógrafo de Sherman, de Lawrence y de Foch, sobre la guerra civil española.

Hector Talvart y Lucien Boucher publican en *Les nouvelles littéraires* una geografía literaria de Francia, indicando los sitios ilustrados por la estada o por el nacimiento de escritores famosos.

André Billy, autor de *L'approbaniste*, ha publicado ahora un libro totalmente diverso: *Nathalie ou les enfants de la terre*, cuyo escenario romántico es el bosque de Fontainebleau bajo el Segundo Imperio.

Suerte o excelencia: el clérigo canadiense Charles Gordon ha llegado a vender cinco millones de ejemplares de sus novelas *Black Rock*, *The Sky Pilot* y *The Man from Glengarry*. Aparecieron bajo el pseudónimo de Ralph Connor.

5 de agosto de 1938

ARTHUR MACHEN^q [B S]

Dice el periodista John Gunther: «Se parece a David Lloyd George, a la Esfinge, a la futura mascarilla de Benda, a Jorge Washington, al dios Pan, a W. J. Bryan y también al mismo Arthur Machen. Melena blanca, espesa; ojos azules cansadísimos; manos muy cuidadas, de cera... Cruza de capa las lluviosas calles de Londres, el chambergo en la punta de la cabeza, como un pájaro cabalgando una ola».

Arthur Machen nació en 1863, en la aldea antiquísima de Caerleon, cuyo nombre romano es *Castra legionum* y que guarda leyendas del rey Artús. Es hijo único de un clérigo galense. En su solitaria niñez (y en toda su vida) han influido las perdurables ruinas romanas, la penumbra céltica de los bosques y la caótica biblioteca de su padre. La historia de su vida está en sus libros: explícitamente, en *Cosas lejanas* (1922) y en *Cosas de cerca y de lejos* (1923); con algún suplemento de magia, en *La colina de la sueños* (1907). A los dieciséis años publicó su primer poema, que trata de los misterios de Eleusis. De ese poema juvenil no perdura sino un solo ejemplar que no muestra a nadie el autor; pero el tema —la iniciación divina o diabólica— es el de casi todos sus libros. A los diecinueve años fue a Londres. En el «opaco laberinto» de los suburbios del noroeste de esa ciudad releyó las espléndidas confesiones de otro solitario, De Quincey, y laboriosamente redactó su primer volumen: *Anatomía del tabaco*. En 1887 publicó una versión inglesa del *Heptamerón* de Margarita de Angulema. En 1895 publicó el ciclo de relatos fantásticos *Los tres impostores*; en 1902, la investigación estética *Jeroglíficos*. En 1903 era actor en una compañía shakespeariana; en 1914, corresponsal del *Evening News*. *El gran regreso* (1915) es acaso el más célebre de sus libros. *El terror* (1917) es un buen ejercicio de fantasía razonable, un poco a la manera de Wells.

Los críticos han deplorado la vaguedad de ciertas narraciones de Machen. Han imputado imprecisión a sus aquelarres y a sus emisarios satánicos. Yo tengo para mí que esa imputación procede de un error. El concepto del pecado es fundamental en los libros de Machen. El pecado (para él) es menos una transgresión voluntaria de las leyes divinas que un estado abominable del alma. De ahí la soledad de sus personajes; de ahí que les asedie la pura tentación del Mal, no la de cometer maldades concretas.

De sus muchos libros, entiendo que *La casa de las almas* (1906) es tal vez el más admirable. De ese libro, la historia titulada «La gente blanca».

HEINRICH HEINE, de Louis Untermeyer^q [R]

No hay hombre de letras judío que no dedique un libro a la mayor gloria de Heine. Es un tema académico y su dificultad es tanto mayor si consideramos que Heine —a diferencia de Shakespeare o de Cervantes— deliberadamente explotó las posibilidades irónico-patéticas de su vida y dijo las palabras definitivas sobre su obra. Duro trance para los biógrafos: hallarse anticipados continuamente por el héroe que quieren explicar... *Pour ne pas se faire remarquer*, el poeta judío-americano Louis Untermeyer (autor de *Leviatán asado*) ha publicado en Nueva York una biografía crítica de Heine. Desgraciadamente, no se ha resignado del todo al desairado papel de repetidor de cosas inmortales. Ha buscado la originalidad. La ha encontrado, ¡ay!, en el abundante manejo de la jerigonza peculiar del doctor Segismundo Freud. Un ejemplo entre mil: en las páginas de su libro está escrito que hacia 1828 «el joven Heinrich erró por las calles de Hamburgo en un estado de ambivalencia». Debe de haber sido un espectáculo inolvidable.

Heine salva este libro, como ha salvado tantos otros dedicados a él. Heine es superior a su fama. De su obra poética es habitual no recordar sino algunos latidos exquisitos del *Lyrisches Intermezzo*; esa preferencia es injusta, ya que importa el olvido de las incomparables *Melodías hebreas*, de *Alemania*, de las *Historias*, de *Bimini*. (¿Habré de recordar que la mejor versión castellana de las *Melodías hebreas* es obra de un poeta argentino, de Carlos Gruenberg?)

De las muchas ocurrencias de Heine que ilustran este libro, copio unas cuantas:

«Los alemanes en París tienen la misión de preservarme de la nostalgia».

«Leyendo un aburridísimo libro me quedé dormido. Acto continuo, soñé que proseguía mi lectura y el aburrimiento me despertó. Eso se repitió tres o cuatro veces».

A un amigo: «Usted me va a encontrar un poco estúpido. Fulano de Tal acaba de visitarme y hemos cambiado ideas».

«No, no he leído a Auffenberg, pero sospecho que debe de parecerse a D'Arlincourt, a quien tampoco he leído».

DIE RAEUBER VOM LIANG SCHAN MOOR, de Shi Nai An^q [R]

Es evidente que en la literatura de un país influyen los acontecimientos políticos; lo imprevisible es el efecto particular de ese influjo. A principios del siglo XIII el Imperio chino fue arrasado por los mongoles: uno de los efectos ulteriores de esa

devastación (que duró cincuenta años y asoló cientos de ciudades ilustres) fue la aparición del teatro y de la novela en la literatura china. En esa fecha se escribió la afamada novela de salteadores *Historia de la orilla del agua...* Siete siglos después el Imperio alemán está regido por una dictadura: uno de los efectos laterales de ese impetuoso régimen es la declinación de obras originales en alemán y el auge consiguiente de traducciones. Se traslada, entonces, al alemán la *Historia de la orilla del agua*.

El doctor Franz Kuhn (cuya versión de *El sueño del aposento rojo* he comentado ya en esta página) ha ejecutado felizmente su difícil tarea. Para desahogo de sus lectores, ha dividido el original en diez libros, y ha repartido a los capítulos nombres sensacionales: «El cuarto mandamiento del templo», «Diablo de pelo rojo», «El niño de hierro», «Aventura con tigres», «Los guerreros mágicos», «El pescado de madera», «Hermanos desiguales», «Cometas, silbidos, banderas rojas». En el epílogo destaca dos hechos; el intrínseco interés de la obra de Shi Nai An y el desdén misterioso que los sinólogos evidencian por ella. El segundo es quizá inexacto. Por lo pronto, la difundidísima *A History of Chinese Literature* (1901) de Giles le dedica una página... El primero es indiscutible. Esta «novela picaresca» del siglo XIII no es inferior a las congéneres españolas del siglo XVII. En algunos aspectos las aventaja: en la total ausencia de prédicas, en la amplitud a veces épica de los actos —hay sitios de castillos y de ciudades— y en el manejo convincente de lo sobrenatural y lo mágico. Ese último rasgo la acerca a la más antigua y mejor de todas las novelas del género: el *Asno de oro* de Apuleyo.

Ilustran la obra sesenta grabados originales, de una delicadeza caligráfica. Se trata de grabados en madera: los grabadores europeos suelen exagerar la rudeza del género; los grabadores orientales (y los antiguos) prefieren superarla.

DE LA VIDA LITERARIA^F

Desde la gitanilla gárrula de Cervantes hasta los gitanos cubistas de García Lorca (pasando por los altilocuentes gitanos de Jorge Borrow) abundan en las literaturas de Europa las gitanerías apócrifas. Faltaba, sin embargo, el documento de un gitano de veras. Ese desiderátum acaba de producirse en Londres. El gitano inglés Petulengro ha publicado un libro autobiográfico que se titula *Fanya*.

Han aparecido ya seis volúmenes de la edición de bolsillo de las obras de Richard Aldington. Estos seis volúmenes son: *La muerte de un héroe*, *La hija del coronel*, *Todos los hombres son enemigos*, *El mismo cielo*, *Blandas respuestas* y una biografía de Voltaire.

El profesor A. S. Atiya, autor de *Sobre la cruzada de Nicópolis*, ha publicado en

Londres un documentadísimo libro, que historia y analiza las Cruzadas desde el punto de vista musulmán. La obra lleva por título *The Crusade in the Later Middle Ages*, y está curiosamente ilustrada.

19 de agosto de 1938

THEODORE DREISER¹ [B S]

La cabeza de Dreiser es una ardua cabeza monumental de carácter geológico, una cabeza de doloroso Prometeo amarrado al Cáucaso y que a fuerza de inexorables siglos está compenetrado con el Cáucaso y tiene algo de roca fundamental a la que le duele la vida. La obra de Dreiser no difiere de su trágico rostro: es torpe como las montañas y los desiertos, pero también como ellos es importante de un modo elemental, inarticulado.

Theodore Dreiser nació en el estado de Indiana el día 27 de agosto de 1871. Es hijo de padres católicos. De chico intimó con la pobreza; de muchacho ejerció muchos y diversos oficios con esa fácil universalidad que define los destinos americanos y que antaño (Sarmiento, Hernández, Ascasubi) definió también los de esta república. Hacia 1887 erró por una Chicago muy anterior a las puntuales ametralladoras de Scarface Al y en cuyas populosas cervecerías los hombres interminablemente discutían la dura suerte de los siete anarquistas condenados a la horca por el gobierno. Hacia 1889 concibió la extraña ambición de ser periodista. Dio en frecuentar las redacciones «con una obstinación de perro perdido». En 1892 ingresó en el *Chicago Daily Globe*; en 1884 fue a Nueva York, donde dirigió durante cuatro años una revista de música titulada *Every Month*. En ese tiempo leyó los *Primeros principios* de Spencer y perdió con dolor y sinceridad la fe de sus padres. Hacia 1898 se casó con una muchacha de Saint Louis, «hermosa, religiosa, pensativa, adicta a los libros», pero ese casamiento no fue feliz. «Yo no podía soportar ligaduras. Le pedí que me restituyera la libertad y ella lo hizo».

Sister Carrie, la primera novela de Theodore Dreiser, apareció en el año 1900. Alguien ha observado que Dreiser siempre ha elegido bien sus enemigos. Apenas publicada *Sister Carrie*, los editores la retiraron de la venta: hecho catastrófico entonces, pero infinitamente favorable a su fama ulterior. Al cabo de diez años silenciosos publicó *Jennie Gerhardt*, en 1912, *El financista*; en 1913, la autobiografía *Un viajero a los cuarenta años*; en 1914, *El Titán*; en 1915, *El genio* (que fue prohibido por la censura); en 1922, otro ejercicio autobiográfico titulado *Un libro sobre mí mismo*. La novela *Una tragedia americana* (1925) fue prohibida en varios estados y difundida por el cinematógrafo en todo el mundo.

«Para entender mejor a Norteamérica», Dreiser fue a Rusia en 1928. En 1930 publicó «un libro del misterio y de la maravilla y del terror de la vida» y un volumen de dramas, «naturales y sobrenaturales».

Hace bastantes años que recomendó a su país el cultivo de una literatura de la desesperación.

LA HISTORIA DE GENYI, de Murasaki^q [R]

Los editores del orientalista Arthur Waley han publicado en un solo volumen servicial su ya famosa traducción de *La historia de Genyi* de Murasaki, antes apenas accesible (o inaccesible) en seis onerosos volúmenes. Esa versión puede calificarse de clásica: está redactada con casi milagrosa naturalidad y le interesa menos el exotismo — ¡horrenda palabra!— que las pasiones humanas de la novela. Ese interés es justo; la obra de Murasaki es muy precisamente lo que se llama una novela psicológica. Hace mil años la compuso una dama de honor de la segunda emperatriz del Japón; en Europa sería inconcebible antes del siglo XIX. Lo anterior no quiere decir que la vasta novela de Murasaki sea más intensa o más memorable o «mejor» que la obra de Fielding o de Cervantes; quiere decir que es más compleja y que la civilización que denota es más delicada. Dicho sea con otras palabras: no afirmo que Murasaki Shikibu tuviera el talento de Cervantes, afirmo que la escuchaba un público más sutil. En el *Quijote*, Cervantes se limita a distinguir el día de la noche; Murasaki (*El puente de los sueños*, capítulo diez) nota en una ventana «las estrellas borrosas detrás de la nieve que cae». En el párrafo anterior, menciona un largo puente húmedo en la neblina, «que parece mucho más lejos». Tal vez el primer rasgo es inverosímil; los dos son extrañamente eficaces.

He alegado dos rasgos de orden visual; quiero destacar uno psicológico. Una mujer, detrás de una cortina, ve entrar a un hombre. Escribe Murasaki: «Instintivamente, aunque ella sabía muy bien que él no podía verla, se alisó el pelo con la mano».

Es evidente que en dos o tres fragmentos lineales no cabe la medida de una novela de cincuenta y cuatro capítulos. Me atrevo a recomendarla a quienes me leen. La traducción inglesa que ha motivado esta breve nota insuficiente se titula *The Tale of Genji* y ha sido traducida al alemán el año pasado (*Die Geschichte vom Prinzen Genji*, Insel-Verlag). En francés hay una traducción integral de los nueve primeros capítulos (*Le roman de Genji*, Plon, 1928) y algunas páginas en la *Anthologie de la littérature japonaise* de Michel Revon.

NOT TO BE TAKEN, de Anthony Berkeley^q [R]

A falta de otras gracias que lo asistan, el cuento policial puede ser puramente policial. Puede prescindir de aventuras, de paisajes, de diálogos y hasta de caracteres; puede limitarse a un problema y a la iluminación de un problema. (Uno de los primeros

ejemplos del cuento policial —«El misterio de Marie Rogêt» (1842), de Edgar Allan Poe— no es otra cosa que la discusión de un asesinato. M. P. Shiel, en los tres cuentos que componen la serie de *Prince Zaleski*, repite ese procedimiento socrático...) En cambio, la novela policial tiene que ser también otras cosas, si no quiere ser ilegible. Melancólico ejemplo de la «pura» novela policial, sin caracteres, sin ambientes, sin halagos verbales, sin otra distracción que algunos horarios, es el impenetrable cronicón *The Cask* (El barril) del misteriosamente afamado Freeman Wills Crofts...

En la dedicatoria de una de sus novelas anteriores, Anthony Berkeley ha proclamado que los artificios del género policial están virtualmente agotados y que fuerza es manejar los procedimientos de la novela psicológica. Esa conducta, dicho sea de paso, nada tiene de revolucionaria: las primeras novelas policiales —*The Woman in White* (1860) y *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins— eran también novelas psicológicas, al modo de Charles Dickens.

Como novela policial, *Not to Be Taken* no debe ser tomada muy en serio. El problema enunciado por el autor no es interesante; la solución es hartamente superior al problema; ambos son menos atractivos y verosímiles que los personajes de la fábula y que el ambiente general de la obra. Unas doscientas cincuenta páginas tiene el libro; en la página 227, el autor (a la manera de Ellery Queen) desafía a sus lectores a que averigüen quién es el asesino y cómo se produjo el asesinato. Yo confieso públicamente que fracasé; pero también confieso que apenas me interesaba el problema. Lo cual es más bien grave para el autor.

Not to Be Taken trata de un envenenamiento. La simple circunstancia de que un veneno puede matar a un hombre aunque el envenenador esté lejos, aminora o anula —en mi opinión— su virtud para este género de ficciones. Si el instrumento es un puñal o un balazo, el instante del crimen es definido; si el instrumento es un veneno, el instante se agranda y se desdibuja.

DE LA VIDA LITERARIA^f

Ha aparecido en Londres un curioso volumen autobiográfico del teniente coronel H. D. Trew, comisario delegado en el Transvaal. En esa obra —*African Man Hunts*— se revela que cada vez que los bantúes planeaban una sublevación, el oficial de turno hacía comparecer al sospechoso más notorio, recorría la guía del teléfono con un índice atento, y le comunicaba que en ese libro mágico estaba escrito que tenía escondido un fusil. A cambio de su libertad, el hombre entregaba el fusil y los nombres de cinco compañeros, que eran sometidos acto continuo a ese procedimiento mágico, y así hasta confiscar todas las armas.

Otra novela de Hugh Walpole: *The Joyful Delaneys*. Es, según el autor, la más feliz de cuantas novelas ha escrito.

El escritor inglés Michael Innes, que fue hace poco huésped de Buenos Aires, ha publicado en Londres su tercera novela policial: *Lament for a Maker*.

2 de septiembre de 1938

EDNA FERBER^q [B S]

Las diversas novelas de Edna Ferber componen una especie de mitología o de cariñosa epopeya de los Estados Unidos de América. Cada una de ellas abarca una región distinta y una época distinta. Sus héroes son heroicos, y la felicidad no suele ignorarlos al fin de sus trabajos, lo cual es un escándalo en nuestro tiempo y rompe una de las convenciones realistas.

Edna Ferber nació en la ciudad de Kalamazoo (estado de Michigan), en el mes de agosto del año 1887. Es hija de madre americana y de padre húngaro, judíos los dos. Como tantos escritores de América, llegó a la literatura por los malos caminos del periodismo. A los veintitrés años publicó su primer cuento: «La heroína fea». Emprendió después la composición de una novela larga, que pobló un año de su vida, y que fue a parar al canasto. Su madre rescató el manuscrito, y en 1911 apareció en Nueva York *Dawn O'Hara*. En 1915 publicó *Emma McChesney and Co.*; en 1917, *Fanny Herself*; en 1921, *The Girls*; en 1924, *So Big*; en 1926, *Show Boat*; en 1930, *Cimarron*; en 1933, *American Beauty*.

So Big, *Show Boat* y *Cimarron* han sido difundidas por el cinematógrafo. La primera trata del amor y de la amistad de una madre y su hijo; la segunda, de esos actores trágicos que recorrían en barcos de vapor el arduo Mississippi; la última, los días heroicos de Oklahoma.

Es asimismo autora de comedias y de volúmenes de cuentos cortos.

Edna Ferber ha dicho: «Mi esperanza es envejecer con dulzura en una silla de hamaca que esté en el centro de Chicago, en la esquina de Madison y State, viendo el ir y venir de la gente».

PATCHES OF SUNLIGHT, de lord Dunsany^q [R]

Este volumen, exornado de efigies militares y cinegéticas, es la autobiografía de lord Dunsany: una autobiografía que deliberadamente prescinde de confesiones. Esa prescindencia no es un error: hay autobiógrafos que inexorablemente nos infieren intimidades y cuya intimidad nos elude; hay otros, acaso involuntarios, que no recuerdan una puesta de sol o mencionan un tigre sin revelarnos de algún modo el singular estilo de su alma. De los primeros puede ser ejemplo Frank Harris; George Moore, de los últimos... También lord Dunsany prefiere el procedimiento indirecto;

lo malo es que ese procedimiento, en su mano, no siempre es eficaz.

Basta recordar alguno de los *Cuentos de un soñador* (por ejemplo, aquel del hombre sepultado infinitamente en el barro del Támesis por una sociedad secreta), o aquel del remolino de arena, o aquel del campo que perturban los muertos de una gran batalla futura, para admitir que la imaginación no es una virtud que le falta a lord Dunsany. Sin embargo, sospecho que se equivoca al aseverar que ha inventado «cielos y tierras, y reyes y pueblos y costumbres». Sospecho que esa dilatada invención se limita a una serie de nombres propios, apuntalados por un vago ambiente oriental. Esos nombres son menos incompetentes que los que dan horror a las cosmogonías de William Blake (Ololon, Fuzon, Golgonusa), pero es difícil compartir el júbilo del bautizador de Glorm, de Mlo, de Belzund, de Perdóndaris, de Golnuz y de Kyph, o su arrepentimiento de haber escrito *Babbulkund, ciudad de prodigios* en vez de *Babdarún, ciudad de prodigios*.

Traslado un párrafo del capítulo xxx, que describe el Sahara:

«Tras dejar la estación, alcé la mano izquierda para mirar la hora en mi reloj, y comprendí, al alzarla, que ya no me importaba el tiempo, y bajé la mano sin mirar el reloj, y entré en el desierto. El tiempo era de suma importancia en el ferrocarril, pero en el desierto no había sino el amanecer y el ocaso y el mediodía, cuando dormían todos los animales y en la luz blanca las manadas inmóviles de gacelas eran invisibles».

En este desordenado y cómodo libro, lord Dunsany habla de relojes y de gacelas, de espadas y de lunas, de ángeles y de millonarios. En el vasto universo hay una sola cosa de la que no habla, y esa cosa son literatos. Hay dos explicaciones de esa portentosa omisión. La primera (y la más mezquina) es que los literatos no hablan de él. La segunda (la verosímil) es que los literatos de Inglaterra son acaso tan evitables como los que decoran esta ciudad.

THE CAMFORD VISITATION, de H. G. Wells⁹ [R]

Oxford y Cambridge se jactan soberbiamente de ser la más antigua universidad de Inglaterra; Gibbon, a fines del siglo XVIII, intervino en su debate para observar que no sabía cuál de las dos era más antigua, pero que ambas lo eran bastante para exhibir todas las decrepitudes y lacras de la más extrema vejez.

Wells, en este relato, corrobora ese fallo condenatorio. Es cierto que el epílogo advierte que las personas y el lugar de la fábula son ficticios, pero también es cierto que el nombre Camford (compuesto de una sílaba de Cambridge y otra de Oxford) indica una fusión o arquetipo de las dos universidades. El mecanismo de la sátira es ingenioso. Se trata de un fantasma vocal, de una voz cortés pero inevitable que

invade las sesiones académicas o la secreta soledad de los profesores.

Muy diestramente, el autor nos convence de que esa voz no es alucinatoria. En el segundo capítulo, un profesor de literatura tiene una pesadilla: esa pesadilla es obra de la Voz, que acaba por despertarlo y que sigue conversando con él en la oscuridad. En el quinto, Wells enumera dos o tres apariciones «apócrifas» de la Voz y nos explica las diversas razones que lo mueven a rechazarlas. Esos artificios del narrador son singularmente eficaces.

Las setenta páginas que componen *The Camford Visitation* son agradabilísimas. Hay tipos muy reconocibles: por ejemplo, cierto venerador de T. S. Eliot, «para quien los objetos capitales de todo esfuerzo literario eran el engreimiento, la exasperación y la oscuridad».

El vicio principal de esta parábola (si es que lo tiene) es la disparidad entre el carácter sobrenatural de la Voz y las trivialidades que le encarga decir el autor.

¿Cómo no comprobar que el fantasma auditivo y pedagógico que perturba sus páginas no es otro que H. G. Wells, imperfectamente disfrazado y menos ocurrente que en los días de *Los primeros hombres en la luna* y de *El caso Plattner*?

HYMNES À L'ÉGLISE, de Gertrud von Le Fort^r [R]

Paul Petit ha vertido admirablemente al francés los himnos impetuosos y breves (como aprestados) de Gertrud von Le Fort, escritora católica de Alemania, cuya crónica romana *El papa del ghetto* fue traducida en 1934 por Jean Chuzeville. He aquí un fragmento:

*¡He caído sobre tu ley como sobre una espada desnuda!
He sentido su filo en la mitad de la inteligencia, entre las luces de mi
conocimiento.
¡Ya no viajaré a la luz de mi estrella y con el bastón de mi fuerza!
Mis naves andan por el mar; tú las has hecho levar anclas.
Las cadenas de mi pensamiento se han roto; penden como plantas salvajes en el
abismo.*

Como habrá notado el lector, un antiguo vigor de salmo judío anima estos poemas católicos.

Raymond Aron ha publicado una *Introduction à la philosophie de l'histoire*, ciencia que los alemanes veneran y cuya probabilidad negó Schopenhauer con argumentos que han despreciado sus adversarios, pero no refutado ni discutido.

C. F. Ramuz acaba de publicar *Besoin de grandeur*, que trata de resolver los problemas que plantean sus libros anteriores *Taille de l'homme* y *Question*.

Judas Iscariote —estudiado ya por De Quincey, por Claudel, por François Mauriac, por Hauptmann y por tantos otros— ha encontrado un apologista novísimo en el escritor Lanza del Vasto. Su libro (que lleva como título el nombre del traidor necesario y predestinado) ha sido publicado en París por Bernard Grasset.

16 de septiembre de 1938

H. M. TOMLINSON^r [B S]

Nació en Londres, en un abarrotado y marinero barrio del East End, en 1873. En su infancia influyeron, a la vez, el laborioso espectáculo de los buques, la lectura vespéral de la Biblia y la música de Haendel y de Mozart. A los doce años empezó a ganarse la vida. A los veinte era contador de una empresa naviera. No soñaba ser escritor, pero dos hombres muertos —Emerson y Thoreau— cambiaron su destino. Después los acompañaron, sin reemplazarlos, Whitman y Herman Melville. Ningún autor inglés ha influído en él como esos cuatro americanos. Del último, de Melville, ha escrito Tomlinson: «Es uno de los portentos más significativos de América, desde la declaración de la Independencia».

En 1892 se casó. Años después emprendió con su cuñado, capitán de un buque de carga, un largo viaje de exploración por el Amazonas. La historia de ese viaje está en su minucioso primer libro: *The Sea and the Jungle*. Desde 1915 hasta 1918 fue corresponsal de guerra del *Daily News*. En 1922 visitó a la India. Esa visita le enseñó «que no hay hemisferios ni continentes y que el planeta es una bola miserable». En 1927 publicó *Gallions Reach*; en 1930 *All Our Yesterdays*, título que es un verso de Shakespeare. Ese libro es acaso el más conocido de los muchos que ha escrito. Su tema es, indirectamente, la guerra de 1914. Su última novela es *Pipe All Hands*.

Tomlinson ha dicho: «No he planeado ninguno de mis libros. Un cambio del viento los trajo. Nunca soñé escribir. Todo ha sido tan casual, todo ha sucedido a pesar de mí».

THE DOOMSDAY MEN, de J. B. Priestley^q [R]

Los primeros capítulos de este libro traslucen (falazmente) el influjo del espléndido Stevenson que urdió *El club de los suicidas* y *Las malaventuras de Juan Nicholson*; los últimos, el todopoderoso y letal magisterio de Hollywood. Los tres primeros dejan entrever tres misterios distintos. (Uno acontece en el sur de Francia; otro en Londres; otro en California). En el cuarto capítulo se revela que esos tres misterios parciales son caras de un misterio central, cuya total iluminación necesita seis capítulos ulteriores. Para un criterio cotidiano, el azar interviene increíblemente en esta novela. En su decurso hay demasiadas coincidencias «providenciales». Con igual justicia, un literato puede reprochar a la obra su desanimada (y desanimadora) falta de azar.

Abundan las «sorpresas», pero todas ellas son previsibles, y, lo que es peor, fatales. Para el hombre avezado, o resignado, a este género de ficciones, lo verdaderamente sorprendente sería que no sucediera... He mencionado a Hollywood. Estoy seguro de no haber tomado en vano su nombre; *The Doomsday Men* es una tentación nada sutil que ha tendido John Boynton Priestley a esa lucrativa ciudad. Andrea Mac Michael, la heroína, es evidentemente Rosalind Russell; George Hooker (no sólo por razones de fonética) es Gary Cooper; Malcolm es Leslie Howard. Rasgo muy cinematográfico: los malvados de esta novela son más interesantes que los virtuosos, pero el autor lo ignora o finge ignorarlo. El autor inventa una secta: la Hermandad del Juicio Final, y en vez de elucidar su teología, devana un par de historias de amor. Increíblemente, le interesa más una señorita que un heresiarca.

Releo los repartos anteriores y no me parecen injustos. Un hecho, sin embargo, es indiscutible: la atracción y la vivacidad de la obra. Recorridas nueve o diez páginas, el lector puede menospreciarla, pero no puede dejar de leerla.

Traslado, con algunas abreviaciones, un párrafo del sexto capítulo: «Era una gloriosa mañana que conservaba el frío de la noche, una mañana limpia y reluciente como un cuchillo nuevo. El desierto parecía recién creado. Las distancias eran enormes. El aire era más nuevo que la tierra; no tenía ni peso ni edad; nada había sucedido en él todavía; la historia no había empezado aún a cargarlo con los rumores pesarosos de la inquietud humana. Agitado por las vastas expectativas de un hombre enamorado, Malcolm se sentía como perdido entre el desierto vagamente cruel y amarillo y la amistosa magia del aire».

THE GEORGIAN LITERARY SCENE, de Frank Swinnerton^q [R]

Amenazada por «Albatros» hanseáticos y por bandadas módicas y autóctonas de «Pingüinos», de «Tucanes» y de «Pelícanos», la *Everyman's Library* ha tomado la decisión tardía pero implacable de ser moderna, y ha dispuesto que en sus estantes Arthur Eddington conviva con los cuentos de Grimm y el venerable Beda con Aldous Huxley. Fiel a esa voluntad, ha publicado este panorama de Swinnerton, que abarca los últimos treinta años de la literatura inglesa y viene a ser un complemento provisional de las historias de esa literatura que compusieron Andrew Lang y George Saintsbury. El tema es arduo, máxime si recordamos que la literatura británica es menos un debate de escuelas que una vasta multitud de individuos. Los literatos de Francia (y los sudamericanos y españoles que los remedan) son hombres que obedecen, modifican o desacatan su tradición; los de Inglaterra son individualistas a quienes les interesa poco indagar si son ortodoxos o herejes. El historiador de la literatura francesa tiene que definir escritores que han pasado la vida definiéndose; el

de las letras de Inglaterra tiene que inventar y ensayar clasificaciones.

A Frank Arthur Swinnerton (felizmente) le importan más los hombres que su clasificación de los hombres. A veces incurre en meras comodidades: verbigracia, la de juzgar a un tiempo a Chesterton y a Belloc, hombres esencialmente distintos, sin otro carácter común que ciertas opiniones políticas y teológicas. Otras, es del todo arbitrario: por ejemplo, al no dedicar una sola palabra a Machen o a Dunsany, pero sí un capítulo entero a la mayor gloria de Dorothy Leigh Sayers y de Edgar Wallace. He anotado algunas faltas (y excesos) veniales; en general, es límpido, ocurrente, imparcial e infinitamente legible.

The Georgian Literary Scene abunda en anécdotas y en detalles idiosincrásicos. Así, la página 311 nos dice que Aldous Huxley no emprende un veraneo o un viaje a California sin que lo escolten los veinticuatro doctos volúmenes de la *Enciclopedia Británica*.

DUODECIMAL ARITHMETIC, de George S. Terry^[76]r [R]

El sistema duodecimal de numeración escrita supera, *a priori*, al decimal, ya que la cifra diez no es un múltiplo sino del cinco y del dos, en tanto que doce es divisible por dos, por tres, por cuatro y por seis. El sistema duodecimal tendría doce cifras: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, a, b y la cifra locativa 0. (Doce se escribiría 10, trece 11, veintitrés 1 b, veinticuatro 20, ciento cuarenta y cuatro 100). Para multiplicar por doce una cantidad, bastaría agregarle un cero.

Este volumen suministra una aritmética completa duodecimal, con tablas de logaritmos duodecimales. Su dificultad máxima es ésta: en casi todos los idiomas, el sistema de numeración hablada es decimal. Ello se debe indudablemente a la mano, al «abacus princeps».

DE LA VIDA LITERARIA^f

La Bibliothèque de la Pléiade acaba de publicar en un solo tomo de 1100 páginas el conjunto de las obras poéticas de Verlaine, acompañado de notas, de variantes, de un extenso prólogo crítico, de una cronología de Verlaine y de una bibliografía completa, todo ello a cargo de J. G. Le Dantec.

Ha sido vertida al francés la curiosa novela psicológica de Stephen Hudson: *Myrtle*. Esa novela inmóvil (cuyos más indudables precursores son Browning y Wilkie

Collins) consta de nueve impresiones de una sola mujer, diversamente vista por su nodriza, su hermana, su institutriz y por cinco enamorados.

30 de septiembre de 1938

MAY SINCLAIR^r [B S]

May Sinclair nació en Inglaterra, en un pueblo del condado de Cheshire. Su ascendencia es negramente calvinista, escocesa: hecho que tal vez da la clave de su preocupación con los conceptos del castigo y del mal.

Se educó en el colegio de Cheltenham. A los veinte años (hacia 1887) publicó un modesto libro de versos. En aquel tiempo —dice uno de sus biógrafos—, Gladstone era una fuerza elemental que emitía impetuosamente tarjetas postales benévolas, perpetradas en una caligrafía no menos inconfundible que indescifrable. May Sinclair recibió con júbilo una de esas tarjetas. (Aún la conserva). Poco después logró publicar en un periódico americano un artículo de metafísica. En 1896 apareció su primera novela: *Audrey Craven*, libro que ahora menosprecia. Otras novelas psicológicas lo siguieron: *El señor y la señora de Nevill Tyson* (1899), *El fuego divino* (1904), *Las tres hermanas* (1913).

Hacia 1897 había escrito May Sinclair: «En la mitología de hoy, las tres parcas que tejen la red de nuestra vida humana son el Hábito, la Herencia y la Circunstancia». Esas tres parcas ibsenianas gobiernan sus primeros libros. Hacia 1913, la lectura de Freud y de Havelock Ellis la impulsó a renovar esa trinidad. Los dioses tenebrosos del psicoanálisis entraron en su obra.

En 1922 apareció *La vida y la muerte de Harriet Frean*. Esa novela descarnada, esencial, narra sin énfasis los hechos vulgares que suelen definir un destino. En 1923 publicó un módico volumen de *Uncanny Stories* (Cuentos de lo sobrenatural y maligno). Ese libro, muy desigual, encierra el casi intolerable cuento fantástico «Donde su fuego nunca se apaga»^[77]. Una buena mitad de ese cuento sucede en el Infierno. Su ejecución es deficiente, pero su invención es muy superior a la de cuantos escritores conozco: sin excluir, acaso, a los amanuenses del Espíritu Santo.

Otro de los muchos libros de May Sinclair es una biografía de las Brontë. Otro, un ensayo filosófico: *El nuevo idealismo* (1932).

PORTRAIT OF A SCOUNDREL, de Eden Phillpotts^q [R]

El asesinato es una especialidad de las letras británicas, ya que no de la vida británica. Macbeth y Jonas Chuzzlewit, Dorian Grey y el sabueso de los Baskerville son ilustres ejemplos de esa afición. Hasta su nombre —*murder*— posee una vibración que no

tiene la palabra española y horriblemente zumba en muchas carátulas: *On Murder Considered as one of the Fine Arts*, *The Murders in the Rue Morgue*, *Murder for Profit*, *Murder in the Cathedral*... (El último no es de Agatha Christie, es de T. S. Eliot).

Portrait of a Scoundrel de Phillpotts prosigue esa admirable tradición. Narra con ostentosa tranquilidad la historia y la prehistoria de un crimen (más bien, de una serie de crímenes) desde el punto de vista del criminal, hombre afortunado y sagaz. Es afín a la obra de Francis Iles y a la novela *Physician Heal Thyself* del mismo Eden Phillpotts. He comprobado que ante una novela (o un film) nos identificamos con el primer personaje que conocemos; Phillpotts, en este libro cruel, aprovecha esa curiosa ley psicológica y nos impone la amistad de su abominable Irwin Temple-Fortune. Irresistiblemente, nos hace cómplices de su infamia.

Dos imperfecciones tiene esta obra. Una (venial) es la no desagradable pero inverosímil pompa del diálogo; otra, la naturaleza esquemática, nominal, de los personajes centrales y hasta del héroe. Éste, al cabo del libro, debiera ser algo más que un puro canalla, debiera exceder con rasgos humanos esa definición. No pasa nunca, sin embargo, de ser un mero monstruo moral, fabricado a fuerza de superlativos.

Las censuras que acabo de indicar pueden parecer absolutas. El hecho indiscutible de que victoriosamente sobreviva el libro a esas fallas es una prueba de la maestría novelística de Eden Phillpotts.

TWENTY ONE-ACT PLAYS, de John Hampden^q [R]

Las veinte piezas en un acto que forman este libro antológico son de veinte autores distintos. La primera (un incidente lacrimoso-patriótico de lady Gregory) data de 1907; la última (un lánguido aquelarre de Nora Ratcliff) de 1936. Casi todas imponen o favorecen la incómoda sospecha de que el *one-act play* o pieza en un acto es un género equivocado. De las veinte, sólo tres nos confortan y nos salvan de esa hipótesis melancólica: *Riders to the Sea* de J. M. Synge, *A Night at an Inn* de lord Dunsany y *The Man Who Wouldn't Go to Heaven* de Sladen-Smith. (Quizá, también, el drama coral *Culbin Sands* del doctor Gordon Bottomley).

¿Qué rasgo relevante y común el de esas pocas piezas excepcionales? Yo juraría que su falta total de psicologismo, su índole narrativa, escueta, visual. Son tres relatos breves, tres narraciones. Una noche en una taberna, la de lord Dunsany, es la más eficaz y es la de mejor argumento. Tres marineros han robado en el Indostán un rubí, que es el ojo de un ídolo. Ya en Inglaterra, los persiguen tres sacerdotes de ese lejano dios, para vengar el sacrilegio y para recuperar el rubí. Los marineros, con una

estratagema, los matan. Se sienten muy felices: no queda un ser humano en el mundo que conozca el secreto. Se emborrachan y gritan. De golpe entra en la taberna el dios ciego, el ídolo remoto que mutilaron y que viene a matarlos. (Un libro posterior de lord Dunsany —*El señor Jorkens se acuerda de África*— habla de unas turquesas en un desierto, custodiadas por pesadillas. Alguien las roba en el atardecer y las restituye en el alba. El cuento se titula «Los dioses de oro»).

He referido el argumento de la mejor de las piezas recopiladas. La peor de todas, la más irreparable de todas, se llama *Progress* y es obra del irlandés Saint John Ervine. Hampden, el compilador, la exalta en el prólogo; bien es verdad que en ese prólogo habla (sin ironía) del «genio» de Noël Coward.

DE LA VIDA LITERARIA^F

Pierre Hamp —autor de *La epidemia Goncourt*, de *Los buscadores de oro* y de *Nuestro pan cotidiano*— acaba de publicar en París *Perdido en el rascacielos*. Este libro estudia los Estados Unidos de Franklin Roosevelt, «tan diversos —dice Pierre Hamp— de los de Calvin Coolidge, como la Rusia de Lenin lo es de la de los zares, aunque la mudanza no haya metido tanto barullo».

Ya celebrado con alguna distracción por Virgilio, por Shakespeare y por Ronsard, el ordenado pueblo de las abejas ha inspirado otra admiración más escrupulosa: la del investigador francés Julien Françon. El balance fiel de quinientas horas de observaciones y de experimentos está registrado en el libro que la N.R.F. acaba de publicar: *L'esprit des abeilles*.

Ha sido traducida al francés la angustiosa novela simbólica del irlandés Joseph O'Neill: *Land under England* (País bajo Inglaterra). La versión francesa se llama *Le peuple des ténèbres*.

Del libro del novísimo poeta René Gérard Tavernier, *De vous la merveille*, distraigo estos versos:

*La cosa de bella boca triste
Que nos atrae, es la desventura con su Sonrisa...*

Y:

*La única amiga ¿será la que me come
El corazón? ¿Serás tú, poesía?*

Ha aparecido en Londres, ordenado y prologado por Walter Dexter, un nuevo epistolario de Dickens.

14 de octubre de 1938

DOS NOVELAS FANTÁSTICAS^q [R]

Jacques Spitz (que en *La agonía del globo* imaginó que América se desligaba de la tierra y formaba un planeta independiente) juega a los enanos y a los gigantes en su novísima obra *L'homme élastique*. El hecho de que Wells, Voltaire y Jonathan Swift hayan jugado previamente a ese curioso juego antropométrico es tan indiscutible y notorio como insignificante. Lo novedoso está en las variaciones que aporta Spitz. Ha imaginado un biólogo —el doctor Flohr— que descubre un procedimiento para dilatar o comprimir los átomos, descubrimiento que le permite modificar las dimensiones de los organismos vivos y en particular de los hombres. El doctor empieza por rectificar un enano. Después, una oportuna guerra europea le permite ampliar sus experimentos. El ministerio de la Guerra le entrega siete mil hombres. En vez de convertirlos en gigantes ostentosos y vulnerables, Flohr les impone una estatura de unos cuatro centímetros. Esos guerreros abreviados determinan la victoria de Francia. La humanidad, después, opta por una estatura variable. Hay hombres de unos pocos milímetros y otros de vasta sombra amenazadora. Jacques Spitz indaga con humorismo la psicología, la ética y la política de esa humanidad desigual.

Todavía más extraño es el argumento de *Man with Four Lives* (Hombre de cuatro vidas) del norteamericano William Joyce Cowen. Un capitán inglés, en la guerra de 1918, mata cuatro veces distintas a un mismo capitán alemán: con el mismo rostro varonil, con el mismo nombre, con el mismo anillo pesado en cuyo sello de oro hay una torre y la cabeza de un unicornio. Al final, el autor deja entrever una explicación, que es hermosa: el alemán es un militar desterrado que proyecta, a fuerza de cavilar, una especie de fantasma corpóreo que guerrea y muere por la patria más de una vez. En la última hoja, el autor absurdamente resuelve que una explicación mágica es inferior a una explicación increíble, y nos propone cuatro hermanos facsimilares, con caras, nombres y unicornios idénticos. Esa profusión de gemelos, esa inverosímil y cobarde tautología, me colma de estupor. Puedo repetir con Adolfo Bécquer:

*Cuando me lo contaron, sentí el frío
de una hoja de acero en las entrañas...*

Más estoico que yo, Hugh Walpole escribe: «No estoy seguro de la veracidad, de la solución que nos da el señor Cowen».

UNA TRÁGICA NOVELA INGLESA^q [R]

Su dulce y duro título es *Brighton Rock* (que es una variedad local de azúcar cande); el nombre de su autor, Graham Greene. Es un libro capaz de muchas definiciones, todas insuficientes, pero todas de algún modo veraces. Podemos afirmar que es una novela realista, a condición de no pensar en Benito Pérez Galdós y sí en Ernest Hemingway. Podemos afirmar que es psicológica, siempre que ese curioso adjetivo no nos traiga el recuerdo de Paul Bourget (de la Academia Francesa), sino de Joseph Conrad (del Océano Índico). Podemos afirmar que es policial, si recordamos que asimismo lo son *Crimen y castigo* y *Macbeth*. No al azar he invocado esos vastos nombres: los dos refieren, como esta novísima obra de Greene, la revelación gradual de un asesinato, y los terrores y agonías que esa revelación proyecta sobre una conciencia culpable. Culpable, pero no arrepentida; éticamente, al menos.

Declarar que un libro es intenso es admitir (o insinuar) que es monótono. Casi maravillosamente, *Brighton Rock* desacata esa triste ley. Tiene la intensidad de un tigre y la variedad que puede lograr un duelo de ajedrez. En cuanto a su posible fidelidad... La historia ocurre en un escuálido suburbio de Brighton: sus deplorables héroes son gánsters católicos o judíos que en las afueras de un hipódromo, en el crepúsculo, se abren a crueles navajazos la cara o se pisotean hasta la muerte. ¿Suceden tales cosas en Inglaterra?, se pregunta el lector, y da, naturalmente, en cavilar si este desesperado libro es un testimonio de la influencia que ejerce Norteamérica sobre la vida inglesa, o, más sencillamente, de la influencia de un norteamericano (que es William Faulkner) sobre un inglés. El hecho de que Pinkie Brown, héroe abominable de *Brighton Rock*, es una transcripción precisa de Popeye, héroe abominable de *Sanctuary*, favorece la tesis personal.

Continuador (y simplificador) de Faulkner o trágico poeta de la desintegración europea, Graham Greene es uno de los novelistas más eficaces de la Inglaterra de hoy. William Plomer ha escrito: «Con una destreza en el diálogo que es comparable a la de Hemingway y harto menos monótona, con una casi femenina sensibilidad que a veces, en pasajes descriptivos, nos recuerda a Virginia Woolf, Graham Greene es muy personal y es un novelista maduro».

UN RESUMEN DE LAS DOCTRINAS DE EINSTEIN^q [R]

De las muchas cartillas que nos permiten deletrear (siquiera falazmente) las dos teorías de Albert Einstein, la menos fatigosa es acaso la intitulada *Relativity and Robinson*: La relatividad y Rodríguez. La publica The Technical Press, y

modestamente la firma C. W. W. Según es de uso en publicaciones como ésta, el capítulo más satisfactorio es aquel que trata de la cuarta dimensión.

La cuarta dimensión fue imaginada en la segunda mitad del siglo XVII por el plotiniano inglés Henry More. (Hecho curioso: las razones que lo impulsaron a esa invención fueron de naturaleza metafísica, no geométrica). Los partidarios de una geometría tetradimensional suelen argumentar de este modo: Si el punto que se traslada engendra una línea, y la línea que se traslada engendra una superficie, y la superficie que se traslada engendra un volumen, ¿por qué no engendrará el volumen que se traslada una figura inconcebible de cuatro dimensiones? El sofisma prosigue. Una línea, por breve que sea, contiene un número infinito de puntos; un cuadrado, por breve que sea, contiene un número infinito de líneas; un cubo, por breve que sea, contiene un número infinito de cuadrados; un hipercubo (figura cúbica de cuatro dimensiones) contendrá, siempre, un número infinito de cubos. Los caracteres de esa imaginaria fauna geométrica han sido calculados. No sabemos si hay hipercubos, pero sabemos que cada una de esas figuras está limitada por ocho cubos, por veinticuatro cuadrados, por treinta y dos aristas y por dieciséis puntos. Toda línea está limitada por puntos; toda superficie por líneas; todo volumen por superficies; todo hipervolumen (o volumen de cuatro dimensiones) por volúmenes.

Ello no es todo. Mediante la tercera dimensión, la dimensión de altura, un punto encarcelado en un círculo puede huir sin tocar la circunferencia; mediante la cuarta dimensión, la no imaginable, un hombre encarcelado en un calabozo podría salir sin atravesar el techo, el piso o los muros.

(En *El caso Plattner* de Wells, un hombre es arrebatado a un mundo de espantos; al regresar, advierten que es zurdo y que tiene el corazón del lado derecho. En otra dimensión lo habían invertido íntegramente, igual que en los espejos. Lo mismo que se da vuelta un guante, le habían dado vuelta la mano...)

DE LA VIDA LITERARIA⁹

Durante la última de las guerras civiles de Irlanda, el poeta Oliver Gogarty fue aprisionado por los hombres de Ulster en un caserón a orillas del Barrow, en el condado de Kildare. Comprendió que al amanecer lo fusilarían. Salió con un pretexto al jardín y se arrojó a las aguas glaciales. La noche se agrandó de balazos. Al nadar bajo el agua renegrida, en la que reventaban las balas, le prometió dos cisnes al río si éste lo dejaba en la otra ribera. El dios del río lo escuchó y lo salvó y el hombre cumplió el voto.

DE LA VIDA LITERARIA^F

En el número de septiembre de la N.R.F., Paul Claudel escribe: «Asistimos a este afligente espectáculo: grandes países que han sido intensos focos de civilización y de cultura (Alemania, Italia ¿y por qué no Rusia, que en tiempo de los zares nos dio a Dostoievski, a Solovieff ya Mussorgski?), reducidos a una esclavitud infinitamente peor a la de cualquier estado asiático de la Antigüedad. Países donde doctrinas de agresión y de odio, teorías de frenéticos y de primarios (tales como el racismo y el marxismo), que son la vergüenza del espíritu humano, son impuestas a auditorios embrutecidos. Países donde el aullido colectivo toma el lugar de la palabra...».

El Ejército de Salvación (que inspiró hace treinta años a Bernard Shaw una comedia ilustre) ha inspirado a René Lefèvre la novela *Les musiciens du ciel*.

28 de octubre de 1938

UNA VERSIÓN INGLESA DE LOS CANTARES MÁS ANTIGUOS DEL MUNDO¹ [R]

Hacia 1916 resolví entregarme al estudio de las literaturas orientales. Al recorrer con entusiasmo y credulidad la versión inglesa de cierto filósofo chino, di con este memorable pasaje: «A un condenado a muerte no le importa bordear un precipicio, porque ha renunciado a la vida». En ese punto el traductor colocó un asterisco y me advirtió que su interpretación era preferible a la de otro sinólogo rival que traducía de esta manera: «Los sirvientes destruyen las obras de arte, para no tener que juzgar sus bellezas y sus defectos». Entonces, como Paolo y Francesca, dejé de leer. Un misterioso escepticismo se había deslizado en mi alma.

Cada vez que el destino me sitúa frente a la «versión literal» de alguna obra maestra de la literatura china o arábiga, recuerdo ese penoso incidente. Ahora lo vuelvo a recordar, ante la traducción que Arthur Waley (cuya versión efficacísima de *La historia de Genyi* he comentado en esta página) acaba de publicar del *Shi King* o *Libro de los cantares*. Esos cantares son de naturaleza popular y se cree que fueron compuestos por soldados y labriegos chinos el séptimo u octavo siglo antes de nuestra era. A continuación traduzco unos cuantos. Empiezo por esta protesta simétrica:

*Ministro de la Guerra,
somos las garras y los dientes del rey.
¿Por qué nos tienes de miseria en miseria,
sin tregua ni descanso?
Ministro de la Guerra,
somos las garras y colmillos del rey.
¿Por qué nos tienes de miseria en miseria,
sin parar un día en el mismo sitio?
Ministro de la Guerra,
en verdad no eres prudente.
¿Por qué nos tienes de miseria en miseria?
Están hambrientas nuestras madres.*

Paso a esta queja, que es de amor:

*De viento huracanado era el día;
me miraste y te reíste,
pero la broma era cruel y la risa burlona.*

*El corazón me duele.
Hubo ese día una gran tormenta de arena;
bondadosamente prometiste venir,
pero ni llegaste ni te fuiste.
Largos, largos mis pensamientos.
Un gran viento y oscuridad;
todos los días son oscuros.
Estoy acostado, no duermo,
el deseo me ahoga.
Desolada, desolada la sombra;
retumba el trueno.
Estoy acostado, no duermo,
el deseo me destruye.*

Ahora esta danza, que era ejecutada por bailarines enmascarados:

*¡Los cascos del unicornio!
Se agolpan los hombres del duque.
¡Ay del unicornio!
¡La frente del unicornio!
Se agolpan los parientes del duque.
¡Ay del unicornio!
¡El cuerno del unicornio!
Se agolpan los hijos del duque.
¡Ay del unicornio!*

DOS LIBROS SOBRE PINTURA ESPAÑOLA^Q [R]

Uno —*La peinture en Espagne*, de Paul Jamot— historia la pintura que se ha producido en España desde los cazadores o hechiceros de la caverna de Altamira hasta «el arte brillante pero seco y mezquino de Mariano José Fortuny»; otro —*Greco*, de Raymond Escholier—, las diversas etapas del arte incandescente de Theotocópuli. Ambos contienen excelentes ilustraciones, sobre todo el primero. Ambos, a su manera, adolecen de un idéntico afán de generalizar. Lo pictórico, a veces, les interesa menos que lo pintoresco. Estudian la pintura española, pero en función de una teoría de España. El señor Paul Jamot, en las primeras páginas de su libro, asevera que España «posee a la vez una invencible vitalidad y un desdén heroico de la muerte; vale decir, en el terreno del arte, una alianza congénita de

naturalismo y de misticismo». Esa afirmación problemática le basta para «explicar» la obra (y las obras) de Ribera, de Morales, de Zurbarán, de Valdés Leal, de Murillo, del Greco, de Goya y de Velázquez... Al considerar los cuadros de este último, anota que uno de ellos contiene un cuadro, y compara acertadamente ese rasgo con el de Cervantes, que en la novela grande del Quijote incluyó dos novelas breves. Esa conducta se le antoja típicamente hispana. Lo cierto es que se trata de un artificio que todas las literaturas conocen. El libro de *Las mil y una noches* lo duplica y lo reduplica hasta el vértigo; Shakespeare, en *Hamlet*, exhibe un escenario en el escenario; Corneille, en *L'illusion comique*, dos representaciones subordinadas a la representación general.

El señor Raymond Escholier opina que El Greco nació en 1537. Sabemos que no pisó tierra española hasta 1577. Que un hombre que se llamó Doménico Theotocópuli, que se educó en Italia y a quien los toledanos siempre le dijeron el Griego, sea (unos cuatro siglos después) pretexto de variadas efusiones sobre la raza hispana, es un hecho humorístico y misterioso.

ENCICLOPEDIA PRÁCTICA BOMPIANI^d [R]

Descartadas ciertas bravatas y cierto terrorismo estilístico, los dos volúmenes iniciales de esta enciclopedia popular son más bien admirables. El primer volumen encierra una historia de la cultura; es previsible que según esa historia la flor de la cultura sea el presente régimen italiano. El segundo incluye una respetuosa descripción de ese régimen. (Los grabados, excelentes, representan máquinas de guerra, ovaciones unánimes, entradas triunfales en ciudades etiópicas, estatuas laboriosamente enojadas, medallas efusivas y otras apoteosis congéneres). Un artículo heráldico registra los impuestos que percibe el Estado por cada título. Dieciocho mil liras tienen que pagar los vizcondes, treinta mil los condes, treinta y seis mil los marqueses, sesenta mil los príncipes. A ese curioso artículo siguen breves diccionarios geográficos, biográficos, mitológicos y económicos, una tabla de logaritmos y un panorama de la gramática latina, alemana, inglesa y francesa.

DE LA VIDA LITERARIA^f

En París, Pierre Dominique acaba de publicar *Colère sur Paris*. Se trata de una novela semifantástica, sin duda más notable por la acumulación de detalles que por la invención general. Un bombardeo aéreo de París, una revolución comunista y un

político en fuga y maravillado componen este melodrama profético. Hay buenas escenas orgiásticas y buenas ironías.

Entre vasta novela y vasta novela, John Dos Passos ha condescendido a un libro de viajes. Se llama *Journeys Between Wars*, acaba de aparecer simultáneamente en Londres y Nueva York, y describe sus andanzas por Castilla, por el Cáucaso, por Arabia, por Persia, por Palestina, por Rusia, por París y por Méjico.

La obra de Hermann Keyserling *Del sufrimiento a la plenitud* ha sido vertida al inglés por Jane Marshall.

En la novísima *Historia de la literatura alemana*, de Wilmar y Rohr^[78], no figura el nombre de Heine. Esa omisión está compensada por la inclusión de los aclamados escritores Hitler y Goebbels.

El originalísimo autor de *Un experimento con el tiempo*, J. W. Dunne^[79], acaba de publicar en Londres *La nueva inmortalidad*. Ese volumen consta de una demostración totalmente nueva de la inmortalidad del alma, que (con la existencia de Dios), es uno de los casos que más se han demostrado en el mundo. Los argumentos de Dunne son de carácter matemático y psicológico.

Otra versión inglesa del Nuevo Testamento. Se llama (hebraicamente) *The Book of Books* —El libro de los libros— y prescinde de la división habitual en versículos numerados. Prescinde también de arcaísmos.

18 de noviembre de 1938

J. W. DUNNE Y LA ETERNIDAD^q [R]

J. W. Dunne (de cuya obra inicial hay una versión española que se titula *Un experimento con el tiempo*) ha publicado en Londres una divulgación o resumen de su doctrina. Se titula *La nueva inmortalidad* y consta de unas ciento cuarenta páginas. De los tres libros de Dunne, éste me parece el más claro y el menos convincente. En los anteriores, la profusión de diagramas, de ecuaciones y de cursivas nos ayudaba a suponer que asistíamos a un proceso dialéctico riguroso; en éste, Dunne ha rebajado esas pompas y su razonamiento queda al desnudo. Se notan soluciones de continuidad, peticiones de principio, falacias... Sin embargo, la tesis que propone es tan atrayente que su demostración es innecesaria; su mera probabilidad nos puede encantar.

Los teólogos definieron la eternidad como la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes pasados y venideros, y la juzgaron uno de los atributos de Dios. Dunne, asombrosamente, declara que ya estamos en posesión de la eternidad y que nuestros sueños lo corroboran. En ellos (según él) confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia recorremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo; en el sueño abarcamos una zona que puede ser muy amplia. Soñar es coordinar los vistazos que suministra esa contemplación y urdir con ellos una historia, o una serie de historias. Vemos la imagen de una esfinge y la de una botica, e inventamos que una botica se transforma en esfinge. Al hombre que conoceremos mañana le ponemos la boca de una cara que nos miró anteanoche... (Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar).

Nos promete Dunne que en la muerte aprenderemos el manejo feliz de esa eternidad que ya es nuestra. Recobramos todos los instantes de nuestra vida y los combinaremos como nos plazca. Dios y nuestros amigos colaborarán con nosotros. De la mera sucesión de sonidos pasaremos a los acordes; de los meros acordes, a la composición instrumental. (Esa metáfora, robustecida por un acompañamiento de piano, constituye el oncenno capítulo de la obra).

UNA BIOGRAFÍA DE OSCAR WILDE^q [R]

Famosamente dijo Oscar Wilde que su talento estaba en sus obras y su genio en su

vida. Lo cierto es que su vida interesa más que sus obras. Nadie ha leído «La esfinge», que abarca una docena de páginas; nadie ha dejado de leer las revelaciones de Harris, que abarcan unas cuatrocientas. El hecho no es injusto. Los escritos de Wilde —recordemos «La casa de la cortesana», «La esfinge», los aforismos— no tienen otra virtud que la perfección. Proceden de Rossetti, de Verlaine, de Swinburne, de Keats... Su vida, en cambio, es fundamentalmente trágica. No es la del hombre a quien la desdicha le sobreviene; es la del hombre que oscura pero inevitablemente la busca. Wilde, culpable, acusa de difamación a lord Queensberry. Wilde, condenado, deja que corra y que se pierda la noche que lo separa de la cárcel. Schopenhauer pensaba que todos los sucesos de nuestra vida, por aciagos que fueran, eran obra de nuestra voluntad, como los sucesos de un sueño. Wilde es quizá el ejemplo más ilustre de esa tesis fantástica; Wilde tal vez anhelara la prisión.

Un literato ruso con muchos años de residencia en América, Boris Brasol, acaba de reescribir la vida de Wilde. A la manera de Frank Harris, la considera el duelo de un hombre libre con la Inglaterra farisaica y gris del siglo pasado. La tesis nada tiene de nueva, y es muy probable que sea falsa también. Boris Brasol, para que no resulte inverosímil, se ve forzado a exagerar el brillo de Wilde y la negrura cimeriana de Londres. Lo curioso es que no lo deslumbra demasiado la obra de Wilde. En general, admite su carácter secundario, derivativo. Elogia con alguna frialdad *El retrato de Dorian Gray*. Rechaza «El alma del hombre bajo el socialismo», ese artículo que tanto alabó Robert Ross. En «El crimen de lord Arthur Savile» descubre (o finge descubrir) «algún elemento de locura». Lo mismo dictaminaría yo sobre ese dictamen.

Las anécdotas clásicas de Wilde están en este libro. Transcribo ésta, que tal vez no recuerde el lector: A Wilde le presentaron en París una escritora de famosa fealdad. Wilde se quedó mirándola, consternado. «Confiese, señor Wilde —le dijo ella—, que soy la más fea mujer de Francia». «Del mundo, señora, del mundo», enmendó cortésmente Wilde con una reverencia.

Otras ocurrencias de Wilde: «El hombre que ha perdido la memoria, escribe sus Memorias».

«La vulgaridad es la conducta de los demás».

«Leer los periódicos es llegar a la convicción de que sólo lo ilegible sucede».

«Si las clases humildes no dan un buen ejemplo a las otras, ¿para qué sirven?».

«Más vale ser hermoso que ser bueno, pero más vale ser bueno que ser feo».

OF COURSE, VITELLI!, de Alan Griffiths^d [R]

El argumento de esta novela no es absolutamente original (ha sido anticipado por

Jules Romains y más de una vez por la realidad), pero es divertidísimo. El protagonista, Roger Diss, inventa una anécdota. La cuenta a unos amigos, que no le creen. Para justificarse, afirma que el hecho aconteció en el sur de Inglaterra, hacia 1850, y lo atribuye «al conocido violonchelista Vitelli». No hay quien no reconozca ese falso nombre. Diss, envalentonado por el éxito de su improvisación, publica en una revista local una nota sobre Vitelli. Mágicamente, aparecen desconocidos que lo recuerdan y que le indican algunos ligeros errores. Llega a entablarse una polémica. Diss, victorioso, publica una biografía de Vitelli «con retratos, croquis y autógrafos».

Una compañía cinematográfica adquiere los derechos de ese libro y lanza un film en technicolor. La crítica declara que en el film los hechos de la vida de Vitelli han sido falseados... Diss se empeña en otra polémica y lo derrotan. Furioso, resuelve descubrir la superchería. Nadie le cree; la gente da en insinuar que está loco. El mito colectivo es más fuerte que él. Un señor Clutterbuck Vitelli defiende la afrentada memoria de su tío. Un centro espiritista de Tumbridge Wells recibe mensajes directos del muerto. Si fuera de Pirandello este libro, el mismo Roger Diss acabaría por creer en Vitelli.

«Cada libro contiene su contralibro», ha dicho Novalis. El de este libro sería cruel y mucho más extraño. Sería la historia de unos conspiradores que resuelven que alguien no existe o no ha existido nunca.

DE LA VIDA LITERARIA⁹

Ha sido vertida al francés y publicada en París por la N. R. F. la vehemente novela de Mae West *La fiel pecadora* (*The Constant Sinner*). Es la más afamada de las novelas de la afamada actriz, que también escribe los argumentos, compone los diálogos, distribuye los papeles y (si somos muy crédulos) dirige la filmación de las piezas en que trabaja. Los personajes de *La fiel pecadora* son contrabandistas de cocaína, boxeadores, mujeres accesibles, gánsters, millonarios y negros. Una rubia de ojos suntuosos, Baby Gordon, impera previsiblemente sobre ese mundo. La autora suministra un suicidio y varias orgías. El nombre de la traducción francesa no es muy feliz: *La pécheresse endurcie*. ¿No ha percibido el traductor el contraste del título original o lo ha desdeñado?

DE LA VIDA LITERARIA^f

El sonido y la furia, la más desesperada y vertiginosa de las novelas de William

Faulkner, ya que no la primera, ha sido traducida al francés por el no incompetente Maurice Coindreau.

2 de diciembre de 1938

UN CAUDALOSO MANIFIESTO DE BRETON^d [R]

Hace veinte años pululaban los manifiestos. Esos autoritarios documentos renovaban el arte, abolían la puntuación, evitaban la ortografía y a menudo lograban el solecismo. Si eran obra de literatos, les complacía calumniar la rima y exculpar la metáfora; si de pintores, vindicar (o injuriar) los colores puros; si de músicos, adular la cacofonía; si de arquitectos, preferir un sobrio gasómetro a la excesiva catedral de Milán. Todo, sin embargo, tiene su hora. Esos papeles charlatanes (de los que poseí una colección que he donado a la quema) han sido superados por la hoja que André Breton y Diego Rivera acaban de emitir.

Esa hoja se titula con terquedad: *Por un arte revolucionario independiente. Manifiesto de Diego Rivera y André Breton por la liberación definitiva del Arte*. El texto es aún más efusivo y más tartamudo. Consta de unas tres mil palabras que dicen exactamente dos cosas (que son incompatibles). La primera, digna del capitán La Palice o del axiomático Perogrullo, es que el arte debe ser libre y que en Rusia no lo es. Anota Rivera-Breton: «Bajo la influencia del régimen totalitario de la URSS se ha extendido por el mundo entero un profundo crepúsculo hostil al surgimiento de toda especie de valor espiritual. Crepúsculo de lodo y de sangre en el cual, disfrazados de intelectuales y de artistas, engañan hombres que han hecho del servilismo un recurso, del reniego de sus principios un juego perverso, del falso testimonio venal un hábito y de la apología del crimen un gozo. El arte oficial de la época stalinista refleja sus esfuerzos irrisorios para engañar y enmascarar su verdadero papel mercenario [...] A los que nos apremian, ya sea por hoy o por mañana, a consentir que el arte se someta a una disciplina que juzgamos radicalmente incompatible con sus medios, oponemos una negativa sin apelación y nuestra voluntad deliberada de atenernos a la fórmula: Toda licencia en arte». ¿Qué conclusión podemos derivar de lo anterior? Juzgo que ésta, y sólo ésta: El marxismo (como el luteranismo, como la luna, como un caballo, como un verso de Shakespeare) puede ser un estímulo para el arte, pero es absurdo decretar que sea el único. Es absurdo que el arte sea un departamento de la política. Sin embargo, eso precisamente es lo que reclama este manifiesto increíble. André Breton, apenas estampada la fórmula «Toda licencia en arte», se arrepiente de su temeridad y dedica dos páginas fugitivas a renegar de ese dictamen precipitado. Rechaza el «indiferentismo político», denuncia el arte puro «que de ordinario sirve los fines más impuros de la reacción» y proclama «que la tarea suprema del arte contemporáneo es participar consciente y activamente en la preparación de la revolución». Acto continuo propone «la organización de modestos congresos locales e internacionales». Deseoso de agotar los deleites de la prosa rimada, anuncia que «en

la etapa siguiente se reunirá un congreso mundial que consagrará oficialmente la fundación de la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (F.I.A.R.I)»..

¡Pobre arte independiente el que premeditan, subordinado a pedanterías de comité y a cinco mayúsculas!

LA ÚLTIMA NOVELA DE H. G. WELLS^q [R]

Descontado el siempre asombroso *Libro de las mil noches y una noche* (que los ingleses, bellamente también, llaman *Las noches árabes*) creo que no es aventurado afirmar que las obras más célebres de la literatura mundial tienen los peores títulos. Por ejemplo: parece muy difícil concebir un título más opaco y más ciego que *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, aunque debo reconocer que *Los pesares del joven Werther* y *Crimen y castigo* son, a su modo, casi tan execrables...

(En verso, básteme repetir un solo nombre que no tiene perdón: *Las flores del mal*). Alego esos ilustres ejemplos para que mi lector no me diga que un libro con el título absurdo *Apropos of Dolores* tiene la obligación de ser ilegible.

Apropos of Dolores es superficialmente idéntica a las novelas psicológico-policiales de Francis Iles. Sus minuciosas páginas exhiben el amor inicial y el odio intolerable y progresivo de una mujer y un hombre. Para el buen desempeño trágico de la obra convendría que gradualmente presintiéramos que el narrador concluirá por matar a la mujer. Por supuesto que a Wells no le interesan esas trágicas previsiones. Wells descrea de la solemnidad de la muerte y aun del asesinato. Nadie menos propenso a las pompas fúnebres, nadie menos listo a suponer que el último día es más significativo que los anteriores. Creo no ser injusto al afirmar que a H. G. Wells le interesan todas las cosas, salvo —quizá— la historia que nos está refiriendo en ese momento. De los seres humanos que componen esta obra conversada, le interesa uno solo: Dolores Wilbeck. Los otros compiten vanamente con la biología, con la etnografía y con la política. De las perpetuas digresiones en que se complace el autor, traslado esta invectiva contra los griegos:

«¡La cultura helénica! ¿Se han preguntado ustedes lo que era? Omnipresentes capiteles corintios, edificios pintarrajeados, estatuas color rosa, caudillos de atrio, el incesante Homero retumbante y sus héroes históricos, puras lágrimas y retórica».

MILTON, de Hilaire Belloc^q [R]

Que yo sepa, no hay un estudio sobre Milton que sea del todo satisfactorio. Las monografías de Garnet y de Mark Pattison prefieren la veneración al examen; la de Johnson, aunque ingeniosa como todo lo suyo, no penetra muy hondo; de los estudios de Bagehot y de Macaulay basta (quizá) decir que no pasan de cincuenta páginas cada uno, y que no todas ellas tratan de Milton; de la onerosa biografía de David Masson, que abarca seis volúmenes, que no sólo tratan de Milton, sino de todas las cosas y otras muchas más. Falta la obra decisiva, alumbrada, tal vez, y prefigurada por ciertas páginas de Coleridge. Hilaire Belloc la ensaya en este volumen de extensión suficiente (trescientas páginas en octavo mayor), pero el resultado no es victorioso, aunque es divertido.

El culto inglés de Milton es comparable al culto español de Miguel de Cervantes. Supersticiosamente se ha declarado que la prosa de los dos es perfecta. Entre nosotros, Lugones y Groussac denunciaron la idolatría cervantina; Belloc, en este libro polémico, ensaya una demolición pardal de Juan Milton. Niega a su mejor prosa «esa perfecta claridad que es la nota de un estilo civilizado». La frase es justa y memorable, pero equivale a deplorar que esa prosa no sea la de Gibbon o la de Swift: vale decir, la que se produjo en Inglaterra un siglo después.

El autor examina la obra de Milton. Reconoce algunas bellezas y registra las faltas, pero no descubre (o no imagina) un principio que pueda ser común a las dos. Enuncia el repetido problema de la disparidad de la obra miltónica, pero ni siquiera bosqueja una solución.

Pese a las advertencias de Macaulay, es habitual considerar a Milton un puritano. Belloc refuta plenamente ese parecer general. En un epílogo, resume el tratado teológico *Johannes Miltoni Angli de Doctrina Christiana libri duo* que éste escribió en latín hacia 1650, y que no vio la luz hasta 1825. Esa obra (cuyo manuscrito azaroso estuvo en Holanda durante muchos años) afirma que no todas las almas son inmortales, niega la eternidad de Jesús, niega la Trinidad, niega que el mundo material haya sido sacado de la Nada y concluye (con argumentos derivados de la Escritura) por vindicar el divorcio y la poligamia.

DE LA VIDA LITERARIA^f

Nuestro infrecuente huésped y casi compatriota Jules Supervielle acaba de publicar *La fable du monde*, un libro de poemas. El libro consta de tres partes: «La fábula del mundo» (cuyo tema central es el Génesis), «Nocturno en pleno día» (poemas del universo humano) y «Fábulas».

Dice el autor: «No he rechazado las diversas tentaciones del verso regular, del verso libre y del versículo, según lo que me proponía decir. Anhelando

constantemente la limpidez, he colaborado con las regiones más o menos oscuras del mundo interior. He tratado de hacerme inteligible sin alterar el misterio esencial de todo poeta».

En casi todas las novelas, la geografía y hasta la topografía son reales. La historia lo es también, hasta cierto punto. (Antes no lo eran: se hablaba con reserva de B. que se hospedó en el viejo castillo de Z. y mantuvo un comercio epistolar con la baronesa de Q). En *Liaisons du monde* —novela reciente de León Bopp— muchos personajes son reales. Aparecen Kreuger, Stinnes, Zahárof, Hitler, Stalin, Mussolini, Stavisky, Violette Nozière y Paul Valéry.

23 de diciembre de 1938

STORIES, ESSAYS AND POEMS, de Hilaire Belloc^q [R]

Joseph Hilaire Pierre Belloc goza (¿o adolece?) de la fama de ser el mejor prosista y el más diestro versificador del idioma inglés. Unos dirán que es lícita esa fama, otros que es absurda; nadie, sin embargo, me negará que es poco estimulante. A ningún escritor puede convenirle una fama de ese orden. (Puede consolarlo, quizá, lo que es muy distinto). El concepto de perfección es negativo: la omisión de errores explícitos lo define, no la presencia de virtudes. En la página 320 de este volumen, el mismo Belloc dice que no hay prosa mejor que la del libro *Los arrianos del siglo IV* de Newman. «A mí no me aburre (explica Belloc), por el simple azar de que ese momento histórico me interesa, pero sé que muchos lectores se aburrirían ferozmente con él. Su prosa, sin embargo, es perfecta. Newman, puesto a narrar un determinado número de sucesos y a expresar un determinado número de conceptos, lo hace con la mejor elección de palabras, en el mejor orden, y eso es la perfección».

Ignoro si la definición anterior, hecha de dos brumosos superlativos («la mejor elección de palabras..., el mejor orden») tiene algún valor, pero sé que hay prosas encantadoras, aunque nos sea del todo indiferente la materia que tratan. (Ejemplos: la prosa de Andrew Lang, de George Moore, de Alfonso Reyes). ¿Pertenece la prosa de Belloc a esa misteriosa familia? No lo aseguro. Belloc ensayista es insignificante o imperceptible; Belloc novelista pasa de lo mediocre a lo intolerable; Belloc juez literario prefiere aseverar a persuadir; Belloc historiador me parece admirabilísimo.

En su labor histórica, los árboles no tapan la selva ni la selva los árboles: la luminosa interpretación general y la narración de pormenores individuales se adunan felizmente. Ha escrito biografías de Juana de Arco, de Carlos I, de Cromwell, de Richelieu, de Wolsey, de Napoleón, de Robespierre, de María Antonieta, de Cranmer, de Guillermo el Conquistador; ha discutido memorablemente con Wells.

A continuación traslado una página (reproducida en este volumen) de su biografía de Napoleón:

AUSTERLITZ

A una o dos millas de Boulogne, sobre la carretera de París, hay en Pont-de-Briques, a mano derecha, una encantadora casita, modesta, clásica, retirada. Ahí descansaba el Emperador durante aquellos días de verano de 1805, mientras al cabo de una larga paz europea se formaba la coalición que una vez más desafiaría a la Revolución y a su capitán.

Era de noche aún, poco después de las cuatro de la mañana del 13 de agosto, cuando las noticias llegaron: la armada francesa que se esperaba en el Canal de la Mancha comandada por Villeneuve, había regresado al Ferrol. Del doble plan de Napoleón, de sus alternativas, la invasión de Inglaterra era más dudosa que nunca: Villeneuve no había comprendido que el Tiempo era el factor esencial. Ese descalabro detenía al Emperador. La coalición formada en el lado opuesto, tierra adentro, se robustecía y lo amenazaba por el este: Austria y Rusia se le venían encima.

Mandó buscar a Darn, que lo encontró encendido de ira, el sombrero encajado hasta las sienes, los ojos relampagueantes y los labios, mientras se paseaba iracundo, profiriendo imprecaciones contra Villeneuve... Cuando las agotó, dijo, bruscamente: «Siéntese y escriba».

Darn se sentó, pluma en mano, ante un escritorio cargado de notas y de papeles, y tomó entonces, bajo el alba, un dictado asombroso: nada menos que todo el plan de la marcha sobre Austria, el avance que culminó en la victoria de Austerlitz. Cada etapa de la empresa vastísima, los diversos caminos, los altos, las fechas de las llegadas llovieron por horas, sin un apunte para guiar la memoria, hasta que la campaña íntegra quedó sobre el papel, ya resuelta. Después, cuando ese laberinto en la cabeza de un hombre, cuando esa idea pasó a la realidad y fue un hecho, Darn no cesaba de maravillarse de que sus partes fueran eslabonándose, previstas y puntuales como una profecía que se cumple.

ART IN ENGLAND, de R. S. Lambert^f [R]

Un examen estadístico de *Art in England* nos acerca a lo milagroso. Veintiún pintores, escultores, arquitectos, pedagogos y críticos (todos civilizados y razonables, hasta los pedagogos) colaboran en este libro: treinta y dos fotograbados lo ilustran; ciento cincuenta páginas lo componen y seis peniques bastan para comprarlo. En tales circunstancias es una ingratitud formular censuras. No me decido, sin embargo, a ocultar que esta admirable enciclopedia lacónica del arte inglés es a veces injusta. Injustamente alaba a meros epígonos del expresionismo alemán o del suprarrealismo de París como Edward Wadsworth y John Armstrong; injustamente olvida (o insulta) a Blake, a Morris, a Burne-Jones, a Rossetti y a Watts. El motivo, por lo demás, es claro. Este libro está destinado a lectores británicos, ya suficiente o excesivamente informados de las glorias pretéritas del país y a quienes les importa, ante todo, estar *à la page*. Nuestro caso es distinto. Si queremos conocer la pintura de hoy, estudiaremos a los maestros —a Klee, a Picasso, a Braque, a Max Ernst, a De Chirico—, no a los plagarios londinenses de Unit One, por fidedignos y puntuales que sean.

En cambio, puede (y debe) importarnos conocer la gran pintura inglesa de Turner, de Constable y de Gainsborough. El primero, que muchos han juzgado no inferior a cualquier otro artista de cualquier nación y de cualquier siglo, es del todo ignorado en este país.

De los muchos artículos de este libro, el más impresionante es acaso el del escultor Henry Moore. Éste declara que la virtud cardinal de los escultores es la capacidad de concebir un complejo volumen desde todos los lados a un tiempo y asimismo de adentro para afuera: facultad sin duda admirable y acaso imaginaria y que me parece lindar con la famosa cuarta dimensión... También declara que un agujero puede plásticamente ser tan significativo como una masa, y encara la posible ejecución de «estatuas de aire» o sea de esculturas cóncavas, ahuecadas, que limiten y contengan las formas que se quiere manifestar.

L'OEUF AUX MIRAGES, de Jacques Violette^r [R]

Con este curioso volumen, Jacques Violette deja la crítica pictórica y ensaya la novela semifantástica. El héroe, Lucien Finet, hombre morigerado, sedentario y un poco tímido, es director de banco. Vive dos vidas, como los personajes de Julián Green. Para que la segunda vida, la imaginaria, no entre en la cotidiana y la trastorne, la va dictando a su mecanógrafa. El relato de dos de sus vidas ficticias compone esta novela cuyos variados escenarios son un convento de París, el fondo del mar y el Acrópolis, y en cuyas páginas circulan y se aniquilan un huevo pasado por agua, un hidrocéfalo, una monja, un buzo, una vegetariana y un cardumen de peces voladores. Al cabo de esas extravagancias y a la espera de otras, Finet recae en la realidad. Un argumento se superpone a otro en este volumen: realista el uno, alucinatorios los otros y todos con un fondo de nihilismo.

DE LA VIDA LITERARIA^q

Los gatos y Rainer Maria Rilke

Maurice Betz, el más reciente de los biógrafos de Rainer Maria Rilke, refiere que a éste le agradaban los gatos, porque nunca dejaron de parecerle más o menos irreales. «Nunca se pudo convencer (dice Betz) de que verdaderamente existieran. Admiraba su modo repentino de aparecer en nuestro mundo para volcar un tintero o para enmarañar un ovillo y de evadirse luego, de un salto, como si apenas fuéramos una proyección de su espíritu, una sombra que sus pupilas no ven. Esa autonomía de

los gatos era una virtud para él, pues le permitía acomodarse a su presencia, de hecho imaginaria y que no pesa más que la de un fantasma».

Los perros, en cambio, le parecían el doloroso producto de una suerte de pacto entre el hombre y el animal. «Ni hombre ni bestia: mestizo lamentable y conmovedor», dijo de los perros.

H. G. Wells contra Mahoma

Es conocida la veneración que el Islam profesa por su libro sagrado. Los teólogos musulmanes afirman que el *Corán* es eterno, que los ciento catorce capítulos que lo forman son anteriores a la tierra y al cielo y sobrevivirán a su fin, y que el texto original —*la madre del libro*— está en el paraíso, donde lo veneran los ángeles. Otros doctores, no contentos con esas prerrogativas, han divulgado que el Corán puede tomar la forma de un hombre o la de un animal y contribuir a la ejecución de los impenetrables propósitos del Señor. Este mismo (en el capítulo diecisiete de su obra) dice que aunque los hombres colaboraran con los demonios para confeccionar otro Corán, no lo conseguirían... H. G. Wells (en el capítulo cuarenta y tres de su *Breve historia del mundo*) se felicita de esa incapacidad humano-demoníaca, y deplora que doscientos millones de musulmanes acaten ese libro confuso.

Indignados, los mahometanos que residen en Londres han procedido en su mezquita a una ceremonia expiatoria. Ante una silenciosa congregación, el doctor Abdul Yakub Khan, barbudo y ortodoxo, ha arrojado a las llamas un ejemplar de la *Breve historia del mundo*.

6 de enero de 1939^[80]

UN LIBRO DE THOMAS MANN SOBRE SCHOPENHAUER⁹ [R]

La gloria suele calumniar a los hombres; a ninguno, tal vez, como a Schopenhauer. Una cara de mono deteriorado y una antología de malhumores (reunidos bajo el mote sensacional *El amor, las mujeres y la muerte*, rasgo feliz de algún editor levantino) lo representan ante el pueblo de España y ante el de estas Américas. Los profesores de metafísica toleran o estimulan ese error. Hay quienes lo reducen al pesimismo: reducción tan inicua y tan irrisoria como la de no querer ver en Leibniz otra cosa que el optimismo. (Mann, en cambio, razona que el pesimismo de Schopenhauer es parte inseparable de su doctrina. «Todos los manuales», anota, «enseñan que Schopenhauer fue en primer lugar el filósofo de la voluntad, y en segundo lugar del pesimismo. Pero no hay primero ni segundo: Schopenhauer, filósofo y psicólogo de la voluntad, no pudo no ser pesimista. La voluntad es algo desdichado, fundamentalmente: es inquietud, necesidades, codicia, apetito, anhelo, dolor, y un mundo de la voluntad tiene que ser un mundo de sufrimientos...»). Yo pienso que optimismo y pesimismo son juicios de carácter estimativo, sentimental, que nada tienen que ver con la metafísica, que fue la tarea de Schopenhauer.

También fue incomparable como escritor. Otros filósofos —Berkeley, Hume, Henri Bergson, William James— dicen exactamente lo que se proponen decir, pero les falta la pasión, la virtud persuasiva de Schopenhauer. Es famosa la influencia que ejerció sobre Wagner y sobre Nietzsche.

Thomas Mann, en este su novísimo libro (*Schopenhauer*, 1938, Estocolmo), observa que la filosofía de Schopenhauer es la de un hombre joven. Alega la opinión de Nietzsche, que pensaba que cada cual tiene la filosofía de sus años, y que el poema cósmico de Schopenhauer lleva la marca de la edad juvenil en la que predominan lo erótico y el sentido de la muerte. En este elegante resumen, el autor de *La montaña mágica* no menciona otro libro de Schopenhauer que su obra capital: *El mundo como voluntad y representación*. Sospecho que de haberla releído, hubiera mencionado también aquella fantasmagoría un poco terrible de *Parerga y paralipónema*, en la que Schopenhauer reduce todas las personas del universo a encarnaciones o máscaras de una sola (que es, previsiblemente, la Voluntad), y declara que todos los sucesos de nuestra vida, por aciagos que sean, son invenciones puras de nuestro yo como las desdichas de un sueño.

En sus *Cuadernos de Recienvenido*, Macedonio Fernández aprovechó un momento de distracción para anotar que las visitas más largas son al principio breves. No lo creemos así: las visitas largas son desde el principio muy largas y siguen siéndolo, aunque su duración cronológica no pase de unos pocos minutos. Lo mismo ocurre con los libros. Algunos (la afirmación es de Novalis) son exactamente infinitos, por la suficiente y simple razón de que no llegamos al fin... Tal es el caso de la mayoría de los cuentos de este volumen. El título^[81] (corroborado por dos prólogos, de los cuales uno es surrealista y el otro es abominable, también) asegura que son los mejores cuentos norteamericanos e ingleses de 1938. Aceptar esa afirmación es arribar a la conclusión melancólica de que el acto de elaborar cuentos breves ha desaparecido (o está por desaparecer) en las patrias de Chesterton y de Poe, de Kipling y de Henry James. No lo juzgo así, no creo tampoco que esta antología es del todo inepta: creo que la solución del problema está, indirectamente, en los cuatro nombres gloriosos que he mencionado. Cuarenta y cuatro autores colaboran en este libro: ninguno quiere asemejarse a Chesterton, a Poe, a Kipling ni, tal vez, a James.

El hecho es significativo. Desde *Las mil y una noches* hasta Franz Kafka, el argumento ha sido primordial en el cuento breve. Con alguna excepción (Manhood, Eric Knight, Sarah Gertrude Millin) los escritores de este libro eluden o reducen el argumento. (Sospecho que los cohibe el temor de parecerse a los narradores populares, que son puro argumento). Se resignan, alguna vez, a presentar una situación, pero no a desarrollarla ni a resolverla. Me parecen muy jóvenes: no por su torpeza, su fervor o su afectación, sino porque se advierte que su propósito esencial no es hacer tal cosa, sino —ostentosamente— no hacer tal otra. El resultado de esas inhibiciones es quizá interesante, pero no suele ser divertido.

POEMAS DEL NORTEAMERICANO CARL SANDBURG^r [T]

SOMBREROS

¿A quiénes pertenecen, sombreros?

¿Quién está debajo de ustedes?

Desde el borde de la frente de un rascacielos

Miré y vi: sombreros: cincuenta mil,

Hormigueando con un rumor de abejas y de rebaños, de hacienda y de cascadas,

*Parándose con un silencio de musgo marino, un silencio de trigo en la llanura.
Sombreros: contadme vuestras grandes esperanzas.*

PLEGARIA DESPUÉS DE LA GUERRA MUNDIAL

*Errante soñadora de ultramar,
Que buscas y estás ronca, ¡oh, hija y madre!,
¡Oh, hija de cenizas y madre de sangre!
Niña del pelo suelto y las lágrimas,
Niña de la cruz en el Sur
Y de la estrella en el Norte,
Guardiana del Egipto y de Rusia y de Francia,
Guardiana de Inglaterra y de Polonia y de España,
Te pedimos un canto para mañana,
Un nuevo sueño para nosotros que olvidamos,
Que de la tormenta salga una estrella.*

*Luchen, ¡oh, yunques!, y ayúdenla.
Tejan con su lana ¡oh, vientos y cielos!
Que tu hierro y tu cobre colaboren,
¡Oh, ceno de la vieja tierra oscura!*

*Errante soñadora de ultramar,
Que cantas cenizas y sangre,
Niña de las cicatrices de fuego,
Los que olvidamos te pedimos un sueño,
Que de la tormenta salga una estrella.*

DE LA VIDA LITERARIA^F

Una insigne edición de las obras dramáticas de Shakespeare (con exclusión de los poemas narrativos y de los sonetos) ha sido publicada en París por la Bibliothéque de la Pléiade. Los traductores son diversos e ilustres: la versión de *Macbeth* es la de Maeterlinck; la de *Hamlet*, de Marcel Schwob; la de *Measure for Measure*, de Pourtalés; la de *As You Like It*, de Supervielle; la de *Julius Caesar*, de Fleg; la de *Antony and Cleopatra*, de André Gide, que también ha suministrado un rápido prólogo, indigno de su fama y de Shakespeare. Un apéndice recoge el original del soliloquio de Hamlet y varias traducciones de esa pieza, a través de los estilos y de

los siglos.

Jean Merrien, autor del conjunto de narraciones *La lluvia o el buen tiempo*, ha publicado su primera novela: *La muerte joven*. El argumento es el destino de un hombre que se sabe condenado a morir dentro de unas pocas semanas.

Maurice Lachin ha publicado un curioso y documentado libro: *La China capitalista*.

10 de febrero de 1939

SIR JAMES BARRIE⁹ [B S]

Inventar personajes que tengan curso en todas las naciones del mundo, personajes que el pueblo se imagine con la facilidad con que se imagina a Chaplin o a Hitler, es —he leído— la más ardua empresa del escritor. El hecho es que muy pocos escritores lo logran, y que esos escritores excepcionales suelen ser también secundarios. Sir Arthur Conan Doyle lo logró con su Sherlock Holmes; sir James Barrie casi lo ha logrado con Peter Pan.

James Matthew Barrie nació en un pueblo diminuto de Escocia, el día 9 de mayo de 1860. Su familia era pobre. En la escuela primaria, Barrie fue un mal alumno; no abría sus libros más que para ilustrarlos con garabatos. Su iniciación literaria no fue brillante: crónicas de partidos de cricket en los diarios locales y cartas firmadas «Paterfamilias», cuyo asunto más frecuente era la necesidad de extensas vacaciones en las escuelas.

Al principio a Barrie lo acobardaba la convicción de no conocer otra vida que la de su pueblito; luego resolvió sacar fuerzas de esa flaqueza y escribió sus primeros libros: *Auld Licht Idylls* y *A Window in Thrums*. Esos libros de acento sentimental crearon, sin quererlo, una escuela de novelas aldeanas sentimentales, y luego, por reacción, un agrio movimiento realista, cuyo ejemplo más ilustre, sin duda, es la novela *The House with the Green Shutters*, de Douglas.

En 1891 *The Little Minister* extendió la fama de Barrie. Cinco años después publicó una conmovedora biografía de su madre titulada *Margaret Ogilvy*. Ese libro contiene esta frase, reveladora de toda su literatura: «El horror de mi infancia es que yo sabía que se acercaba el tiempo en que debería renunciar a mis juegos, y eso me parecía intolerable. Resolví seguir jugando, en secreto». Esos juegos son célebres. El más famoso de todos ellos es *Peter Pan*. Otros, de forma dramática, se titulan: *The Admirable Crichton* (1903), *Alice Sit-by-the-Fire* (1905), *Dear Brutus* (1917), *Mary Rose* (1920) y *The Boy David*, en 1936.

Barrie es un hombre taciturno (salvo cuando la conversación gira sobre cricket), con una vasta frente. Hombre ahora de fortuna, vive modestamente en un piso que mira al Támesis. Es aficionado a la soledad, al billar y a las puestas de sol.

UN PRIMER LIBRO MEMORABLE⁹ [R]

H. G. Wells prefiere, ahora, la divagación política o sociológica a la rigurosa invención de sucesos imaginarios. Es verdad que todavía simula redactar novelas fantásticas a la manera de *Los primeros hombres en la luna* o de *El hombre invisible*, pero sus ejercicios actuales, bien examinados, no pasan de sátiras o alegorías.

Felizmente, dos agudos continuadores compensan las abstracciones del maestro. El primero, Olaf Stapledon, es autor de *Últimos y primeros hombres*, de *Últimos hombres en Londres* y de *Hacedor de estrellas*; sus rasgos más notorios son la vasta pero no detallada imaginación y el casi absoluto desdén de todos los artificios del novelista. Stapledon es capaz de inventar mil y un mundos quiméricos, muy diversamente asombrosos, pero también de presentar cada uno de ellos en una sola página insípida con generalidades y arideces de manual de geografía o de astronomía.

El otro continuador es C. S. Lewis. Su reciente novela *Out of the Silent Planet* (Fuera del planeta silencioso) es el motivo de esta nota. Lewis refiere una incursión al planeta Marte y las aventuras de un hombre entre los inteligentes monstruos benévolos que lo habitan. La obra es de tipo psicológico; las tres curiosas «humanidades» y la geografía vertiginosa de Marte son menos importantes para el lector que la reacción del héroe, que empieza por hallarlas atroces y casi intolerables y acaba por identificarse con ellas.

La imaginación de Lewis es limitada. Si yo resumiera su concepción del planeta Marte, el lector de Wells o de Poe no la juzgaría muy sorprendente. Lo admirable es la infinita probidad de esa imaginación, la coherente y minuciosa verdad de su mundo fantástico.

Hay novelistas cuyo texto nos da la impresión de abarcar y hasta de agotar cuanto se imaginan; C. S. Lewis, en cambio, tiene —lo juro— más conocimientos de Marte que los registrados en este libro.

En aquellos capítulos de su obra que describen el viaje interplanetario, hay además un espontáneo ambiente poético.

Extraño ejemplo de la influencia de estos tiempos: el rojo Marte, en la ficción de C. S. Lewis, es un planeta pacifista.

HOELDERLIN, de Ronald Peacock^r [R]

El redescubrimiento y la apoteosis de poetas oscurecidos o postergados es acaso la más amable de las muchas pasiones del erudito. Inglaterra ha redescubierto a Blake y a John Donne; Francia, a Rimbaud; los Estados Unidos, a Herman Melville; España (excesivamente), a Góngora; Alemania, a Hoelderlin (1770-1843). A la interrogación: ¿Cuál es el más alto poeta alemán?, Alemania siempre contesta: Goethe; pero después del nombre de Goethe suele pronunciar el de Hoelderlin. Ese dictamen no

puede ser tachado de excesivo, si recordamos los incomparables hexámetros de la *Quejas de Menón por Diótima*.

ANNE-JEANNE, de Gaston Rageot^r [R]

Esta novela populosa está abarrotada de destinos normandos, de lugares precisos y de problemas psicológicos y morales. La penetración en ese mundo densísimo no es mayormente fácil, pero el lector, una vez superados los primeros arduos capítulos, se encariña inevitablemente con él. A veces el autor, en lugar de mostrar un personaje, prefiere definirlo. Una superstición retórica muy difundida ha resuelto que ese procedimiento es inadmisibile, pero me parece más económica que la fatigosa elaboración de largas anécdotas destinadas a evidenciar un solo rasgo de carácter.

Esta primera novela del autor de *Sentido único* y de *Oficio de vivir* no es menos merecedora de admiración que esas obras de índole filosófica.

DE LA VIDA LITERARIA^r

Ordenado y revisado por David Garnett —autor de las novelas fantásticas *De dama a zorra* y *Un hombre en el zoológico*— ha aparecido en Londres un epistolario del famoso coronel Lawrence, arqueólogo, estratega, poeta, héroe de la rebelión de los árabes y traductor de la *Odisea*.

Ha sido traducido al inglés el conciso y apasionado estudio de André Maurois sobre Chateaubriand.

En un reciente libro sobre la filosofía de Thomas Hardy, el señor Amiya Chakravarty destaca la curiosa teoría (o creencia) de aquél, según la cual, a medida que el hombre fuera espiritualizándose, la Naturaleza iría también cobrando conciencia. Con el tiempo no habría nada inconsciente en nuestro planeta.

A un lector de Córdoba le interesan los antecedentes del escritor inglés Hilaire Belloc. Belloc nació en La Celle, no lejos de París, y es hijo de una inglesa, Bessie Rayner Parkes, y de un distinguido abogado francés, Louis Swanton Belloc.

24 de febrero de 1939

KAREL ČAPEK^q [B S]

De los escritores checos que han renunciado a la (relativa) universalidad del idioma alemán y se han resignado a la limitación de su idioma nativo, Čapek es acaso el más célebre. Su obra ha sido traducida en muchos países; sus dramas han sido representados en Nueva York y en Londres.

Čapek nació el 9 de enero de 1890, en una modesta ciudad del norte de Bohemia. Era hijo de un médico. Se doctoró en filosofía en la Universidad de Praga, y estudió en Berlín y en París. La obra de William James y la de John Dewey ejercieron una vasta influencia sobre él. «Ninguna filosofía influyó en mí como la norteamericana», escribió después. Durante muchos años fue periodista. En 1920 publicó un folleto polémico —*Crítica de palabras*—, y estrenó su primero y famoso drama, *R.U.R.*, que presenta la rebelión de los hombres mecánicos contra sus creadores, los hombres. El año siguiente dio a conocer *La comedia de los insectos*, y en 1922 *El caso Makrópulos*, cuyo tema —como el de *Vuelta a Matusalén* (1921), de Bernard Shaw— es la posibilidad de lograr una extraordinaria longevidad. Ese mismo año publicó la novela fantástica *La fabricación del absoluto*, y dos años después *Krakatita*, nombre de un explosivo tan poderoso que su inventor prefiere la persecución y la cárcel a la revelación de su fórmula.

Su labor dramática es numerosa. Cabe destacar *Adán, el creador*, escrito en colaboración con su hermano; *El azote blanco*, que fustiga las dictaduras, y el curioso drama *La madre*. Varios personajes de esa obra aparecen después de muertos.

También son dignos de recordación sus libros de viajes, ilustrados por él; su antología de poetas franceses modernos, sus *Diálogos con T. G. Masaryk* y sus *Cuentos de dos bolsillos* (1929), que forman una serie de cuentos policiales en miniatura.

Karel Čapek falleció en Praga, a fines del mes de diciembre de 1938.

DOS SEMBLANZAS DE COLERIDGE^q [R]

Simultáneamente, se han publicado en Londres dos biografías de Samuel Taylor Coleridge. La una, de Edmund Chambers, abarca la vida entera del poeta; la otra, de Lawrence Hanson, los años de andanza y de aprendizaje. Ambos son libros responsables, agudos.

Hay hombres venerados que sospechamos sin embargo inferiores a la obra que cumplieron. (Verbigracia, Cervantes y su *Quijote*; verbigracia, Hernández y *Martín Fierro*). Otros, en cambio, dejan obras que no pasan de sombras y proyecciones — notoriamente deformadas e infieles— de su mente riquísima. Es el caso de Coleridge. Más de quinientas apretadas páginas llenan su obra poética; de ese fárrago sólo es perdurable (pero gloriosamente) el casi milagroso *The Ancient Mariner*. Lo demás es intratable, ilegible. Algo similar acontece con los muchos volúmenes de su prosa. Forman un caos de intuiciones geniales, de platitudes, de sofismas, de moralidades ingenuas, de ineptias y de plagios. De su obra capital, la *Biographia Literaria*, Arthur Symonds ha dicho que es el más importante tratado crítico que hay en idioma inglés, y uno de los más fastidiosos que hay en idioma alguno.

Coleridge (como su interlocutor y amigo De Quincey) era adicto al opio. Por ese motivo y por otros Lamb lo llamó «un arcángel deteriorado». Andrew Lang, más razonablemente, lo llama «el Sócrates de su generación, el conversador». Su obra es el eco descifrable de su vasta conversación. De esa conversación procedió —no es exagerado afirmarlo— todo el movimiento romántico de Inglaterra.

He mencionado en esta nota las luminosas intuiciones de Coleridge. En general, versan sobre temas estéticos. He aquí una, sin embargo, de carácter onírico. Coleridge (en las notas para una conferencia que dio a principios de 1818) declaró que las imágenes atroces de la pesadilla no eran jamás la causa del horror experimentado, sino sus meros exponentes y efectos. Verbigracia, padecemos un malestar y lo justificamos mediante la representación de una esfinge que se ha acostado a meditar sobre nuestro pecho. El malestar engendra la esfinge, no la esfinge el horror.

OMNIBUS OF CRIME, de Dorothy L. Sayers^q [R]

Dorothy Sayers suele compensar con excelentes antologías la publicación de novelas imperdonables. Ahora, sin embargo, parece haber extendido a otros escritores la culpable indulgencia que antes guardaba para uso particular. El prólogo de este novísimo *Omnibus of Crime* —el tercero o cuarto que nos propone— lleva su firma, pero la mayoría de los cuentos son tan endebles que el lector, defraudado, da en sospechar que la infatigable editora ha superado ese justo límite y los ha redactado ella misma. La oscuridad de muchos escritores incluidos corrobora esa hipótesis. Thomas Burke proporciona un chino diabólico; Manuel Komroff, una versión o perversión pseudocientífica (y nada convincente) de la historia del rey leproso Yunán en *Las mil y una noches*; Ormond Greville, un supuesto «crimen perfecto», y Henry Wade, un inesperado egipólogo que momifica a sus alumnos... Evidentemente, el

número de buenos cuentos policiales y fantásticos no es ilimitado; Miss Sayers lo agotó en sus primeras antologías, y ahora se ve obligada a rellenar malamente las últimas con lo que rechazó en las primeras.

Más de cincuenta narraciones componen este libro. Un admirable cuento de Wells —*La historia del difunto Mr. Elvesham*— casi lo justifica. Hay asimismo cuentos de lord Dunsany, Saint John Ervine, A. E. Coppard y Melville Davisson Post. El de lord Dunsany refiere una incursión al planeta Marte, donde la humanidad (como en el cuarto viaje de Gulliver) es una mera especie doméstica, criada en corrales y cebada por animales antropófagos.

STUDIES IN A DYING CULTURE, de Christopher Caudwell^q [R]

Cuatro ensayos polémicos integran este libro violento, cuatro ensayos que quieren demoler (o lesionar) a Bernard Shaw, a H. G. Wells y a los dos Lawrence: al novelista y al emancipador de los árabes. Es una obra póstuma: su autor murió en Castilla el año pasado en las filas de la Brigada Internacional.

Previsiblemente, este volumen adolece de ciertas limitaciones doctrinales. Shaw, Wells y los dos Lawrence son primordialmente individuos —individuos de genio—; este libro, concebido bajo el melancólico influjo del materialismo dialéctico, se empeña en reducirlos a símbolos de una cultura moribunda. La injusticia es notoria, pero el fervor y la feliz belicosidad del autor logran que la olvidemos.

Studies in a Dying Culture (como su precursor, *Illusion and Reality*) ha sido redactado en el dialecto peculiar del marxismo. En una página está escrito que el pecado original es «un símbolo burgués»; en la siguiente, que el marxismo ha abolido la necesidad de una psicología.

DANTE'S PURGATORIO, de Laurence Binyon^r [R]

De las muchas traducciones inglesas de la *Commedia* he manejado dos: la de Cary (que es de 1814) y la del poeta norteamericano Longfellow, que es de 1867. La primera fue celebrada por Ugo Foscolo en *The Edinburgh Review*, pero adolece de un anacronismo esencial y a mi ver insalvable: su imitación deliberada del estilo de Milton. La segunda elude ese error, pero también elude la triple rima del texto original, y su versificación es a veces lánguida.

La de Binyon quiere ser fiel, no sólo a las palabras, sino a la versificación y al laconismo de la *Commedia*. El problema es arduo: si el traductor inglés elige un

vocabulario erudito, inevitablemente se aparta de la severidad del original; si quiere limitarse a palabras simples, de carácter germánico, halla que éstas (en general) son monosilábicas y debe recurrir a expletivos para completar de algún modo el verso.

Binyon resuelve (en lo posible) el problema insoluble.

DE LA VIDA LITERARIA^F

En Londres han aparecido dos importantes obras históricas: *France Overseas* (Francia ultramar), de Herbert Ingram Priestley, que estudia el crecimiento del imperio colonial francés en Asia y en África, y *The Forgotten Peace* (La paz olvidada), de Wheeler-Bennett, cuyo tema es la Paz de Brest-Litovsk.

Anne Fremantle acaba de publicar una copiosa biografía del arabista, novelista y agitador político Marmaduke Pickthall, caballero inglés, que a los cuarenta años se convirtió al Islam y que en las luchas de la India militó junto a Mahatma Gandhi. El libro se titula *Enemigo leal*.

10 de marzo de 1939

LYTTON STRACHEY^d [B S]

Giles Lytton Strachey nació en Londres en 1880 y murió en el condado de Berkshire el 21 de enero de 1932. Esas fechas y esos lugares parecen agotar su biografía. Era uno de esos caballeros ingleses que desdeñosamente carecen de biografía, acaso porque «no les interesa su propia vida» (como a nuestro Almafuerte) o porque les interesan más las vidas ajenas que pueblan la literatura o la historia. Era alto, demacrado, casi abstracto, con el fino rostro emboscado detrás de los atentos anteojos y de la rojiza barba rabínica. Para mayor recato, era afónico.

Hijo de una escritora, lady Jane Strachey, y del general Sir Richard Strachey, se educó en un ambiente intelectual. Hizo sus estudios en Cambridge y publicó en 1912 su primer libro: *Landmarks in French Literature*. En 1918 publicó *Eminent Victorians*, cuatro asombradas biografías de Manning, de Florence Nightingale, del doctor Arnold y del general Gordon. Ese libro (y los sucesivos) marcan la perfección de un género que muy pronto fue remedado y abaratado por Emil Ludwig. Hablar de la ironía de Strachey es un lugar común; más notable que esa ironía es su convivencia feliz con una impasible urbanidad y con un incoercible impulso romántico... «Escribo sin intenciones ulteriores», declaró una vez Lytton Strachey: confesión que no le perdonarán quienes juzgan las obras literarias por sus intenciones políticas.

Tres años laboriosos dedicó Strachey a la preparación y redacción de *Queen Victoria*, que apareció en 1921. Es, quizá, su obra capital. Publicó también *Books and Characters* (1922), *Pope* (1926) y *Portraits in Miniature* (1931). No hay que olvidar el gran experimento romántico *Elizabeth and Essex*, que no ha regocijado con exceso a los historiadores, pero sí al que escribe esta nota.

DELPHOS, OR THE FUTURE OF INTERNATIONAL LANGUAGE, de E. S. Pankhurst^d [R]

Este divertido volumen finge ser una vindicación general de los idiomas artificiales y una vindicación particular de la «interlingua» o latín simplificado de Peano. Parece redactado con entusiasmo, pero la extraña circunstancia de que la autora se haya documentado exclusivamente en los artículos con que el doctor Henry Sweet contribuyó a la *Enciclopedia Británica*, nos deja barruntar que su entusiasmo es más bien moderado o ficticio.

La autora (y el doctor Henry Sweet) dividen los idiomas artificiales en idiomas *a*

priori y *a posteriori*, es decir, en originales y derivados. Los primeros son ambiciosos e impracticables. Su meta sobrehumana es clasificar, de un modo perdurable, todas las ideas humanas. No juzgan imposible una clasificación definitiva de la realidad; urden vertiginosos inventarios del universo. El más ilustre de esos catálogos razonados es, sin duda, el de Wilkins, que data de 1668. Wilkins distribuyó el universo en cuarenta categorías, indicadas por nombres monosilábicos de dos letras. Esas categorías estaban subdivididas en géneros (indicados por una consonante), y esos géneros en especies, indicadas por una vocal. Así «de» quiere decir elemento; «deb», fuego; «deba», la llama.

Doscientos años después, Letellier siguió un método análogo: «a», en el idioma internacional que propuso, vale por animal; «ab», por mamífero; «abo», por carnívoro»; «aboj», por felino; «aboj», por gato; «abod», por canino; «abode», por perro; «abi», por herbívoro; «abiv», por equino; «abive» por caballo; «abivu», por asno.

Los idiomas contruidos *a posteriori* son menos interesantes. De todos ellos el más complejo es el *volapük*. A principios de 1879 lo ideó un sacerdote alemán, Johann Martin Schleyer, para promover la paz entre las naciones. En 1880 le dio los últimos toques y lo dedicó a Dios. Su vocabulario es absurdo, pero su facultad de comprimir en una palabra muchos matices no debe merecer nuestro desdén. Interminablemente abundan las inflexiones; en *volapük* el verbo puede tomar 505 440 formas distintas. (*Peglidalöd*, por ejemplo, quiere decir: «Usted debe ser saludado»).

El *volapük* fue aniquilado por el esperanto, el esperanto por el idioma neutral, el idioma neutral por la interlingua. Esos últimos —«equitativos, simples y económicos», según dijo Lugones— son inmediatamente comprensibles por todo aquel que posee una lengua románica.

He aquí una sentencia redactada en el idioma neutral:

Idiom Neutral es usabl no sole pra skribasion, ma et pro perlasion; sikause in kongres sekuant internasional de medisinisti mi av intension usar ist idiom pro mie raport di maladirit «lupus», e mi esper esar komprended per omni medisinisti present.

MI VIDA ESQUIMAL, de Paul-Emile Victor^f [R]

El oncenno libro de la *Odisea* habla de la nación y de la ciudad de los hombres cimerios, que viven en el borde del mundo y a quienes no mira el dios con sus rayos, ni cuando trepa por el cielo estrellado, ni cuando regresa a la tierra, y sobre cuyas desdichadas cabezas es interminable la noche. En el borde del mundo y entre los sucesores de los cimerios ha pasado un invierno casi dichoso el etnólogo francés

Paul-Emile Victor. Su diario (que ha aparecido en Londres y París) prescinde felizmente de aventuras y de pintorescas anécdotas y narra el cotidiano vivir de un villorrio esquimal, al norte de los últimos glaciares de Melville Bay. En esas tierras hiperbóreas el autor ha construído chozas abovedadas de nieve y chozas de hueso, ha manejado alguna vez el arpón, ha sido comensal en toscos banquetes de sangre coagulada, ha adoctrinado en las maniobras del ajedrez a un viejo pescador de ballenas (que acabó por vencerlo), ha asistido a la muerte de una mujer, ha añorado una librería que está en París, ha jugado con perros y con niños —Iosepi, Azak, Tipú— y, sobre todo, ha sido lo que no suelen ser los viajeros: un hombre entre los hombres.

Para mayor contraste, Victor intercaló después en su diario —un poco a la manera de John Dos Passos en *U.S.A.*— fragmentos de noticias contemporáneas: «Miss España es nombrada Miss Europa», «Quinientos mil nazis acuden al Congreso de Nurenberg», «Furiosa batalla en Irún»... El propósito de esas interrupciones nada tiene de problemático: se trata de insinuar que la civilización es harto más absurda que la barbarie. El siglo XVIII creyó haber descubierto en los pieles rojas al virtuoso *homme de la nature*, incontaminado; Paul-Emile Victor, en este amenísimo libro, nos propone otro candidato: el hombre esquimal.

Muchas y excelentes fotografías ilustran la obra.

DE LA VIDA LITERARIA^F

Es muy sabido que Miguel de Cervantes escribió *El Quijote* en la cárcel, «donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación». Es menos sabido que muchos otros han aprovechado esa impuesta tranquilidad para redactar páginas perdurables. Los señores A. G. Stock y Reginald Reynolds han publicado en Londres la primera antología carcelaria. Se titula *Prison Anthology*, y entre sus colaboradores figuran Sacco y Vanzetti, Jeremías, O. Henry, san Pablo, Marco Polo, John Bunyan, María Estuardo, Verlaine, Dostoievski, Voltaire y Mahatma Gandhi.

El doctor Albert Schweitzer —músico, teólogo y misionero— ha ejercido durante muchos años la medicina en África. Ha publicado un libro de recuerdos, *Aus meinem afrikanischen Tagebuch*, que abunda en amenísimos rasgos. Quizá la más agradable de sus historias es la del negro viejo que recobró la vista después de una operación de cataratas y que bailó, solemne y jubiloso, alrededor del hospital.

24 de marzo de 1939

THE HOLY TERROR, de H. G. Wells⁹ [R]

Nada más fácil que triunfar de esta vasta novela de H. G. Wells y probar que ultraja o ignora las leyes más primarias del género. Nada más fácil que probar de antemano que es ilegible y que tiene la obligación intelectual de ser ilegible. Nada más inútil, también. Yo —que no he podido leer *Madame Bovary*, ni *Los hermanos Karamazov*, ni *Mario el epicúreo*, ni la *Feria de vanidades*— he leído en un día y una noche esta novela informe. El hecho es elocuente. Cabe sospechar, sin embargo, que el encanto que irradia *The Holy Terror* no es puramente novelístico. El protagonista, Rud Whitlow, es menos interesante que la vitalidad genial del autor. Éste, al principio, se propuso hacerlo antipático, despreciable. No recordó que resulta imposible escribir una novela larga —*The Holy Terror* tiene unas cuatrocientas cuarenta páginas— sin identificarse de algún modo con el protagonista. Sancho y Quijote se van pareciendo a Cervantes; Bouvard y Pécuchet a Flaubert; Babbitt a Sinclair Lewis; Rud Whitlow a Wells. Apenas nos hemos resignado a ese parecido, Wells le hace cometer una vileza particularmente vil y lo condena a muerte. Esta novela empieza alrededor de 1918 y termina mucho después del año 2000. Dada la naturaleza utópica de la obra, ese «gran espacio de tiempo» es normal: las naciones perduran más que los individuos. Wells, para mayor comodidad literaria, ha resuelto ahorrarse (y ahorrarnos) la sucesión de tantas generaciones humanas y ha dotado a sus héroes de una increíble pero simplificadora longevidad.

UNA VINDICACIÓN DE ISRAEL⁹ [R]

Es posible defender mal una buena causa. Formulo esa perogrullada o axioma, pues he notado que la mayoría de los hombres (y todas las mujeres y todos los periodistas) piensan que si una causa es buena, también lo son todos los argumentos que se esgrimen en su favor. El fin, para esos malos razonadores, justifica los medios... Ignoro si Louis Golding comparte ese curioso error; sé que su causa es buena y que sus razones son nulas.

Louis Golding se propone refutar el antisemitismo. La empresa (teóricamente, al menos) es fácil. Para ello basta demoler los vulnerables y evidentes sofismas de los antisemitas. A Golding esa demolición no le basta: una vez rebatidos esos sofismas, los invierte y los aplica a los adversarios. Éstos (absurdamente) niegan las

contribuciones judías a la cultura de Alemania; Golding (absurdamente) limita la cultura de Alemania a las contribuciones judías. Declara que el racismo es disparatado, pero no hace otra cosa que oponer, con una simetría casi servil, un racismo israelita al racismo nazi. Continuamente pasa de la necesaria defensa al contraataque inútil. Inútil, pues las virtudes de Israel no precisan los desméritos de Alemania. Inútil e imprudente, pues equivale de algún modo a aceptar la tesis enemiga, que postula una diferencia radical entre el hombre judío y el que no lo es.

En un resumen liminar, este libro^[82] promete falazmente a quienes lo lean «un examen conciso pero total del problema judío, encarado desde todos los ángulos». En lugar de este examen —ya diestramente realizado por Belloc en el libro *The Jews* (Londres, 1937)— Golding nos da con incorregible fervor una vindicación y un martirologio. Con ironías, con indignación, con piedad, nos refiere la historia secular de los Beni-Israel: historia ensangrentada, fugitiva y esencialmente heroica. Doscientas páginas integran el libro. Las cuarenta finales ponderan el experimento sirio de Arthur Balfour. El autor descrea de las posibilidades sionistas de las repúblicas sudamericanas, «que adolecen en general de fiebres palúdicas y de gobiernos inestables».

Este alegato ha sido ilustrado con antiguas y atroces representaciones de autos de fe y con encantadoras efigies fotográficas de Henri Bergson, de Israel Zangwill, de Sigmund Freud, de Albert Einstein, de Paul Ehrlich y de Paul Muni.

MODES OF THOUGHT de A. N. Whitehead^q [R]

Nadie puede entender la filosofía de nuestro tiempo sin entender a Whitehead, y casi nadie puede entender a Whitehead. Su doctrina general es tan indistinta que sus más implacables refutadores corren el albur de apoyar y corroborar lo afirmado por él. Naturalmente, sus divulgaciones contribuyen a oscurecerlo... Palabra por palabra, hoja por hoja, y a veces hasta capítulo por capítulo, Whitehead es comprensible; lo difícil es coordinar en un todo armónico, esas comprensiones parciales. Ese todo (me aseguran) existe. Sé que de algún modo comprende las formas universales de Platón, lo que siempre es grave. Esas formas (que Whitehead denomina «objetos eternos») van entrando en el tiempo y en el espacio; sus combinados y continuos ingresos determinan la realidad. (El perplejo lector puede consultar el décimo capítulo de la obra, *Science and the Modern World*, que clasifica los objetos eternos).

Modes of Thought adolece menos de oscuridad que de vaguedad. Incluye, como todo libro de Whitehead, muchos párrafos penetrantes. Éste, por ejemplo, que está en una de las últimas páginas: «Hay una persistente suposición que esteriliza el pensamiento filosófico. Es la certidumbre, la naturalísima certidumbre, de que la

humanidad posee todas las ideas fundamentales que son aplicables a su experiencia. Se pretende asimismo que esas ideas han encontrado explícita expresión en el lenguaje humano, en palabras sueltas o en frases. A esa postulación yo la nombro “Falacia del Diccionario Perfecto”».

Chesterton —¿quién lo adivinaría?— ya la había denunciado con entusiasmo. Traslado unos fragmentos de su denuncia, que comienza en la página 87 del libro *Walls* (1904): «El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal [...] Cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de una bolsita salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo».

«*Modes of Thought* —afirma North Whitehead— completa mi libro anterior, *Nature and Life*. Quiero demostrar que la verdad filosófica debe más bien basarse en las postulaciones del biógrafo que en sus declaraciones explícitas. Por esa razón la filosofía tiene afinidades con la poesía y las dos tratan de expresar ese sentido final que se llama civilización».

La obra consta de cuatro partes: «Impulso creador», «Actividad», «Naturaleza y vida» y «La meta de la metafísica».

DE LA VIDA LITERARIA^F

Ha sido vertido al inglés y publicado en Londres por la casa Faber y Faber el extraño libro *Viaje alrededor de mi cráneo* del literato húngaro Frigyes Karinthy. El autor fue operado en Estocolmo de un tumor al cerebro y ha escrito la historia minuciosa de su enfermedad: historia que abunda en pormenores clínicos, en reflexiones metafísicas y en interpretaciones poéticas.

Nevil Shute acaba de publicar la serena y cruel novela profética *What Happened to the Corbetts* (Lo que les sucedió a los Corbett). La obra describe el intenso bombardeo aéreo de la ciudad de Southampton y las consecuencias físicas y morales de ese bombardeo.

Jubiabá, la novela brasileña de Jorge Amado, ha sido traducida al francés por Pierre Hourcade y Michel Berveiller. La versión francesa se titula *Bahía de Tous les Saints* y la publica la N.R.F.

Tres libros nuevos sobre palabras: *The World of Words* de Eric Partridge, discípulo y continuador de Otto Jespersen; *The Wonder of Words* de Isaac Goldberg, que hace del

neologismo una necesidad y *The Tyranny of Word* de Stuart Chase, que exige del lenguaje las virtudes de un instrumento de precisión. («El lenguaje», ha observado Chesterton, «no es una cosa científica; es una cosa artística, una cosa inventada por cazadores y por guerreros».)

7 de abril de 1939

VERDUN, de Jules Romains⁹ [R]

El 25 de febrero de 1916 una patrulla de infantería prusiana se perdió en la batalla de Verdún y tropezó con un edificio hemisférico y un puente levadizo. En los sótanos de esa construcción dieron con veintitrés hombres de azul que dormían extenuados. El teniente prusiano los despertó y les informó que eran prisioneros. Ellos (maravillados) le informaron que acababa de apoderarse del fuerte de Douaumont. Pocas horas después, un despacho alemán proclamó que a pesar de la tenaz resistencia de los defensores el fuerte de Douaumont había sido tomado a la bayoneta por un regimiento brandenburgoés, bajo la mirada del Kaiser... El general que lo firmaba, aunque militar, conocía muy bien el gusto de los civiles y sus necesidades patéticas.

El histórico episodio anterior no figura en las novelas guerreras de Jules Romains, pero es típico de ellas. *Prélude à Verdun* y *Verdun* quieren destacar, ante todo, la porción de incalculable azar que hay en las batallas, la autonomía y la imprevisibilidad de la guerra. Liddell Hart ha sido el historiador de ese inventivo azar; Jules Romains es ahora su novelista. «Los jefes militares», dice Romains, «descubrían, palpándose con inquietud y mordiéndose el labio para tener la seguridad de no estar soñando, la inagotable novedad de un acontecimiento que habían preparado con toda comodidad, pero que no se habían imaginado: una guerra hecha por millones de hombres. Descubrían las propiedades físicas, anteriores y como indiferentes a toda estrategia, del millón de hombres...».

Bélica o antibélica, la literatura se había acostumbrado a mirar (en detrimento de los otros aspectos) el aspecto físico de la guerra. Homero describe las heridas de los héroes con precisión quirúrgica; Kipling menciona los percances viscerales del guerrero bisoño; el soldado Barbusse no escatima el barro sangriento. Jules Romains es quizá el primer novelista cuyo tema es la complejidad de la guerra. Complejidad física, psicológica, intelectual. Sus novelas son una biografía de la batalla de Verdún, de ese organismo tembloroso y atroz que destrozó durante doscientas noches las colinas de Francia.

Hay obras más intensas que la de Romains —la de Henri Barbusse, la de Fritz von Unruh— pero infinitamente menos inteligentes y múltiples.

DOS NOVELAS POLICIALES⁹ [R]

He sospechado siempre que determinados géneros literarios comportan un error esencial. Uno de esos géneros es la fábula, cuya singular ocurrencia de usar los tigres inocentes y los pájaros instintivos para fines de propaganda moral me sorprende, me indigna y me desconcierta. Otro género que raras veces me parece justificado es la novela policial. En ella me incomodan la extensión y los inevitables ripios. Toda novela policial consta de un problema simplísimo, cuya perfecta exposición oral cabe en cinco minutos y que el novelista —perversamente— demora hasta que pasen trescientas páginas. Las razones de esa demora son comerciales: no responden a otra necesidad que a la de llenar el volumen. En tales casos, la novela policial viene a ser un cuento alargado. En los demás, resulta una variedad de la novela de caracteres o de costumbres.

Drop to His Death ha sido escrito en colaboración por John Rhode y por Carter Dickson. El misterio central —un hombre asesinado en un ascensor cuyas puertas no se abren sino cuando se detiene el vehículo— parece renovar las más agradables alarmas del impenetrable *Cuarto amarillo* de Leroux. Desgraciadamente, los dos capítulos finales nos abruma con una revelación de carácter mecánico. Esa revelación, agravada por un diagrama, es la de una pistola suicida (inventada por Rhode y por Carter Dickson) que una vez hecho su disparo mortal, se cae modestamente a pedazos. *Quel giorno più non vi leggemmo avante*.

The Stoneware Monkey, de R. Austin Freeman, es muy superior. Es verdad que el lector con alguna experiencia de estas ficciones adivina en seguida el argumento que es, *mutatis mutandis*, el de la mejor novela de Ellery Queen. El autor no ignora que su misterio es poco misterioso, y cuando suena la hora inevitable de la «revelación», la despacha con cierta brevedad, como si comprendiera que la sabemos. Sabe, sin duda, que si hay un agrado especial en la perplejidad y el asombro, lo hay también en seguir la evolución de un proceso previsto.

REJOICE IN THE LAMB, de Christopher Smart^r [R]

Christopher Smart es una de las pocas excepciones (o curiosidades) del siglo XVIII. Sus contemporáneos no parecen haberlo venerado excesivamente. A los trece años de su muerte, alguien lo juzgó superior al poetastro Derrick, y el doctor Samuel Johnson hizo notar que no había punto de comparación entre una pulga y un piojo... En la dolorosa vida de Smart hubo largos intervalos de locura. Durante uno de esos eclipses compuso (o proclamó, o acumuló) el monstruoso poema que ahora ha publicado y anotado William Force Stead.

En su *Breve historia de la literatura inglesa*, Saintsbury señala dos fuentes de la singularidad de Christopher Smart: la locura y la Biblia. Ambas se conjugan en el

poema *Rejoice in the Lamb*, que convoca las criaturas angelicales, humanas, animales, vegetales y minerales del universo para celebrar con él, que está loco, la gloria del Señor. A diferencia de las enumeraciones de Whitman, las de Christopher Smart no excluyen la mención directa de conocidos o amigos del poeta y su vinculación emblemática a determinados peces, joyas y plantas. Por ejemplo:

«Que Johnson, de la casa de Johnson, se regocije con *Omphalocarpa*, especie de corteza erizada. Que Dios sea bondadoso con Samuel Johnson».

Verosímilmente, los inventarios botánicos y zoológicos del enorme salmo de Smart proceden del antepenúltimo salmo de la Escritura («El árbol de frutos y todos los cedros, lo que va arrastrándose y el ave de alas») y del Libro de Job. Ahí el Señor alega como pruebas de su poder la tierra, las estrellas, los asnos monteses, el unicornio, la ballena y el elefante. (También Smart habla de «la cristalina Ballena»: epíteto que parece aludir a su residencia marina o a las columnas de agua que lanza y que es suficientemente asombroso).

En el efusivo salmo de Smart los versos indescifrables abundan, pero también los versos espléndidos. De los primeros ya ha padecido alguno el lector; he aquí un ejemplo de los últimos:

«Porque yo busqué la belleza, pero Dios, Dios me mandó al mar por perlas».

El manuscrito original de «*Rejoice in the Lamb*» data de 1757.

DE LA VIDA LITERARIA^f

Somerset Maugham acaba de publicar una novela sombría, que engañosamente se titula *Christmas Holiday* (Fiesta de Navidad). Su tema es un asesinato interpretado y referido por la mujer que está enamorada del asesino.

El reciente libro de Frank Melland, *Elephants in Africa*, es una vindicación y apología del elefante, inspiradas por el anhelo curioso de que «estos seres monumentales lleven vidas más útiles y felices y se entiendan mejor con los hombres».

DE LA VIDA LITERARIA^g

Ha aparecido en Londres una versión inglesa de la novela tibetana *Mipam*. La ha escrito un tibetano, Lama Yongden. Uno de sus propósitos es la rectificación de ciertos errores occidentales acerca de la vida y de la religión del Tibet. Es verosímil

que esa intención apologética desvirtúe sensiblemente la autenticidad de la obra. El argumento —una ingenua historia amorosa con desenlace trágico— es decididamente trivial, pero lo distingue un rasgo notorio: la tranquila mención de hechos milagrosos, intercalados no para asombrar, sino como detalles realistas.

21 de abril de 1939^[83]

CHRISTMAS HOLIDAY, de W. Somerset Maugham^q [R]

Charley Mason, un joven tan ejemplarmente británico que parece inventado por un novelista francés o por Hollywood, pasa una semana en París, con propósito de «divertirse». Un amigo de infancia, Simon Fenimore, lo lleva a un establecimiento adecuado y le presenta una muchacha de origen ruso, cuyo marido ha cometido un asesinato especialmente vil. Ella dedica una semana a referirle puntualmente el asesinato y a exponer que el propósito secreto de su *modus vivendi* es la expiación de las culpas de su marido. Lydia (tal es su nombre) no cree en Dios, pero cree en el pecado y en el perdón y en las virtudes expiatorias de la degradación corporal. Charley (que no había leído a Dostoievski) oye con estupor esa confesión, y vuelve aniquilado a Inglaterra. Ha tomado el sabor de la Realidad, y el sabor es amargo... Tal es el argumento de la última novela de Maugham.

Es evidente que el autor no toma en serio a Charley. Por desgracia, no es menos evidente que toma en serio a Lydia, acto que de algún modo lo identifica con el ingenuo Charley.

En este imperfecto resumen (y acaso en el recuerdo) la novela no parece admirable, pero durante la lectura lo es. Cientos de pormenores de orden circunstancial o verbal componen un libro: Somerset Maugham los ha imaginado y combinado con habitual maestría.

Como tantas veces ocurre, los personajes entrevistados o secundarios (Robert Berger, Madame Léontine Berger, Simon Fenimore, Teddie Jordan) son más reales que los protagonistas, y deseáramos otras tantas novelas dedicadas a ellos.

Los capítulos preliminares han sido redactados con un descuido que parece torpeza y que más bien es impaciencia o seguridad. Una vez adentrados en la novela, nuestro interés es vivo y creciente.

DOS POETAS POLÍTICOS^q

A juzgar por *Flowering Rifle* de Campbell y por *Die sieben Lasten* de Becher, ni el comunismo ni el nazismo han encontrado aún su Walt Whitman. La primera omisión es más previsible que la segunda, ya que el materialismo dialéctico y la interpretación económica de la historia no parecen eminentemente versificables... El nazismo, en cambio, se precia de impulsivo y de ilógico, y es raro que no haya descubierto aún su

poeta.

El escocés Roy Campbell trata pertinazmente de serlo. Antes de su conversión a los dogmas de Rosenberg y de Hauser, era un buen discípulo de Rimbaud. Dos años de aventura militar por Navarra y Castilla no han apocado su ánimo, pero han deteriorado singularmente sus virtudes retóricas. *Flowering Rifle* es un catálogo de meros insultos a la Brigada Internacional, a los soldados del Ejército Rojo, a los intelectuales de la izquierda y a los judíos. Ese catálogo es menos inventivo que rencoroso. Alguna buena estrofa satírica nos trae a la memoria la voz de Byron: muchas, la voz de Goebbels. También hay alabanzas del toreo y del general Franco.

Casi tan vano como el anterior es el libro del poeta comunista Johannes Becher. Éste fue, hacia 1916, uno de los primeros poetas de Europa. (En esplendor verbal, acaso el primero). Becher, entonces, denunciaba en versos marciales el crimen de la guerra. Más generosa o más distraída que los otros países beligerantes, la Alemania de Guillermo II toleraba esas publicaciones, que circulaban, por lo demás, fuera de ciertos cenáculos literarios... Becher, ahora, vive desterrado en Moscú. Lúgubramente, se empeña en celebrar los deleites del régimen de Stalin.

De las doscientas páginas de su libro yo no rescataría sino algunas nostalgias de Alemania, un grave soneto a la noche y la pieza «Der Spiegelmensch», cuyo tema es un hombre encarcelado en un laberinto de espejos, con techo y piso de vertiginosos espejos, inundado de luz.

MY DOUBLE AND I, de Nicolai Gubsky^r [R]

Dijo agradablemente Oscar Wilde: «El hombre que ha perdido la memoria se pone a escribir sus “Memorias”». Desgraciadamente, la amnesia no es el único defecto (ni siquiera el mayor) de las obras autobiográficas. El hombre de aventura suele ser incapaz de analizar los hechos que le han sucedido, y al curioso y aún infatigable analista suele no haberle sucedido nada que analizar. (Excepciones: Lawrence de Arabia, Malraux). Gubsky, si no es un embustero, parece igualmente capaz de pasión, de acción y de análisis. Ha sido pobre y valeroso en muchas ciudades —en Petrograd, en Londres, en Liverpool, en Nueva York, en Méjico— y ha aprendido el arte esencial y quizá inalcanzable de verse en tercera persona. El arte de ser otro, en trances de pasión o de pánico. Esa disciplina mágica justifica el título de su libro: *Mi doble y yo*.

Este volumen es el segundo de la autobiografía del autor, y no será el último. El primero de la serie, *Angry Dust*, debe su nombre a la sentencia estoica de Housman: «*The troubles of our proud and angry dust are from eternity, and shall not fail*» (Los males de nuestro soberbio y furioso polvo son de la eternidad, y no fallarán).

Todas las autobiografías, o casi todas, han sido ejecutadas «para recuperar el tiempo perdido». Nicolai Gubsky, en cambio, trabaja sobre un material muy reciente. No se entenece ante el ayer ni lo traduce en mitos heroicos o cariñosos; el tiempo que fue no le importa sino en función del porvenir. No deja que los años y el olvido simplifiquen los hechos: los describe copiosamente con pormenores que tal vez él mismo, mañana, no reconocerá.

DE LA VIDA LITERARIA^f

Impaciencia del corazón (Ungeduld des Herzens) se titula la última novela de Stefan Zweig, que ha aparecido en Amsterdam. El protagonista es un oficial que incurre en la espantosa distracción de invitar a bailar a una paralítica. Su remordimiento lo impulsa a actos de cortesía y de lástima que ella interpreta mal. Ante esa imposible pasión, él trata de apartarse, y ella se mata.

Dos nuevos libros han aparecido en París sobre la intimidad (y las intimidades), de George Sand: *Le secret de l'aventure vénitienne*, de Antoine Adam, y *George Sand*, de Marie-Louise Pailleron.

DE LA VIDA LITERARIA^g

Se ha publicado en Londres una curiosa antología de *Poems for Spain*, recopilada por Stephen Spender y por John Lehmann. Una de las piezas más memorables, el poema «Spain», de Auden, empieza así:

*En ese rectángulo árido, en ese fragmento arrancado de la caliente África, y tan
burdamente soldado a la inventiva
Europa;
En esa meseta rayada de ríos.
Nuestras ideas tienen cuerpos, las amenazadoras formas de nuestra fiebre
Son precisas y viven...*

Escribe después:

*Hoy la lucha.
Hoy, el deliberado lamento de las posibilidades de muerte.*

La aceptación consciente de culpa en el asesinato necesario.

5 de mayo de 1939

INTRODUCING SHAKESPEARE, de G. B. Harrison^d [R]

Admirable de brevedad, este variado libro esencial es el mejor prefacio que conozco al estudio de Shakespeare. Es posible no compartir todas las opiniones de Harrison — por ejemplo, su preferencia cronológica de *La tempestad* a *Macbeth* o a *Hamlet*—; es imposible no agradecer sus observaciones y sus noticias. Busco un caso concreto. Shakespeare ha sido censurado (y alabado) por los numerosos cambios de escena que admite en un solo acto. Así, a juzgar por las ediciones corrientes, el acto final de *Antonio y Cleopatra* consta de trece irrepresentables escenas, cada una de las cuales tiene lugar en un sitio distinto de Alejandría. Harrison empieza por recordar que el teatro isabelino carecía de decoraciones. Luego, con el infolio de 1623 a la vista, comprueba que en el texto no hay indicaciones de sitio, y deduce que a Shakespeare (y a los contemporáneos de Shakespeare) no les interesaba la localidad de los hechos. Estrictamente, no hay cambios de localidad; hay más bien un escenario indeterminado. Dicho sea con otras palabras: no siempre las escenas de Shakespeare acontecen en lugar definido. Shakespeare no infringe la unidad de lugar; la trasciende o la ignora.

Es imposible recorrer un libro como éste sin asombrarse de la variedad de problemas que la obra shakespeariana promueve. Problemas de orden literario, moral, poético, psicológico, amén de los biográficos. (Certeramente observa nuestro Groussac: «Shakespeare realizó su regular fortuna y retornó a su aldea, donde acabó su vida como un tendero retirado, sin acordarse jamás de lo que había escrito: y acaso este olvido absoluto del portento creado sea un fenómeno más extraordinario que el de la misma creación»).

Esa riqueza de problemas rescata lo que pudiera haber de idolátrico en el exagerado culto de Shakespeare. (Inversamente, podría argumentarse que el cervantismo ha empobrecido singularmente a España. El goetheano, el dantista, el shakespeariano habitan un orbe complejo; el cervantista es un coleccionador de proverbios. A España, más que el cervantismo le hubiera convenido el quevedismo).

THE WILD PALMS, de William Faulkner^d [R]

Que yo sepa, nadie ha ensayado todavía una historia de las formas de la novela, una morfología de la novela. Esa historia hipotética y justiciera destacaría el nombre de

Wilkie Collins, que inauguró el curioso procedimiento de encomendar la narración de la obra a los personajes; de Robert Browning, cuyo vasto poema narrativo *La sortija y el libro* (1888) detalla el mismo crimen diez veces, a través de diez bocas y de diez almas; de Joseph Conrad, que alguna vez mostró dos interlocutores que iban adivinando y reconstruyendo la historia de un tercero. También —con evidente justicia— de William Faulkner. Éste, con Jules Romain, es de los pocos novelistas a quienes interesan por igual los procedimientos de la novela y el destino y carácter de las personas.

En las obras capitales de Faulkner —en *Luz de agosto*, en *El sonido y la furia*, en *Santuario*— las novedades técnicas parecen necesarias, inevitables. En *The Wild Palms* son menos atractivas que incómodas, menos justificables que exasperantes. El libro consta de dos libros, de dos historias paralelas (y antagónicas) que se alternan. La primera —*Wild Palms*— es la de un hombre aniquilado por la carnalidad; la segunda —*Old Man*—, la de un muchacho de ojos descoloridos que trata de asaltar un tren, y a quien, después de muchos y borrosos años de cárcel, el Mississippi desbordado confiere una libertad inútil y atroz. Esta segunda historia, admirable a veces, corta y vuelve a cortar el penoso curso de la primera, en largas interpolaciones.

Es verosímil la afirmación de que William Faulkner es el primer novelista de nuestro tiempo. Para trabar conocimiento con él, la menos apta de sus obras me parece *The Wild Palms*, pero incluye (como todos los libros de Faulkner) páginas de una intensidad que notoriamente excede las posibilidades de cualquier otro autor.

19 de mayo de 1939

UN MUSEO DE LITERATURA ORIENTAL⁹ [R]

Novalis, memorablemente, ha observado: «Nada más poético que las mutaciones y las mezclas heterogéneas».

Esa peculiar atracción de lo misceláneo es la de ciertos libros famosos: la *Historia natural* de Plinio, la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, la *Rama de oro* de Frazer, tal vez la *Tentación* de Flaubert. Es la de este versátil repertorio —*The Dragon Book*— cuyas trescientas páginas abarcan muchos y curiosos pasajes de la más duradera de las literaturas humanas: la vasta literatura china, que tiene casi treinta siglos de edad.

De las siete partes del libro, la que está dedicada a la poesía es quizá la menos poética. (Eso no es privativo de la literatura china). Miss Edwards, la compiladora, ha preferido a las ya clásicas versiones de Waley, versiones elaboradas por ella; es difícil compartir esa preferencia.

Muchos proverbios han sido intercalados en el volumen; he aquí unos cuantos:

«La frugalidad no es difícil para los pobres».

«Con dinero, un dragón; sin, un gusano».

«Un león de piedra no le teme a la lluvia».

«Esclavo que se vende muy barato, estará leproso».

«Los platos raros producen enfermedades rarísimas».

«Cuando el corazón está lleno, la noche es breve».

«Más vale sentir en la nuca el hálito glacial del invierno que el caluroso aliento de un elefante enfurecido».

«Escucha lo que dice tu mujer, no le creas una palabra».

«Lo más importante en la vida es un buen entierro».

Nociones de una zoología monstruosa, que recuerda los bestiarios de la Edad Media, ilustran el segundo capítulo. En sus pobladas páginas trabajamos conocimiento con el *hsing-tien*, hombre decapitado que tiene los ojos en el pecho y cuya boca está en el ombligo; con el *hui*, perro de cara humana, cuya risa es pronóstico de tifones; con el *ti-yiang*, pájaro sobrenatural y bermejo, provisto de seis patas y de cuatro alas, pero sin cara ni ojos, y con el renegrado y silencioso «mono boreal», que espera con los brazos cruzados que las personas dejen de escribir y luego se bebe la tinta. Asimismo, aprendemos que el hombre tiene trescientos sesenta y cinco huesos —«cifra que puntualmente corresponde a los días que dura una rotación de los cielos»— y que también hay trescientas sesenta y cinco especies animales. Tal es el poder de la simetría.

El capítulo cuarto incluye un resumen del afamado sueño metafísico de Chuang

Dsu. Este escritor —hará unos veinticuatro siglos— soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre.

THE FOUR OF HEARTS, de Ellery Queen^d [R]

Nadie ignora que el género policial fue inventado hará unos cien años por el ingenioso inventor norteamericano Edgar Allan Poe. Ese género (acaso el más artificial de cuantos la literatura comprende) no logró competir con la atronadora realidad de Monk Eastman y de Al Capone y emigró a las islas Británicas, donde es pudoroso el delito. En Inglaterra los novelistas policiales abundan; en los Estados Unidos cabe afirmar, sin mucha injusticia, que no pasan de dos: Ellery Queen y el deplorado S. S. Van Dine. Hasta ahora, las obras del primero abarcan unos trece volúmenes. (*El misterio de la cruz egipcia*, *El misterio del féretro griego* y *El misterio de la naranja china* son quizá los mejores).

La acción de las novelas de Ellery Queen siempre es interesante: el ambiente, en general, es desagradable. Lo último no era necesariamente una desventaja. El escritor solía exagerar lo desagradable para obtener efectos terroríficos o grotescos. *The Four of Hearts*, en cambio, adolece de una insensibilidad casi mineral, que excede todas las posibilidades humanas y hasta biológicas. Ellery Queen, en esta su reciente novela, no parece barruntar lo desagradables que son todos los personajes. Zurdamente, nos impone la indignidad de asistir a sus amoríos y de atestiguar sus cóleras y sus besos.

Declarados los hechos anteriores, fuerza es que declare también un hecho adicional que de algún modo los corrige o los atenúa. He leído en dos noches los veintitrés capítulos que componen *The Four of Hearts* y ninguna de sus páginas me aburrió. Tampoco adiviné la recta solución del problema, que, sin embargo, es lógica.

DE LA VIDA LITERARIA^f

Denigrar el siglo diez y nueve es uno de los pasatiempos, o desahogos, del no siempre agradable siglo veinte. T. S. Eliot ha abundado en esos ejercicios de ira y ha logrado (o finge haber logrado) preferir la poesía de Dryden a la de Shelley y a la de William Morris. El ensayo inicial de *Rehabilitations* de C. S. Lewis vindica la memoria de esos dos injuriados ilustres.

Oliver Onions ha publicado otra novela fantástica: *The hand of Kornelius Voyt*. El protagonista es un anciano alemán que dirige mágicamente el crecimiento físico y mental de un muchacho.

Bernard Shaw, hacia 1891, publicó la primera edición de su *Quintaesencia del ibsenismo*. H. C. Duffin publica, ahora, una *Quintaesencia de Bernard Shaw*, revisada y corregida por Bernard Shaw.

2 de junio de 1939

CUANDO LA FICCIÓN VIVE EN LA FICCIÓN^d [E]

Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente... Catorce o quince años después, hacia 1921, descubrí en una de las obras de Russell una invención análoga de Josiah Royce. Éste supone un mapa de Inglaterra, dibujado en una porción del suelo de Inglaterra: ese mapa —a fuer de puntual— debe contener un mapa del mapa, que debe contener un mapa del mapa del mapa, y así hasta lo infinito... Antes, en el Museo del Prado, vi el conocido cuadro velazqueño de *Las meninas*: en el fondo aparece el propio Velázquez, ejecutando los retratos unidos de Felipe IV y de su mujer, que están fuera del lienzo pero a quienes repite un espejo. Ilustra el pecho del pintor la cruz de Santiago; es fama que el rey la pintó, para hacerlo caballero de esa orden... Recuerdo que las autoridades del Prado habían instalado enfrente un espejo, para continuar esas magias.

Al procedimiento pictórico de insertar un cuadro en un cuadro, corresponde en las letras el de interpolar una ficción en otra ficción. Cervantes incluyó en *El Quijote* una novela breve; Lucio Apuleyo intercaló famosamente en *El asno de oro* la fábula de Amor y de Psiquis: tales paréntesis, en razón misma de su naturaleza inequívoca, son tan banales como la circunstancia de que una persona, en la realidad, lea en voz alta o cante. Los dos planos —el verdadero y el ideal— no se mezclan. En cambio, el *Libro de las mil y una noches* duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios, pero no trata de graduar esas realidades, y el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa. Es conocida la historia liminar de la serie: el desolado juramento del rey que cada noche se desposa con una virgen que hace decapitar en el alba, y la resolución de Shahrazad que lo distrae con maravillosas historias, hasta que encima de los dos han rodado mil y una noches y ella le muestra su hijo. La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la de la noche dcii, mágica entre las noches. En esa noche extraña, él oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia que abarca a todas las demás, y también —de monstruoso modo— a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista, y el inmóvil rey oír para siempre la trunca historia de las mil y una noches, ahora infinita y circular... En *Las mil y una noches*, Shahrazad refiere

muchas historias; una de esas historias casi es la historia de *Las mil y una noches*.

Shakespeare, en el tercer acto de *Hamlet*, erige un escenario en el escenario; el hecho de que la pieza representada —el envenenamiento de un rey— espeja de algún modo la principal, basta para sugerir la posibilidad de infinitas involuciones. (En un artículo de 1840, De Quincey observa que el macizo estilo abultado de esa pieza menor hace que el drama general que la incluye parezca, por contraste, más verdadero. Yo agregaría que su propósito esencial es opuesto: hacer que la realidad nos parezca irreal).

Hamlet data de 1602. A fines de 1635 el joven escritor Pierre Corneille compone la comedia de magia *L'illusion comique*. Pridamant, padre de Clindor, ha recorrido en busca de su hijo las naciones de Europa. Con más curiosidad que fe, visita la gruta del «mágico prodigioso» Alcandre. Éste, de manera fantasmagórica, le muestra la azarosa vida del hijo. Lo vemos apuñalar a un rival, huir de la justicia, morir asesinado en un jardín y luego conversar con unos amigos. Alcandre nos aclara el misterio. Clindor, después de haber matado al rival, se ha hecho comediante, y la escena del ensangrentado jardín no pertenece a la realidad (a la «realidad» de la ficción de Corneille), sino a una tragedia. Estábamos, sin saberlo, en el teatro. Un elogio un tanto imprevisto de esa institución da fin a la obra:

*Même notre grand Roi, ce foudre de la guerre,
Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre,
Le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois
Prêter l'oeil et l'oreille au Théâtre Français...*

Es triste comprobar que Corneille pone en boca del mago esos no muy mágicos versos.

La novela *Der Golem* de Gustav Meyrink (1915) es la historia de un sueño: en ese sueño hay sueños; en esos sueños (creo) otros sueños.

He enumerado muchos laberintos verbales; ninguno tan complejo como la novísima obra de Flann O'Brien: *At Swim-Two-Birds*. Un estudiante de Dublín escribe una novela sobre un tabernero de Dublín que escribe una novela sobre los parroquianos de su taberna (entre quienes está el estudiante), que a su vez escriben novelas donde figuran el tabernero y el estudiante, y otros compositores de novelas sobre otros novelistas. Forman el libro los muy diversos manuscritos de esas personas reales o imaginarias, copiosamente anotados por el estudiante. *At Swim-Two-Birds* no sólo es un laberinto: es una discusión de las muchas maneras de concebir la novela irlandesa y un repertorio de ejercicios en verso y prosa, que ilustran o parodian todos los estilos de Irlanda. La influencia magistral de Joyce (arquitecto de laberintos, también; Proteo literario, también) es innegable, pero no abrumadora, en este libro múltiple.

Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo

libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblán en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad.

16 de junio de 1939

EL ÚLTIMO LIBRO DE JOYCE⁹ [R]

Ha aparecido, al fin, *Work in Progress*, que ahora se titula *Finnegans Wake*, y que constituye, nos dicen, el madurado y lúcido fruto de dieciséis enérgicos años de labor literaria. Lo he examinado con alguna perplejidad, he descifrado sin encanto nueve o diez *calembours*, y he recorrido los atemorizados elogios que le dedican la N. R. F. y el suplemento literario del *Times*. Los agudos autores de esos aplausos dicen haber descubierto la ley de tan complejo laberinto verbal, pero se abstienen de aplicarla o de formularla, y ni siquiera ensayan el análisis de una línea o de un párrafo... Sospecho que comparten mi perplejidad esencial y mis vislumbres inservibles, parciales. Sospecho que están clandestinamente a la espera (yo públicamente lo estoy) de un tratado exegético de Stuart Gilbert, intérprete oficial de James Joyce.

Es indiscutible que Joyce es uno de los primeros escritores de nuestro tiempo. Verbalmente, es quizá el primero. En el *Ulises* hay sentencias, hay párrafos, que no son inferiores a los más ilustres de Shakespeare o de sir Thomas Browne. En el mismo *Finnegans Wake* hay alguna frase memorable. (Por ejemplo, ésta, que no intentaré traducir: «Beside the rivering waters of, hither and thithering waters of, night»). En este amplio volumen, sin embargo, la eficacia es una excepción.

Finnegans Wake es una concatenación de retruécanos cometidos en un inglés onírico y que es difícil no calificar de frustrados e incompetentes. No creo exagerar. *Ameise*, en alemán, vale por hormiga; *amazing*, en inglés, por pasmoso; James Joyce, en *Work in Progress*, acuña el adjetivo *ameising* para significar el asombro que provoca una hormiga. He aquí otro ejemplo, acaso un poco menos lúgubre. *Banister*, en inglés, vale por balaustrada; *star*, por estrella: Joyce funde esas palabras en una sola —la palabra *banistar*— que combina las dos imágenes.

Jules Laforgue y Lewis Carroll han practicado con mejor fortuna ese juego.

UNA LEYENDA ARÁBIGA⁹

De las notas que Burton agregó a su famosa traducción del libro *Las mil y una noches*, traslado esta curiosa leyenda. Se titula:

HISTORIA DE LOS DOS REYES Y LOS DOS LABERINTOS

Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres. Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró el socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía un laberinto mejor, y que si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribó sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: «¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso».

Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde pereció de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere.

7 de julio de 1939

UN MANUAL HOMÉRICO, por W. H. D. Rouse^q [R]

La literatura inglesa comprende veintinueve traducciones de la *Odisea* y una cifra apenas menor de traducciones de la *Ilíada*. Las primeras en el tiempo son las de Chapman —*Siete libros de las Ilíadas de Homero, Príncipe de Poetas, traducidas conforme al original por Jorge Chapman, Caballero, año de 1598*—; las últimas, las del afable y docto helenista W. H. D. Rouse.

«Como todo género literario, la traducción en verso tiene sus leyes inviolables y propias; la primera es que no se debe intentar», dictaminó hace tiempo nuestro Groussac, inspirado por ciertos ejercicios de Leopoldo Díaz. El doctor Rouse comparte esa opinión, que también profesaron Andrew Lang y Leconte de Lisle; lo que ardorosamente no comparte es su preferencia por un estilo bíblico, arcaico. Rouse ha vertido las dos epopeyas homéricas en un lenguaje oral, de conversador, que no se presta ni a la admiración ni a las citas, pero sí a la fácil lectura. No traduce *Odisea*, traduce *La historia de Ulises*. No habla del flechador Apolo, habla de Apolo Tiralejos; no habla del nubígero Zeus, habla de Júpiter Juntanubes. (Con una fe tal vez excesiva en la virtud unitiva de los guiones, el doctor Banqué y Faliu, de la Universidad de Barcelona, habla de Hermes «que al anochecer hurtó los bueyes del-que-lanza-a-lo-lejos-sus-flechas Apolo» y de una virgen que «después de abreviar los caballos en el río Meles, en-el-que-abundan-los-altos-juncos, con presteza dirige su carro, todo-él-en-ascua-de-oro, por Esmirna a Claros vitífera»).

Homer quiere ser una introducción al estudio de Homero, una suerte de prólogo general. Cortésmente, pero sin mayor convicción, el autor menciona en la página 104 la hipótesis fenicia de Victor Bérard, que ha impresionado tanto a James Joyce y a su intérprete Gilbert. En el capítulo segundo declara con menos veracidad que aplomo: «Ya ha muerto la herejía de Wolf» y reitera su fe en el Homero tradicional, uno e indivisible. En el capítulo diez contrasta las figuras elementales del griego con las que prodigaban (y combinaban) los poetas escandinavos, que decían «agua de la espada» en lugar de sangre, y «gallo de los muertos» en vez de cuervo, y «alegrador del gallo de los muertos» en lugar de guerrero.

Uno de los mejores capítulos de la obra es el dedicado al arqueólogo Heinrich Schliemann (1822-1890), que inició en el cerro de Jissarlik las excavaciones de Troya y exhumó, no las ruinas de una ciudad, sino de ocho ciudades superpuestas como escrituras o como los recuerdos de un hombre: ciudades cuya mera antigüedad linda con lo sagrado y casi todas anteriores a Príamo y tres de ellas a Hércules.

La prensa de Inglaterra anuncia sin mayor comentario la ampliación del Aeródromo Militar de Heston y la consiguiente demolición del vecino pueblo de Cranford, cuya rectoría de piedra gris data del siglo XIV. En esa rectoría vivió hacia 1640 John Wilkins, uno de los prefiguradores o precursores del vuelo mecánico.

Pocos hombres merecen la curiosidad que merece Wilkins. Sabemos que fue obispo de Chester, rector de Wadham College de Oxford y cuñado de Cromwell. Esas distinciones de orden familiar, académico y eclesiástico han distraído lamentablemente a su único biógrafo —el señor P. A. Wright Henderson—, que tiene la inocencia (o desvergüenza) de proclamar que no ha recorrido su obra «salvo del modo más apresurado, y aun negligente». Sin embargo, la obra es lo que nos importa. Consta de muchos libros, algunos de carácter doctrinal, casi todos utópicos. El primero data de 1638 y se llama *Descubrimiento de un mundo en la luna, o sea un Discurso que procura demostrar que en ese planeta puede haber un mundo habitable*. (La tercera edición, que es de 1640, incluye un capítulo adicional, que plantea —y afirma— la posibilidad de un viaje a la luna). *Mercurio, o el secreto y rápido mensajero* (1641) es un manual de criptografía. *Magia matemática* (1648) consta de dos libros que se titulan *Arquímedes* y *Dédalo*. El segundo refiere que cierto monje inglés del siglo XI voló «desde la torre más eminente de una iglesia catedral española, asistido de alas mecánicas». *El Ensayo de una escritura real y de un lenguaje filosófico* (1668) propone un catálogo razonado del universo y deriva de ese catálogo un riguroso idioma internacional. Wilkins reparte el universo en cuarenta categorías, indicadas por nombres monosilábicos de dos letras. Esas categorías están subdivididas en géneros (indicados por una consonante) y esos géneros en especies, indicadas por una vocal. Así «de» quiere decir elemento; «deb», fuego; «deba», la llama...

En el idéntico lugar en que Wilkins especuló sobre «hombres volátiles», anidarán los férreos aeroplanos e irán al cielo. Yo sé que a Wilkins le hubiera alegrado esa coincidencia, que es una irrefutable confirmación y casi un desagravio.

DE LA VIDA LITERARIA⁹

Uno de los rasgos desconcertantes de nuestro tiempo es el entusiasmo que han provocado en todo el planeta las hermanas Dionne, por motivos numéricos y biológicos. El doctor William Blatz les ha consagrado un vasto volumen,

previsiblemente ilustrado de fotografías encantadoras. En el tercer capítulo afirma: «Yvonne es fácilmente reconocible por ser la mayor, Marie por ser la menor, Annette porque todos la toman por Yvonne, y Cecile porque es del todo igual a Emilie».

DE LA VIDA LITERARIA^F

Ha sido traducido al inglés el libro de Joseph Peyré: *Seis toros por domingo*. Su tema es el lado sórdido, clandestino, de la tauromaquia, la explotación de los toreros, la fabricación comercial de mitologías cuyo héroe es la espada, las intrigas de agentes y de empresarios.

14 de junio de 1940

DESPUÉS DE LAS «INICIALES DEL MISAL»^{[84]r}

Hace veinticinco años (entonces, como ahora, se combatía en Arras y en el Aisne; entonces, como ahora, las letras titulares de los periódicos modificaban el pasado inmediato) el joven médico Fernández Moreno arriesgó un primer libro. El nombre —*Las iniciales del misal*— sería en 1940 una profesión de fe; en 1915, el vocabulario litúrgico era un adorno tan externo y tan vano como el vocabulario mitológico.

Lugones, hacia 1896, premeditaba *El misal rojo*; Carriego, en 1908, había publicado *Misas herejes...* Otro rasgo contemporáneo: el libro estaba dedicado a Rubén Darío: «... a Rubén Darío, enfermo y pobre, en tierras lejanas. A Rubén Darío, por cuya salud piden a Dios las estrellas, las rosas, los cisnes y el corazón de todos los poetas de América y del mundo».

Un misal en el título, cisnes, rosas, estrellas y un corazón en la efusiva dedicatoria; nada más correcto y aun más corriente. Esas palabras, sin embargo, no prefiguraban el libro. Había otra cosa en las páginas, otra cosa más verdadera que un manifiesto y más memorable que un «ismo»: esa otra cosa era la voz de Fernández Moreno. Éste, después de saludar a Rubén Darío en su dialecto de astros y rosas, había ejecutado un acto que siempre es asombroso y que en 1915 era insólito. Un acto que con todo rigor etimológico podemos calificar de revolucionario. Lo diré sin más dilaciones: Fernández Moreno había mirado a su alrededor. Una de las extrañas consecuencias de esa operación ocular era este poema:

*Una pereza gris de mayorales
se dobla vulgarmente en las esquinas.*

*Abren su boca negra y pegajosa.
los almacenes y las fiambrerías.*

*Enfrente, en un portal, un viejecito
mesa sus barbas sucias y judías,
junto a cuatro paquetes de cigarros
y un par de números de lotería.*

*Fachadas de ladrillos,
cercos de cina-cina...
es hermoso, de noche,
ver huir calle abajo los tranvías,*

*con un polvo de estrellas en las ruedas
y en la punta del trole una estrellita.*

Tan visible y tan límpido es el poema, tan perfecta su operación, que es fácil no advertir la complejidad de los medios a que ha recurrido el poeta. Sin ir más lejos, los dos endecasílabos iniciales no son justificables lógicamente, aunque sí poéticamente... El poema es visual, pero la lúcida visión que propone no corresponde a un solo vistazo, sino a la conjunción y simultaneidad de muchos recuerdos. En *Intermedio provinciano* (que Fernández Moreno publicaría un año después y que movió a Lugones a escribir un artículo célebre) hay poesías que son la plenitud de una sola mirada. Ésta, por ejemplo cuya suficiente brevedad no es indigna de la Antología Griega o de los epigramáticos orientales:

*Ocre, y abierto en huellas, el camino separa opacamente los sembrados... Lejos,
la margarita de un molino.*

La falta de tradición le ha servido. Un literato criollo no puede mirar la llanura sin alguna memoria de la época pastoril y de nuestras discordias civiles, sin la presión o interposición de un fantasma: Rosas, López, Soler o el hombre mitológico Martín Fierro. Fernández Moreno, hijo de extranjeros, ha podido mirarla con integridad e inocencia, sin que el pasado enturbie el presente.

Nadie, en Buenos Aires, ignora que Fernández Moreno es el poeta del nervio óptico. El paisaje, en él, es de una incomparable autenticidad. Lo transmite de un modo tan inmediato que sus lectores suelen olvidar las palabras traslúcidas que han operado esa transmisión y no reparan en el arte exquisito —y casi imperceptible— que las ha congregado y organizado. (Lugones —como Edgar Allan Poe, como Chesterton— hacía otra cosa; Lugones inventaba paisajes).

En el esbelto libro publicado hace veinticinco años está prefigurado lo esencial de Fernández Moreno. La percepción genial del mundo exterior, la economía verbal, pero también la carnalidad, la amargura. La penúltima (que años después le inspiraría el soneto que soberbiamente principia «Harto ya de alabar tu piel dorada») está con plenitud en las páginas de esperanza o recuerdo que se titulan «Raja inicial». De ese poema, que es demasiado largo para la transcripción, o demasiado explícito, básteme citar el comienzo:

*Yo te he soñado en esta larga noche, toda desnuda en tu esplendor moreno sobre el
rojo damasco de mi cama. Lacios, negros, opacos, tus cabellos en aislados mechones
descendían hasta el heroico cisma de tus senos.*

La esencial amargura, la intolerable y trémula soledad, están en cada línea del libro.

Más de una vez ha oído Fernández Moreno el reproche de ser un poeta de circunstancia. (Goethe se preciaba de serlo y negaba con toda razón que hubiera una

poesía intemporal, absoluta). A ello cabría replicar que la idea de que lo particular no es poético y sí lo indefinido, lo general, es irreparablemente prosaica. También cabría recordar que el verso duradero puede surgir de la circunstancia fugaz. Ignoro si de aquí cien años alguien se acordará del imperecedero «chauffeur» (del aviador) que atravesó en tal fecha el Atlántico; no me sorprendería que de su clamorosa gloria fotografiada no perdurara sino el incorruptible verso:

que aún atada al abismo está la hazaña

que borrajeó, quizá en el ángulo de una mesa de redacción, el poeta circunstancial Fernández Moreno.

DEFINICIÓN DE GERMANÓFILO⁹ [E]

Los implacables detractores de la etimología razonan que el origen de las palabras no enseña lo que éstas significan ahora; los defensores pueden replicar que enseña, siempre, lo que éstas ahora no significan. Enseña, verbigracia, que los pontífices no son constructores de puentes; que las miniaturas no están pintadas al minio; que la materia del cristal no es el hielo; que el leopardo no es un mestizo de pantera y de león; que un candidato puede no haber sido blanqueado; que los sarcófagos no son lo contrario de los vegetarianos; que los aligatores no son lagartos; que las rúbricas no son rojas como el rubor; que el descubridor de América no es Américo Vespucci y que los germanófilos no son devotos de Alemania.

Lo anterior no es una falsedad, ni siquiera una exageración. He tenido el candor de conversar con muchos germanófilos argentinos; he intentado hablar de Alemania y de lo indestructible alemán; he mencionado a Hoelderlin, a Lutero, a Schopenhauer o a Leibniz; he comprobado que el interlocutor «germanófilo» apenas identificaba esos nombres y prefería hablar de un archipiélago más o menos antártico que descubrieron en 1592 los ingleses y cuyas relaciones con Alemania no he percibido aún.

La ignorancia plenaria de lo germánico no agota, sin embargo, la definición de nuestros germanófilos. Hay otros rasgos privativos, quizá tan necesarios como el primero. Uno de ellos: al germanófilo le entristece muchísimo que las compañías de ferrocarriles de cierta república sudamericana tengan accionistas ingleses. También le apesadumbran los rigores de la guerra sudafricana de 1902. Es, asimismo, antisemita; quiere expulsar de nuestro país a una comunidad eslavogermánica en la que predominan apellidos de origen alemán (Rosenblatt, Gruenberg, Nierenstein, Lilienthal) y que habla un dialecto alemán: el *yiddish* o *juedisch*.

De lo anterior cabría tal vez inferir que el germanófilo es realmente un anglófobo. Ignora con perfección a Alemania, pero se resigna al entusiasmo por un país que combate a Inglaterra. Ya veremos que tal es la verdad, pero no toda la verdad, ni siquiera su parte significativa. Para demostrarlo reconstruiré, reduciéndola a lo esencial, una conversación que he tenido con muchos germanófilos, y en la que juro no volver a incurrir, porque el tiempo otorgado a los mortales no es infinito y el fruto de esas conferencias es vano.

Invariablemente mi interlocutor ha empezado por condenar el pago de Versalles, impuesto por la mera fuerza a Alemania en 1919. Invariablemente yo he ilustrado ese fallo condenatorio con un texto de Wells o de Bernard Shaw, que denunciaron en la hora de la victoria ese documento implacable. El germanófilo no ha rehusado nunca ese texto. Ha proclamado que un país victorioso debe prescindir de la opresión y de la

venganza. Ha proclamado que era natural que Alemania quisiera anular ese ultraje. Yo he compartido su opinión. Después, inmediatamente después, ha ocurrido lo inexplicable. Mi prodigioso interlocutor ha razonado que la antigua injusticia padecida por Alemania la autoriza en 1940 a destruir no sólo a Inglaterra y a Francia (¿por qué no a Italia?), sino también a Dinamarca, a Holanda, a Noruega: libres de toda culpa en esa injusticia. En 1919 Alemania fue maltratada por enemigos: esa todopoderosa razón le permite incendiar, arrasar, conquistar todas las naciones de Europa y quizá del orbe... El razonamiento es monstruoso, como se ve.

Tímidamente yo señalo ese monstruo a mi interlocutor. Éste se burla de mis anticuados escrúpulos y alega razones jesuíticas o nietzscheanas: el fin justifica los medios, la necesidad carece de ley, no hay otra ley que la voluntad del más fuerte, el Reich es fuerte, la aviación del Reich ha destruido a Coventry, etcétera. Yo murmuro que me resigno a pasar de la moral de Jesús a la de Zarathustra o de Hormiga Negra, pero que nuestra rápida conversión nos prohíbe apiadarnos de la injusticia que en 1919 sufre Alemania. En esa fecha que él no quiere olvidar, Inglaterra y Francia eran fuertes; no hay otra ley que la voluntad de los fuertes; por consiguiente, esas naciones calumniadas procedieron muy bien al querer hundir a Alemania, y no cabe aplicarles otra censura que la de haber estado indecisas (y hasta culpablemente piadosas) en la ejecución de ese plan. Desdeñando esas áridas abstracciones, mi interlocutor inicia o esboza el panegírico de Hitler: varón providencial cuyos infatigables discursos predicán la extinción de todos los charlatanes y demagogos, y cuyas bombas incendiarias, no mitigadas por palabreras declaraciones de guerra, anuncian desde el firmamento la ruina de los imperialismos rapaces. Después, inmediatamente después, ocurre el segundo prodigio. Es de naturaleza moral y es casi increíble.

Descubro, siempre, que mi interlocutor idolatra a Hitler, no a pesar de las bombas cenitales y de las invasiones fulmíneas, de las ametralladoras, de las delaciones y de los perjuros, sino a causa de esas costumbres y de esos instrumentos. Le alegra lo malvado, lo atroz. La victoria germánica no le importa; quiere la humillación de Inglaterra, el satisfactorio incendio de Londres. Admira a Hitler como ayer admiraba a sus precursores en el submundo criminal de Chicago. La discusión resulta imposible porque las fechorías que imputo a Hitler son encantos y méritos para él. Los apologistas de Artigas, de Ramírez, de Quiroga, de Rosas o de Urquiza disculpan o mitigan sus crímenes; el defensor de Hitler deriva de ellos un deleite especial. El hitlerista, siempre, es un rencoroso, un adorador secreto, y a veces público, de la «viveza» forajida y de la crueldad. Es, por penuria imaginativa, un hombre que postula que el porvenir no puede diferir del presente, y que Alemania, victoriosa hasta ahora, no puede empezar a perder. Es el hombre ladino que anhela estar de parte de los que vencen.

No es imposible que Adolf Hitler tenga alguna justificación; sé que los germanófilos no la tienen.

MISCELÁNEA

Se recopilan a continuación encuestas, opiniones, una conferencia y un cuestionario de Borges, de 1935 a 1958.

26 de julio de 1935

POR QUÉ ELIGIÓ ESTE CUENTO^[85]r

Me piden el cuento más memorable de cuantos he leído. Pienso en «El escarabajo de oro» de Poe, en «Los expulsados de Poker Flat» de Bret Harte, en «Corazón de la tiniebla» de Conrad, en «El jardinero» de Kipling —o en «La mejor historia del mundo»—, en «Bola de sebo» de Maupassant, en «La pata de mono» de Jacobs, en «El dios de los gongs» de Chesterton. Pienso en el relato del ciego Abdula en *Las mil y una noches*, en O. Henry y en el infante don Juan Manuel, en otros nombres evidentes e ilustres. Elijo, sin embargo —en gracia de su poca notoriedad y de su valor indudable—, el relato alucinatorio «Donde su fuego nunca se apaga», de May Sinclair.

Recuérdese la pobreza de los Infiernos que han elaborado los teólogos y que los poetas han repetido; léase después este cuento.

7 de septiembre de 1945

LA VELOCIDAD ES UNA CONQUISTA DE NUESTRA ÉPOCA. ¿CREE USTED QUE ES ÚTIL?^r

La pregunta me conmueve. Tiene el peculiar, el patético, el casi intolerable sabor de 1924, año en que el futurismo, tardía reedición italiana de ciertas inflexiones de Whitman, fue tardíamente reeditado en Buenos Aires. Pero ¿a qué alegar fechas tan próximas? Hace más o menos un siglo, De Quincey publicó un artículo titulado: «The glory of motion» (La gloria del movimiento), que declaraba que un insospechado placer, la velocidad, había sido revelado a los hombres mediante la invención de las diligencias.

Hace veinticuatro siglos, Zenón de Elea demostró que para que una distancia fuera infinita, bastaba subdividirla hasta lo infinito. Las velocidades, ahora, propenden a ser infinitas; el mundo, infinitesimal. Las técnicas para lograr la velocidad son admirables como medios; empobrecedoras como fines. Hay quienes creen haber circunnavegado el planeta; en verdad, no han hecho otra cosa que pasar de un hotel a otro hotel idéntico. Hay quienes creen hablar por teléfono; en verdad, no hacen otra cosa que decir ¡hola!, por teléfono. Hay quien mantiene, para comunicarse con Londres, un aparato receptor de onda corta; en verdad, no hace otra cosa que oír detonaciones, campanadas, cacofonías, gárgaras y zumbidos producidos en Londres. Viajar, ahora, es una de las formas más costosas de la inmovilidad.

Inventar o comprender una máquina es meritorio; manejarla es indiferente. Un hombre puede ser maestro en el arte de viajar en tranvía y ser hartamente complejo que un tranvía.

12 de julio de 1946

¿POR QUÉ LOS ESCRITORES ARGENTINOS NO VIVEN DE SU PLUMA?^r

En mi opinión, el problema enunciado por su corresponsal no es mayormente misterioso. La verdad, la humilde y evidente verdad, es que la literatura, a diferencia de la música, de la política, de las enfermedades, de los aspectos delictuosos de la «viveza», de los destinos personales (este último término encierra acaso a todos los anteriores), interesa muy poco a los argentinos. Se me dirá, tal vez, que a muchos les agrada escribir; no a todos les agrada leer, y cuando lo hacen, prefieren, por razones que estoy lejos de censurar, leer a escritores extranjeros. A nadie puede sorprender esta comprobación.

La indiferencia general infunde al destino de los escritores de esta república cierto carácter trágico. Ello se advierte de manera inequívoca en los suicidios de algunos, en la amargura y en el nihilismo de muchos. Creo, sin embargo, que una cosa es el destino del escritor y otra el de su obra. La indiferencia que he indicado suele librarnos de muchas tentaciones. El escritor argentino sabe que ningún libro suyo lo hará medrar de modo considerable; esa previsión melancólica lo inducirá a escribirlo según su íntimo pensar, no para lisonjear convicciones o supersticiones ajenas.

Existen estímulos artificiales; los premios de fuente oficial. Alguien, alguna vez, estudiará detenidamente su influjo en la evolución de nuestra literatura; sospecho que no establecerá que ha sido benéfico. No quiero decir que los premios se concedan inevitablemente a obras malas; quiero decir que la expectativa de premios puede impedir que se escriban otras mejores. Por ejemplo, nadie discute que el *Martín Fierro* sea uno de los libros máximos de nuestro país. Imaginemos que en 1872 ya hubiera existido un mecanismo de recompensas como el actual y que José Hernández hubiera, muy humanamente, considerado la posibilidad de que le tocara una de ellas. ¿Se habría animado a exhibir al gaucho como desertor, como borracho, como asesino y como matrero? En otras palabras: ¿habría escrito el *Martín Fierro*?

6 de enero de 1956

¿CÓMO VE USTED EL AÑO 1956?†

En su despacho de director de la Biblioteca Nacional, conversamos con Jorge Luis Borges, que al escuchar nuestra pregunta, «¿Cómo ve usted el año 1956?», alza los brazos en señal de regocijo y contesta rápido y seguro:

—¿Muy bien...! ¡Magnífico año...! Claro que para mí —*prosigue tras una breve pausa*— el año 1956 empezó el 16 de septiembre de 1955. Ese día glorioso fue para nosotros el día de la recuperación de la patria, y de ahí en adelante todo lo que nos ocurra tiene que ser para bien, o por lo menos, nada podrá ser nunca peor que lo que pasamos durante la década anterior. En el curso de 1956 espero y confío en que se consolidarán en nuestro país la libertad, la justicia y la democracia, que acabamos de reconquistar.

—*Y en el orden literario, ¿qué espera usted del Año Nuevo?*

—Personalmente, espero publicar algunos libros. Dentro de las *Obras completas*, que me viene editando Emecé, pienso incluir un libro que se titulará *Estudios medievales*. Digo «medievales» y no «medioevales» —*aclara Borges, precisando el detalle lingüístico.*

—*Conformes. Hay que expurgar el idioma de letras superfluas. ¿Y de qué tratan sus Estudios medievales?*

—Una parte del libro estará destinada a Dante; la otra parte se compondrá de varios trabajos sobre antiguas literaturas germánicas, que comprenden también, especialmente, Inglaterra y países escandinavos. Antes publiqué, con ese mismo título, *Antiguas literaturas germánicas*, un libro que escribí con Delia Ingenieros, editado en México por el Fondo de Cultura Económica. Ahora vuelvo sobre esos temas no con un trabajo meramente informativo, sino con un estudio serio, crítico. Además, se va a publicar en 1956 un libro que escribí con Bettina Edelberg sobre Leopoldo Lugones. Ese libro puede considerarse como una introducción crítica a la obra de Lugones, para estimular el gusto por la literatura de este gran escritor argentino y fomentar el estudio de su obra. El tercer libro que publicaré en el mismo año se compondrá de una serie de cuentos satíricos policiales, que estoy escribiendo con Adolfo Bioy Casares. En esos cuentos estarán reflejados de un modo aparentemente caricaturesco, pero en el fondo realista, los hechos, aspectos y experiencias de la dictadura que hemos padecido y que acabamos de derrocar. Eso es todo lo que espero hacer en el Año Nuevo.

—*¿Y no le gustaría hacer otras cosas?*

—Claro que me gustaría. Me gustaría componer una serie de poemas sobre la Revolución o inspirados por nuestra Revolución libertadora del 16 de septiembre, que

es la tercera que el pueblo argentino hace en defensa de sus libertades, y espero que sea la última y definitiva. Me agradaría, digo, escribir poéticamente sobre esos temas, y hasta es muy posible que lo haga. En otro terreno, también desearía publicar una colección de cuentos psicológicos, es decir, en que los hechos sean menos importantes que los personajes y su psicología. En ellos renunciaré a esos énfasis que son la violencia y la muerte, para ahondar en la vida interior del hombre. Me gustaría mucho publicar ese libro de cuentos, repito. Pero antes tengo que escribir los cuentos. Además, estoy pensando en escribir un libro sobre Almafuerce, porque me parece que en su obra hay implícita una ética y quizá una mística. Yo trataría de evidenciar esa mística y esa ética que están latentes y un poco perdidas en la obra de Almafuerce, tan llena de atisbos, de intuiciones, de sugerencias trascendentes y de cosas profundamente humanas.

—*Veamos ahora qué desearía usted en el año 1956 para la literatura argentina en general.*

—Lo primero de todo, algún libro que se refiera directamente a nuestro país, o bien a algún país imaginario, siempre que en ese libro se viviera y reflejara lo que hemos vivido y sufrido durante la Revolución y, sobre todo, durante esta tremenda experiencia de la dictadura que hemos pasado y vencido.

—*¿De qué género literario preferiría usted que fuese ese libro?*

—De cualquiera, con tal que fuese interesante y veraz. A los editores, el género que más parece interesarles es la novela. Algunos de ellos creen que no hay otros géneros literarios, o por lo menos proceden como si lo creyeran. A mí, personalmente, me interesa más el cuento. En estos días he publicado con Bioy Casares un volumen que contiene dos trabajos: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*. Son dos libretos cinematográficos en los que hemos procurado que la literatura sea amena; dos argumentos de cine presentados literariamente. Vienen a ser algo así como dos piezas teatrales con muchas acotaciones y mucho diálogo, hechas con vistas a la pantalla; o como dos cuentos en acción dialogados y desarrollados en forma novedosa, original. Me gustaría que se filmaran. Pero si no se filman, siempre podrán interesar en su lectura. Repito que el cuento goza de todas mis simpatías literarias. El cuento psicológico, o fantástico, o realista, o de otra clase. Lo importante es que tenga interés. Lo mismo ocurre con los demás géneros literarios, incluidos el ensayo y el poema, que figuran también entre mis predilecciones.

—*Díganos, entonces, algo sobre esto.*

—Con respecto al ensayo, me concretaré a decir que contamos en la actualidad con no pocos escritores argentinos que son, a la vez, magníficos ensayistas. No daré nombres por no incurrir en olvidos. En cuanto a la poesía, observo que hoy se escribe mucho verso libre. Por experiencia personal sé que para prescindir de rima y de metro hay que compensarlos con otras cosas. Todo poema libre debe contener un elemento narrativo para no quedar en mero caos, en mero borrador. Hago votos por que el año 1956 les enseñe a hacer versos clásicos a los poetas.

Nos disponemos a despedirnos de Jorge Luis Borges. Pero al hacerlo, el nuevo director de la Biblioteca Nacional se lamenta de que los libros desbordan ya las dimensiones del viejo edificio de la calle México, y ese lamento espontáneo nos sugiere hacer al flamante bibliotecario la última pregunta:

—¿Qué pediría usted al Año Nuevo para la Biblioteca Nacional?

—Yo —contesta sin pensarlo mucho—, con alguna nostalgia, porque esta vieja casa me gusta de alma, quisiera que el nuevo año nos trajera como regalo cierto edificio de la bajada de la calle Chile hasta el paseo Colón, edificio que, al convertirse en albergue de la cultura, podría redimirse del aciago destino a que lo tenían sentenciado...

10 de febrero de 1956

¿QUÉ SABE USTED DE TEATRO^[86]?

El mundo de las candilejas ha alcanzado amplia difusión periodística de manera que usted, que es un prolijo lector, conoce al dedillo los fascinantes misterios de bambalinas. Mucho menos difícil es este apacible cuestionario, que usted solucionará con rapidez, seguridad y diligencia. No olvide que para certificar el acierto de sus respuestas debe consultar la página 84. Y ahora, ¡arriba el telón!

1. ¿Quién es el autor de *Los padres terribles*? ¿Lenormand, Cocteau o Alejandro Casona?
2. ¿Quién hizo el papel de Blanche Dubois en las representaciones neoyorquinas de *Un tranvía llamado deseo*? ¿Vivian Leigh, Jessica Tandy o Jennifer Jones?
3. ¿Qué actriz argentina representó el mismo papel en Buenos Aires? ¿Cristiani Galvé, Mecha Ortiz o Diana Maggi?
4. Entre estos actores: Ralph Richardson, Henry Fonda, Alec Guinness, Eric von Stroheim, hay dos pertenecientes al Old Vic Theatre de Londres. ¿Puede usted decir cuáles son?
5. ¿En qué ciudad se estrenó *El adiós a la Marsellesa* de Jean Brierre? ¿París, Buenos Aires o Port-au-Prince?
6. ¿Quién diseñó los decorados para la versión a *Androcles y el león* de B. Shaw, que dio en Buenos Aires Nuevo Teatro? ¿Vanarelli, Oski o Saulo Benavente?
7. ¿Qué actriz estrenó en 1933 *Bodas de sangre* de García Lorca? ¿Margarita Xirgu, Josefina Díaz o Catalina Bárcena?
8. ¿Cuál es la única obra que Kafka escribió para teatro? ¿*La metamorfosis*, *El guardián del sepulcro* o *El artista del hambre*?
9. ¿Qué actor francés suele salir los domingos con su compañía a la plazas y parques de París, para representar obras famosas del teatro universal, recibiendo en pago lo que el público quiera dejarles? ¿Jean-Pierre Aumont, Gérard Phillippe o Jean Marais?
10. La moderna manera de presentar obras de teatro circular ¿dónde se originó? ¿En EE.UU., Grecia, Francia o Panamá?
11. ¿Quién creó la escenografía para la versión que dio Barrault en Buenos Aires de *Le cocu magnifique*? ¿Jean Cassandre, Héctor Reanaud o Félix Labisse?
12. ¿Quién es el autor de *La cola de la sirena*? ¿Casona, Benavente, Ziclis o Nalé Roxlo?
13. ¿De qué nacionalidad es el actor George Sanders? ¿Inglés, estadounidense o

ruso?

14. ¿Qué actor argentino, discípulo predilecto de Max Reinhart, dio en el atrio de la iglesia del Carmen de Buenos Aires el auto sacramental *Cada cual*? ¿Enrique de Rosas, Raúl de Lange o Jorge Rigaud?
15. ¿Cuál de estos títulos de Graham Greene corresponde a una pieza teatral? ¿*Caminos sin ley*, *El cuarto en que se vive* o *El tercer hombre*?

SOLUCIONES

- 1) Cocteau. 2) Jessica Tandy. 3) Mecha Ortiz. 4) Ralph Richardson y Alec Guinness. 5) Port-au-Prince. 6) Oski. 7) Josefina Díaz. 8) *El guardián del sepulcro*. 9) Gérard Phillipe. 10) La moderna manera de presentar obras en teatro circular se originó en Grecia varios siglos antes de Cristo. 11) Félix Labisse. 12) Nalé Roxlo. 13) Ruso. 14) Raúl de Lange. 15) *El cuarto en que se vive*.

2 de noviembre de 1956

¿QUÉ SOLUCIONES PROPONE USTED PARA LOS PROBLEMAS DEL PAÍS?^r

APOYAR LA OBRA DE LA REVOLUCIÓN

—Creo que una prueba cabal de lo que la Revolución ha realizado reside en el hecho de que la gente se va olvidando de lo anterior —*expresa Jorge Luis Borges al responder a nuestra encuesta, que le planteamos verbalmente en su despacho de director de la Biblioteca Nacional*—. Antes —*continúa diciendo*— nos parecía imposible lo que nos ocurría. Ahora casi resulta superfluo recordar lo que era esa situación pasada y superada, aunque todavía está próxima, reciente. Entonces había que elegir entre el silencio y el servilismo. Y si no era fácil callar, también resultaba bastante difícil enrolarse entre los serviles, pues había como una puja entre ellos y era necesario exagerar mucho la obsecuencia para destacarse. Cuando hoy se dice que el país vivió en una pesadilla, parece una fantasía y, sin embargo, todos sabemos que fue una tremenda realidad. Precisamente, repito, el hecho de que nos vayamos olvidando de aquella pesadilla demuestra la eficacia de la obra realizada por la Revolución. El país está hoy como un enfermo convaleciente, pero vigoroso, que va recuperando rápidamente su salud. Pero todavía quedan muchos enfermos recalcitrantes que se niegan a mejorar y se resisten a la terapéutica revolucionaria. Habrá que insistir en el tratamiento aumentando la dosis de democracia a los más rebeldes para ver si se curan de una vez.

—*¿Qué misión incumbe a los escritores frente a ese problema de recuperar la salud del país?*

—Ante todo diré que, en mi opinión, los escritores argentinos nunca estuvieron del todo al lado de la dictadura. Hasta los mismos que se prestaron a servirla lo hicieron con mucho desgano, al menos en su función específica de escritores. Había en sus escritos algo que evidenciaba que no eran sinceros. Y la prueba es que no ha quedado una sola página de las muchas que se escribieron en defensa del régimen anterior que se destaque por sus valores intelectuales o literarios. Esto demuestra que sus autores carecían de calidad o no creían en la causa que estaban defendiendo. Pero la casi totalidad de los escritores hemos mantenido viva la oposición del país a la dictadura; en unos casos, activamente; en otros, absteniéndose. La SADE llegó a contar con cerca de mil socios que se mantuvieron unidos, sin bajas ni deserciones apreciables. Vicente Barbieri, el inolvidable poeta que acabamos de perder, y José Luis Lanuza asumieron la presidencia en momentos difícilísimos y la ejercieron con valentía ejemplar.

—*Hablemos de la situación actual del escritor.*

—A este respecto quiero decir que Adolfo Bioy Casares y yo redactamos no hace mucho una declaración en la que expresábamos nuestra adhesión al Gobierno Revolucionario y que firmaron más de sesenta escritores. Cuando nosotros hicimos esa declaración y buscábamos adhesiones ya sabíamos que nos lo reprocharían algunos, porque lo simpático suele ser lo otro, la oposición. Sabíamos bien que nuestra actitud no era heroica; pero estábamos en el deber de asumirla porque un gobierno que nos ha librado de tantos males bien merece que se colabore con él. Estamos a poco más de un año de la Revolución y el Gobierno Provisional sigue mereciendo nuestro apoyo para afianzarla. Y lo curioso es que quienes nos han reprochado esa nota de adhesión son los extremistas de izquierda y derecha, sobre todo los comunistas, partidarios de un régimen en que la adhesión al gobierno no sólo es estimulada en toda forma, sino exigida y hasta llega a imponerse con graves sanciones penales. Según ellos, parecería que las adhesiones están bien cuando se trata de gobiernos de fuerza, pero constituyen un delito cuando se hacen a favor de gobiernos de tendencia liberal y democrática.

—*Estas últimas, por lo menos, tienen el mérito de ser libres y espontáneas.*

—Desde luego, Pero no debe extrañarnos demasiado esa actitud de nuestros censores si tenemos en cuenta que quienes la asumen se sienten identificados con los regímenes totalitarios y combaten por sistema la libertad de pensar, olvidando que las principales víctimas de los dictadores son, precisamente, la inteligencia y la cultura. Acerca de esto quiero decir también que mucha gente es partidaria de las dictaduras porque les evita el trabajo de pensar por su cuenta. Les dan todo hecho. Hay, incluso, oficinas estatales que los proveen de opiniones, de consignas, de «slogans» y hasta de ídolos a quienes levantar o abatir, según los vientos que soplen y de acuerdo con las directivas de las cabezas pensantes del partido único. Todo esto lo saben bien los dictadores demagogos que practican el doble juego dialéctico de engañar y adular a las clases populares, haciéndoles creer que son ellas las que inspiran e influyen en sus dirigentes, cuando son éstos los que las manejan a su arbitrio para acrecentar su poder y su provecho. Algo sabemos de estos métodos los argentinos no sólo por lo que ocurrió en el país en la década anterior a la Revolución libertadora, sino por lo que sigue ocurriendo hoy en ciertos sectores de la política nacional.

—*¿Cuál cree usted que debe ser el camino para que el país vuelva a la plena recuperación de su vida institucional?*

—Ya dije antes que el país está hoy en la situación de un enfermo convaleciente. Debe recuperar su salud. Pero como ocurre con los pacientes que acaban de salir de una grave enfermedad, los saltos demasiado bruscos pueden significar una recaída. Un régimen adecuado es lo que corresponde aplicarle. Yo creo que el gobierno está obrando bien y que hay que ayudarlo a continuar y mejorar ese proceso de recuperación. La gente impaciente está perturbando esa obra de bien común. Esos impacientes, en el mejor de los casos, olvidan los peligros que todavía nos acechan y, en el caso peor, ni los olvidan ni los ignoran, sino que los fomentan, los provocan y

los explotan, impulsados por un espíritu de censura y oposición que, por su carácter sistemático, deja traslucir los propósitos que mueven a tan implacables censores de la Revolución libertadora.

7 de diciembre de 1956

VICENTE BARBIERI, PRIMER PREMIO DE POESÍA^[87]r

LOS JURADOS DAN SU OPINIÓN^[88]

En este concurso los dos primeros premios confirman dos famas indiscutibles: la de Vicente Barbieri y la de Silvina Ocampo.

En toda la obra de Vicente Barbieri se siente y se vive la poesía, hasta en su misma prosa, porque él era esencial y fatalmente poeta.

La obra de Silvina Ocampo es múltiple como tornasolada, de infinitos matices. Quiero recordar ahora ese libro *Enumeración de la patria*, libro que ha hecho para esta generación lo que las *Odas seculares* de Lugones hicieron para la otra generación, es decir, la transformación del paisaje argentino en poesía.

Y que si los dos primeros premios reiteran famas establecidas, el tercero constituye casi una revelación. *Juan Nadie* es un libro esencialmente épico, en el que se continúa enriqueciendo la tradición de Ascasubi y Hernández.

3 de mayo de 1957

EL PENSAMIENTO EN LAS CONFERENCIAS^r

LA BIBLIOTECA

Al ser inauguradas las actividades del año en la institución que dirige, el autor de El tiempo, La doctrina de los ciclos y el Arte de injuriar, producciones en las que da la nota de su posición mental y espiritual como escritor, disertó sobre Biblioteca viva.

Es interesante destacar que el tema corresponde a un momento importante en la historia de la casa fundada por Moreno, desde que en el mismo dieron por iniciadas las actividades de la Escuela Nacional de Bibliotecarios.

«En esta escuela —comentó Borges— en la que se habrá de seguir la inspiración del fundador de la casa que hoy la ofrece a los estudios del país, concretándola en una realidad más de la cultura popular; en esta escuela, en la que habrán de estar siempre presentes el pensamiento y el espíritu del hombre que tuvo la misma preocupación que tendría, treinta años después, Domingo Faustino Sarmiento, y que éste condensaría en el angustioso y enérgico apotegma que ponía a consideración de sus conciudadanos la urgente necesidad de “educar al soberano”, se cumplirá ese cometido esencial de velar por los bienes espirituales de la Nación».

Aludió, por tanto, a la importancia de la iniciativa y luego, entrando en tema, expresó:

«En una de sus *Tres comedias para puritanos* —el título encierra una paradoja, ya que en el siglo XVII los puritanos cerraron todos los teatros de Inglaterra—, Bernard Shaw refiere el incendio de la Biblioteca de Alejandro y hace exclamar a uno de sus personajes: “¡Está ardiendo la memoria del mundo!”. No sé de una metáfora mejor para definir una biblioteca que esta de la memoria; es tan feliz que casi no es una metáfora, sino la expresión de una verdad. San Agustín habla, en sus *Confesiones*, de los palacios y cavernas y ciudades de la memoria. Idéntico vértigo nos sobrecoge si pensamos en la cóncava biblioteca que nos rodea, armada, si sus catálogos no me engañan, de seiscientos cuarenta mil silenciosos volúmenes. El pasado argentino, la memoria argentina y buena parte de la memoria del mundo están encerrados en ellos.

»Se conjetura que nuestra memoria es total y que cada hombre está en posesión de todo su pasado y que, dado el estímulo necesario, puede recuperar cada imagen, cada línea leída, cada matiz de la angustia o de la esperanza. Del cerebro humano se ha escrito que es como un palimpsesto en el que se superponen infinitas escrituras.

Parejamente, todo está en la vasta Biblioteca, y el arte de la escuela que inauguramos hoy consiste precisamente en su virtud de encontrarle todo, en esa virtud que hace de las bibliotecas no colecciones muertas de libros vivos, capaces de inspirar y dirigir los trabajos del hombre».

15 de noviembre de 1957

¿CÓMO RECIBIERON LOS PREMIOS?^[89]r

Yo me presenté para el premio nacional hace catorce años. No lo obtuve y mis amigos, generosamente, opinaron que se trataba de una injusticia. Me dedicaron entonces un desagravio que abarcó varias páginas de *Sur*. Ahora entiendo que esa omisión fue un acto de justicia y que ahora soy menos inmerecedor del premio que antes. Me satisface, eso sí, haber sido premiado por *El Aleph*, un libro de cuentos, ya que, si algo soy, es cuentista y no poeta o crítico, aunque he ejercido esas actividades.

Estoy buscando en estos momentos un género literario que condiga con la declinación de mi vista. En algún número de *Sur* y en los dos números de *La Biblioteca* he hecho o intentado algunos ensayos entre narrativos y poéticos que titulé «Prosas» y de los cuales uno, llamado «Borges y yo», me satisface. También tengo la esperanza de dictar dos cuentos, uno sobre la revolución de 1955, y otro, un cuento orillero que se titulará «Juan Muraña». Estoy preparando para la Editorial Emecé un volumen de ensayos medievales; una mitad del volumen tratará de Dante; la otra, de temas germánicos, especialmente escandinavos y anglosajones.

Hablo de mis proyectos porque entiendo que el premio con que acaban de honrarme es fundamentalmente un estímulo para una futura labor.

4 de abril de 1958

¿CÓMO NOS QUIEREN LOS POETAS?†

Como hombres, las queremos indulgentes, comprensivas, bondadosamente irónicas, inventivas en las artes del diálogo y de la relación humana, apasionadas y leales, intuitivas, capaces de memoria o de olvido, según lo requieran las circunstancias, adornadas, en suma, de las virtudes más diversas y admirables, sin excluir, por cierto, las de orden físico. Como poetas, las queremos tiránicas, inconstantes, arbitrarias, estúpidas, sumamente vanidosas, insensatas, insensibles y aun crueles, ya que la lírica se nutre de desventuras, no de felicidades, y es sabido que la tragedia personal del individuo puede ser la fortuna del poeta.

Yo diría que el rasgo diferencial de la literatura femenina, en verso o en prosa, es una más delicada percepción de las variedades y matices del mundo externo. Básteme recordar, en el terreno de la literatura inglesa, a Cristina Rossetti y a Virginia Woolf; en el de la francesa, a Colette, y en el de la argentina, a Silvina Ocampo. El mundo que nos revelan las poesías y los cuentos de esta última es extraordinariamente rico y tornasolado, y tal riqueza no es obra del vocabulario; procede de una afinada y lúcida sensibilidad.



JORGE LUIS BORGES (Buenos Aires, 1899 - Ginebra, 1986). Poeta, escritor y ensayista, sus obras se consideran clásicas de la literatura del siglo xx. En 1923 publicó su primer libro, *Fervor de Buenos Aires*. En 1940 publicó la famosa *Antología de la literatura fantástica*, junto con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Con *Ficciones* (1944), una de sus obras maestras, obtuvo el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores. En 1961 recibió, junto con Samuel Beckett, el Premio Formentor de Literatura, que dio comienzo a su definitiva consagración internacional. En 1979 recibió el Premio Cervantes.

Notas

[*] Ninguno de estos índices se incluyen en la versión digital. (N. del Ed. digital). <<

[1] Parejamente Blake había escrito: «Como el aire para el pájaro o el mar para el pez, así el desprecio para el despreciable». *Marriage of Heaven and Hell*, 1793. <<

[2] Euclides da Cunha (*Os sertões*, 1902) narra que para Conselheiro, profeta de los «sertanejos» del Norte, la virtud «era un reflejo superior de la vanidad, una casi impiedad». Almafuerter hubiera compartido ese parecer. En la víspera de una desesperada batalla, T. E. Lawrence (*Seven Pillars of Wisdom*, LXXIV) predicó a la tribu de los serahin una vindicación de la derrota y del fracaso, idéntica a la premeditada por Almafuerter. <<

[3] *Scientifiction* es un monstruo verbal en que se amalgaman el adjetivo *scientific* y el nombre sustantivo *fiction*. Jocosamente, el idioma español suele recurrir a formaciones análogas; Marcelo del Mazo habló de las orquestas de *gríngaros* (gringos + zíngaros) y Paul Groussac de las *japonecedades* que obstruían el museo de los Goncourt. <<

[4] Jorge Luis Borges prologó otra edición del *Fausto*: Buenos Aires, Editorial Nova, Colección Mar Dulce, 1946, pero eligió incluir aquí solamente su prólogo a la edición de Edicom. (N. del E.) <<

[5] Léon Bloy desarrolló esa conjetura en el sentido de la Cábala. Véase, por ejemplo, la segunda parte de su novela autobiográfica *Le désespéré*. <<

[6] Tennyson intercaló ese anhelo de un *Fuehrer* en alguno de sus poemas; verbigracia, en la estrofa quinta de la décima parte de «Maud»: *One still strong man in a blatant land...* <<

[7] Martín Fierro no había sido canonizado aún por Lugones. <<

[8] Matteo Bandello (1480-circa 1560), imitador del *Decamerón* de Bocaccio. <<

[9] Las postrimerías de don Segundo Sombra tienen su gracia. Por un lado lo visitaban figuras internacionales (Keyserling, Reyes); por el otro, lo buscaban para pelearlo los cuchilleros más mentados de Areco: el Toro, su hijo el Torito y Andrés Soto, molestos por su gloria literaria. El viejo don Segundo era hombre de paz y murió entre la fama y la justificada zozobra. <<

[10] Plinio el Joven ha conservado esta generosa máxima de su tío (*Epístolas*, 3, 5). Es común atribuirle a Cervantes, que la repite en la segunda parte del *Quijote*. <<

[11] *Lunario sentimental*, 1909. En las páginas iniciales Lugones rima: *náyade-haya de; orla-por la; petróleo-mole o*. Heine, en alguna estrofa de los *Zeitgedichte*, usa el mismo artificio: *In der Fern«hör ich mit Freude - Wie man voll von deinem Lob ist - Und wie du der Mirabeau bist - Von der Lüneburger Heide*. Browning es casi inagotable en tales invenciones: *monkey-one hey; person-her son; paddock-ad hoc; circle-work ill; sky-am I; Balkis-small kiss; pardon-hard on; kitchen-rich in; issue-wish you; Priam-I am; poet-know it; honour-upon her; bishop-wish-shop; Tithon-scythe on; insipid ease-Euripides...* Hay enlaces análogos en el *Hudibras*; en algún soneto satírico de Milton; en el *Don Juan* de Byron. Rafael Cansinos Assens, en una de las noches del otoño de 1920, rimó *Buscarini-y ni*. <<

[12] Jorge Luis Borges prologó tres ediciones del poema *Martín Fierro* de José Hernández. (N. del E.) <<

[13] Ya inmediata la muerte, Virgilio encomendó a sus amigos la destrucción de su inconclusa *Eneida*, que no sin misterio cesa con las palabras *Fugit indignata sub umbras*. Los amigos desobedecieron, lo mismo haría Max Brod. En ambos casos acataron la voluntad secreta del muerto. Si éste hubiera querido destruir su obra, lo habría hecho personalmente; encargó a otros que lo hicieran para desligarse de una responsabilidad, no para que ejecutaran su orden. Kafka, por otra parte, hubiera deseado escribir una obra venturosa y serena, no la uniforme serie de pesadillas que su sinceridad le dictó. <<

[14] El más ilustre de los maestros literarios deplora, en cambio, su desdicha, no sus buenos momentos. <<

[15] Reyes certeramente observa (*Capítulos de literatura española*, 1939, página 133): «Las obras políticas de Quevedo no proponen una nueva interpretación de los valores políticos, ni tienen ya más que un valor retórico [...] O son panfletos de oportunidad, o son obras de declamación académica. La *Política de Dios*, a pesar de su ambiciosa apariencia, no es más que un alegato contra los malos ministros. Pero entre estas páginas pueden encontrarse algunos de los rasgos más propios de Quevedo». <<

[16]

*Temblaron los umbrales y las puertas,
donde la majestad negra y oscura
las frías desangradas sombras muertas
oprime en ley desesperada y dura;
las tres gargantas al ladrido abiertas,
viendo la nueva luz divina y pura,
enmudeció Cerbero, y de repente
hondos suspiros dio la negra gente.
Gimió debajo de los pies el suelo,
desiertos montes de ceniza canos,
que no merecen ver ojos del cielo,
y en nuestra amarillez ciegan los llanos.
Acrecentaban miedo y desconsuelo
los roncos perros, que en las reinos vanos
molestan el silencio y los oídos,
confundiendo lamentos y ladridos.
(Musa IX) <<*

[17]

*Un animal a la labor nacido
y símbolo celoso a los mortales,
que a Jove fue disfraz, y fue vestido;
que un tiempo endureció manos reales,
y detrás de él los cónsules gimieron,
y rumia luz en campos celestiales.
(Musa II) <<*

[18]

*La Méndez llegó chillando
con trasudores de aceite,
derramando por los hombros
el columpio de las liendres.
(Musa V) <<*

[19]

*Aquesto Fabio cantaba
a los balcones y rejas
de Aminta, que aun de olvidarlo,
le han dicha que no se acuerda.
(Musa VI) <<*

[20] En Inglaterra, una superstición popular declara que no sabremos que hemos muerto hasta que comprobemos que el espejo no nos refleja. <<

[21] Uno de los nombres árabes del gallo es *Padre del alba*, como si a ésta la engendrara el grito anterior. <<

[22] No teniendo a la vista el original, copio la versión española de Menéndez Pelayo (*Obras completas de Marco Tulio Cicerón*, tomo tercero, página 88). Deussen y Mauthner hablan de una bolsa de letras y no dicen que éstas son de oro; no es imposible que el «ilustre bibliófago» haya donado el oro y haya retirado la bolsa. <<

[23] Bastaría, en rigor, con un solo mono inmortal. <<

[24] Número especial de *Sur* dedicado a la Guerra.

Durante toda la guerra, los escritores franceses exiliados pudieron colaborar con una revista financiada por Victoria Ocampo y dirigida por Roger Caillois. Se llamó *Lettres françaises* y apareció regularmente desde 1941. También llevaba una flecha, logotipo de *Sur*. (Dato de John King en *Sur, Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989). (N. del E.) <<

[25] Número de *Sur* titulado «La Guerra en América». (N. del E.) <<

[26] En los *Lays of Ancient Rome* de Macaulay (tan vilipendiados por Arnold), Roma es casi una metáfora de Inglaterra; el sentimiento de la identidad de las dos es el tema fundamental de la serie *Puck of Pooock's Hill*, de Kipling. Identificar el Imperio romano con el *Impero* momentáneo y pomposo que Mussolini frangolló a la sombra del Tercer Reich, es casi un juego de palabras. <<

[27] Número de *Sur* titulado «Declaraciones sobre la Paz». (N. del E.) <<

[28] Número especial de *Sur* en su vigésimo aniversario. Después de este número la revista cambió de formato. (N. del E.) <<

[29] Un fragmento de este texto fue incluido en el libro de Jorge Luis Borges, *Antiguas literaturas germánicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951 con el título de «Layamón, el último poeta sajón». Con este mismo título está publicado hoy en: Jorge Luis Borges, *Literaturas germánicas medievales*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1978 y 1996. (N. del E.) <<

[30] Este artículo se publicó en el 25.º aniversario de la muerte de Ricardo Güiraldes.
(*N. del E.*) <<

[31] En el *Diccionario de la Real Academia Española* (1947) se lee: «Saga (del al. *sage*, leyenda) f. Cada una de las leyendas poéticas contenidas en su mayor parte en las dos colecciones de primitivas tradiciones heroicas y mitológicas de la antigua Escandinavia, llamadas los Eddas». Los errores que amalgama este artículo son casi inextricables. *Saga* se deriva del verbo islandés *segja* (decir), no de *Sage*, voz que en alemán medieval no tuvo la acepción de leyenda; las sagas son narraciones en prosa, no leyendas poéticas; no las contienen *los dos Eddas* (cuyo género es femenino). Los cantos más antiguos de la Edda datan del siglo IX; las sagas más antiguas, del XII. <<

[32] Número de *Sur* titulado «Por la reconstrucción nacional». (N. del E.) <<

[33] Número de *Sur* titulado «Israel. Testimonio argentino». (N. del E.) <<

[34] Nota con motivo de la muerte de Alfonso Reyes ocurrida a fines de 1959. (*N. del E.*) <<

[35] Nota con motivo de la muerte de Jules Supervielle. (*N. del E.*) <<

[36] Número especial de la revista *Sur* titulado «A 150 años de la Revolución. Examen de conciencia». (N. del E.) <<

[37] Número homenaje en el centenario de Rabindranath Tagore (1861-1961). (*N. del E.*) <<

[38] Número dedicado a Shakespeare (1564-1964). (*N. del E.*) <<

[39] Con Countée Cullen (cuyo arte delicado, trágico y sabio parece de difícil versión) y con el también intraducible Jean Toomer, Langston Hughes es de los poetas negros norteamericanos más destacados. Nació en 1902, en Joplin, Missouri. Ha publicado *The Weary Blues*, 1925, y *Fine Clothes to the Jew*, 1927. <<

[40] Publicado en francés, en *La Revue Argentine*, 5ème Année, N.º 26, Juin 1938, revista bimensual que se editaba en París. Tuvo 32 números, de 1934 a 1939. Su director fue Edmond de Narval, seudónimo de Octavio González Roura (1896-1976). Fue financiada gracias a los recursos de la exitosa y famosa empresa Société des Laboratoires Gomina argentine que González Roura había creado a principios de la década del 30 en París. (Dato de «Francofilia y afirmación de la argentinidad: los itinerarios accidentados de *La Revue Argentine*», por Diana Quattrocchi-Woisson). Según la investigadora, la correspondencia de González Roura contiene cartas intercambiadas con *Sur*, referentes a la autorización de los textos. (N. del E.) <<

[41] Ediciones Sur, Buenos Aires, 1938. (*N. del E.*) <<

[42] *Geschichte der deutschen National-Literatur.* <<

[43] Jonathan Cape & Co., London, 1938. <<

[44] A. Monteverde y Cía., Montevideo. <<

[45] Cierta lector de Carroll tradujo la balada de *Jabberwocky* al latín macarrónico. El primer verso reza:

Coesper erat: Tunc lubriciles ultravia circum...

En *coesper* se amalgama *vesper* y *coena*; *lubricus* y *graciles*, en *lubriciles*. <<

[46] También lo exige la más ilustre frase del libro: *The walls are of rubinen and the glittergates of elfinbone*. Marfil, en alemán, se dice *elfenbein*, que debe ser una corrupción de *Elefantenbein*; Joyce traduce literalmente *elfinbone*: hueso de elfo. No de otra suerte los Evangelios manuscritos del siglo nueve hacen de *margarita* (perla), *mere-grot*: piedra del mar. <<

[47] La versión francesa no es muy feliz: *Lit nuptial, lit de parturition, lit de mort aux spectrales bougies*. La culpa es del idioma, naturalmente, incapaz de voces compuestas. <<

[48] *Crimen y castigo* de Sternberg y *Los 39 escalones* de Hitchcock. (N. del E). <<

[49] *El agente secreto y Los muchachos de antes no usaban gomina. (N. del E.) <<*

[50] *La extraña pasajera* de Irving Rapper y *Nightmare* [Pesadilla]. (N. del E.) <<

[51] Debo esta noticia a la obra didáctica de Colerus *Vom Einmaleins zum Integral* (Viena, 1934, página 82). Cabe, sin embargo, observar que las tres cifras iniciales de la numeración romana corresponden a un sistema unitario. Descartada la hipérbole cosmogónica, Leibniz viene a decir que el dos inaugura la pluralidad, o sea el universo interminable de la especulación matemática. <<

[52] Hay olvidos difíciles: un investigador español acaba de indagar que el hombre español «es, ante todo, un hombre desarrollado con preferencia en las dos dimensiones verticales» (*Sol y Luna*, número 3, página 21). Como se ve, a Hinton no le faltan alumnos. <<

[53] *De rerum natura*, III, 854-860. <<

[54] De este investigador de 1841 ignoramos hasta la cara; no tiene otro visible atributo que la infinita noche y las bibliotecas. <<

[55] Más conocida, por razones de carácter dramático, es la paradoja de Aquiles y la tortuga. Bien examinada, es más arbitraria: en las primeras etapas de la carrera, Aquiles recorre cien metros; en las últimas, no puede rebasar un milímetro. <<

[56] En este caso, como en otros, el precursor vale infinitamente más que los recorridos. <<

[57] *Sur* publicó una traducción de *The Church That Was at Antioch* (La iglesia que estaba en Antioquía) de R. Kipling, realizada por José Bianco. Borges le agregó una nota que dice así: «La fama ha simplificado y falseado nuestra imagen de Kipling. Éste, hacia 1890, concibió el propósito de recordar a los indiferentes “isleños” (tal era el nombre desdeñoso que ese inglés de Bombay daba a los ingleses de Inglaterra) la vastedad y la variedad de su imperio; ello, lamentablemente ha servido para que su labor literaria fuera juzgada siempre en función del Imperio británico y de las simpatías o diferencias que esa institución provocaba en los críticos. La verdad, la ignorada verdad, es que el “professeur d’énergie” y el “grand primitif” de las definiciones francesas era un hombre complejo y que la soledad, los años y la desdicha agravaron esa complejidad. Kipling, así, empezó escribiendo *plain tales* y acabó por planear relatos psicológicos, no más indirectos y atormentados que los de Henry James. “La iglesia que estaba en Antioquía” es uno de los ejemplos más patéticos de este Kipling casi desconocido». *Sur*, Buenos Aires N.º 221-222, marzo-abril 1953). (N. del E.) <<

[58] Transcribimos la respuesta que Roger Caillois publicó en el mismo número de *Sur* con el título «Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges»:

Por mucho que me halaguen los elogios que contiene la nota de Jorge Luis Borges sobre mi estudio y pese a la gratitud que me inspiran, debo precisar, sin embargo, cierto número de detalles para uso de los lectores que no tendrán la curiosidad de remitirse al texto de mi obra.

¿Necesito afirmar, primero, que no ignoro a Edgar Poe ni desconozco la originalidad de su obra? Reconozco gustoso en el *Doble asesinato* y, sobre todo, en *La carta robada*, las primeras y admirables manifestaciones de la técnica propia de la novela policial, los primeros relatos ejemplares que no han sido hechos según el orden del acontecimiento, sino del descubrimiento. Necesito decir, no obstante, que en esa infausta página 14, incriminada por Borges, no se trata en modo alguno de esta técnica: jamás he imaginado que la creación de la policía secreta pudiese determinar directamente una nueva estructura del relato en la literatura novelesca. Sólo me ocupaba de la difusión, de la boga de la novela policial, de la manera en que una técnica establecida de antemano ha encontrado una materia favorable que le conquista un público extenso. Desde este punto de vista, lo que cuenta no es la fecha de aparición de una obra, sino la del éxito de muchas. Lamento no haberme explicado con suficiente claridad. Confieso no haber distinguido ahí bastante explícitamente la historia de la técnica de la historia de la materia. Valía la pena oponer, como precursores enemigos y complementarios, Poe y los autores que mencioné. Tanto más cuanto que la contradicción necesaria de la forma y del contenido en la novela policial es el tema mismo de mi obra.

¿Necesito agregar que en la misma página 14, decididamente desastrosa, no citaba en modo alguno *Une ténébreuse affaire* como esbozo de novela policial sino, sencillamente, como novela histórica que atestigua el malestar provocado en la sociedad por la aparición de la «policía secreta»? (La novela apareció en 1843, pero su acción transcurre en 1803). A continuación, y en el mismo plano, mencionaba una sesión del Parlamento inglés, bajo el ministerio Peel, como hecho significativo del mismo fenómeno. Cuánto agradezco a la suerte que Jorge Luis Borges no me haya hecho decir que derivaba la técnica de la novela policial de un debate parlamentario: hubiera tenido, para ello, igual derecho.

En cuanto a las reglas que codificaron los miembros del «Detection Club» (y no del «Crime Club», como escribe Borges, aunque el uno no es, quizá, sino la metamorfosis del otro), sólo las mencionaba a título de características, no asegurando que siempre fuesen seguidas. Hasta empleaba, a su respecto, la palabra «ambición».

No es eso dar pruebas de tanta ingenuidad como Borges me concede.

Pero qué agradable es tan extraño modo de concebir la crítica, que obliga al autor sorprendido a formarse una buena opinión de sí mismo al verificar que en su propio texto estaba bien dicho lo que creía haber dicho, en vez de las tonterías que (para procurarle esta satisfacción de amor propio) su benévolo examinador había simulado descubrir.

ROGER CAILLOIS

(N. del E.) <<

[59]

*Y yo, Silvina Ocampo, en tu presencia
abstracta he visto tu posible ausencia... <<*

[60]

*And there he lives with memory, and Ben
Jonson, who sung this of him: ere he went... <<*

[61] A esos tres géneros, el doctor Rodríguez Larreta ha añadido un cuarto: la novela dialogada. En el prefacio, invoca (inexplicablemente) el nombre de Shakespeare; olvida (inexplicablemente) el nombre de «Gyp». <<

[62] Gannon traduce literalmente *perdonador*. Las voces *bulero* y *buldero*, acaso tolerables en un párrafo, no lo son en un título. Don Manuel Pérez y del Río-Cosa, que ha ejecutado una traducción integral de los *Cuentos de Cantorbery* (Madrid, 1921) lo llama *vendedor de indulgencias* y luego *mercader de perdones*. Tal vez, a pesar de la triple d, la mejor forma es la penúltima. Inescrutablemente, Bonilla y San Martín prefiere *echacuervos*. <<

[63] En los años 40 la sección Calendario estuvo a cargo de Ernesto Sabato. (*N. del E.*)

<<

[64] Responden también Victoria Ocampo, José Bianco y Roger Caillois. (*N. del E.*)

<<

[65] La Comisión Nacional de Cultura decidió dar el Premio Anual de Literatura a dos escritores realistas menores. Borges, que había presentado su libro *El jardín de senderos que se bifurcan*, Sur, 1941, quedó en segundo lugar y sólo obtuvo el voto de Eduardo Mallea. En julio de 1942, José Bianco organizó un número de la revista *Sur* en «Desagravio a Borges», en el que participaron los principales escritores. Tres años después, la S.A.D.E. creó este premio y se lo otorgó a Borges por: *Ficciones*. Sur, 1944. (Dato de John King, *op. cit.*, página 147). (N. del E.) <<

[66] Borges se vio obligado a renunciar a su cargo en la biblioteca Miguel Cané. Victoria Ocampo narra el episodio: «Sorprendido por el nombramiento de inspector de aves de corral, Borges preguntó a un alto funcionario municipal por qué había sido elegido para el puesto, habiendo tantos empleados capaces de ocuparlo. “¿Fue usted partidario de los aliados?”, le interrogó el funcionario. “Sí”, dijo Borges. “Entonces, ¡qué quiere!”». (V. Ocampo, «Visión de Jorge Luis Borges», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, N.º 55, diciembre de 1961). (N. del E.) <<

[67] Responden también Victoria Ocampo, Juan Adolfo Vázquez, Eduardo González Lanuza, Carlos Mastronardi, Silvina Ocampo, Carmen Gándara y Virgilio Piñera. (*N. del E.*) <<

[68] *La postulación de la realidad*, 1931. (N. del E.) <<

[69] *El arte narrativo y la magia*, 1932. Este artículo, lo mismo que el mencionado en la llamada anterior, aparecieron reunidos en *Discusión*, editado por primera vez en 1932. (N. del E.) <<

[70] Número titulado «Cine», antología a cargo de Carlos A. Burone. (*N. del E.*) <<

[71] Junto al testimonio de Borges figuran los de José Bianco, Alberto Girri y Enrique Pezzoni. (N. del E.) <<

[72] Número titulado «Problemas de la traducción», a cargo de Jaime Rest. (*N. del E.*)

<<

[73] Sobre el capitán Burton, véase «Los traductores de *Las mil y una noches*», en *Historia de la eternidad*. Emecé Editores, 1953. (N. del E.) <<

[74] Véase *Evaristo Carriego (1930)*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1955. (*N. del E.*)

<<

[75] Véase la opinión de Borges sobre este texto en la página 1093. (*N. del E.*) <<

[76] En el número 62 de la revista *Sur*, noviembre de 1939, Jorge Luis Borges publicó una reseña más extensa sobre este mismo libro. Véase *Borges en Sur*. Emecé Editores, 1999, páginas 215-216. (N. del E.) <<

[77] Véase la opinión de Borges sobre este texto en la página 1093. (*N. del E.*) <<

[78] Véase «Una exposición afligente», *Sur*, N.º 49, octubre de 1938, en *Borges en Sur*, pp. 155 a 157. (N. del E.) <<

[79] Sobre este libro, véase el artículo titulado «El tiempo y J.W. Dunne» en *Otras inquisiciones*, 1960. (N. del E.) <<

[80] Según Emir Rodríguez Monegal y Enrique Sacerio-Garí, la página de Libros y Autores Extranjeros de *El Megar* del 27 de enero de 1939, aunque apareció firmada por Borges, no es de su autoría, ya que se hallaba internado en el hospital por el famoso accidente que sufrió a fines de 1938. (*N. del E.*) <<

[81] Borges hace referencia a *The Best Short Stories of 1938 (English and American)*, antología preparada por Edward J. O'Brien y editada en un único volumen cuya portada aparece en *El Hogar* junto a esta reseña. (N. del E). <<

[82] *The Jewish Problem (N. del E)*. <<

[83] A partir del 5 de mayo de 1939 la página de *El Hogar* que escribía Borges se redujo a la mitad. En ese número se publicaron las siguientes reseñas: «*Introducing Shakespeare*», de J. B. Harrison, y «*The Wild Palms*», de William Faulkner, recogidas en *Textos cautivos*, 1986, y en *Obras completas*, 1996, vol. IV. (N. del E.) <<

[84] Este texto fue publicado como prólogo en el libro *Versos de negrita*, de Fernández Moreno. Editorial Deucalión, Buenos Aires, 1956. (N. del E.) <<

[85] En la sección «El cuento, joya de la literatura, antología de *El Hogar*, hecha por escritores argentinos», se publicó este comentario de Borges que eligió «Donde su fuego nunca se apaga» de May Sinclair. (*N. del E.*) <<

[86] A continuación de éste, se publicaron dos cuestionarios similares: «¿Qué sabe usted de novelas policiales?» (firmado por S. H). [Sherlock Holmes], el 24 de febrero; y «¿Qué sabe usted de todo un poco?» (firmado por L. B.), el 9 de marzo de 1956. (*N. del E.*) <<

[87] También fueron premiados Silvina Ocampo y Miguel D. Etchebarne. (*N. del E.*)

<<

[88] El jurado estaba integrado por Conrado Nalé Roxlo, Roberto Ledesma, J. L. Borges, Jorge Max Rohde y Leónidas de Vedia. (*N. del E.*) <<

[89] Borges obtuvo el Premio Nacional de Literatura de ficción por *El Aleph*, junto con Manuel Mujica Lainez y Héctor A. Murena. (N. del E.) <<