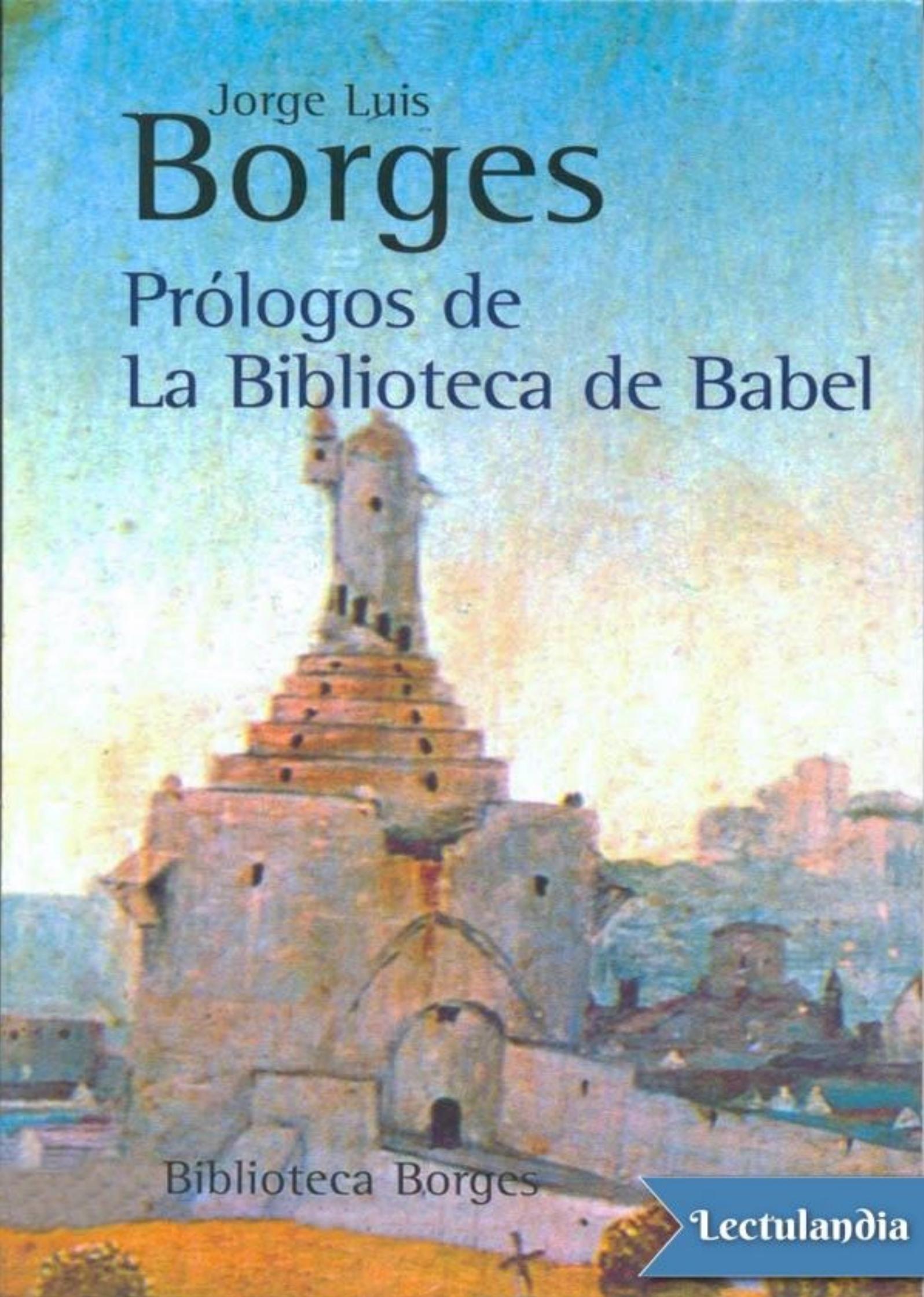


Jorge Luis
Borges

Prólogos de
La Biblioteca de Babel

Biblioteca Borges

Lectulandia



Fruto de la fértil relación mantenida entre el editor italiano Franco Maria Ricci y Jorge Luis Borges, la colección llamada «La Biblioteca di Babele», que toma su nombre del célebre relato publicado en *Ficciones*, reunió una selección de textos de varios de sus autores favoritos en una serie inolvidable dedicada a la literatura fantástica. *Prólogos de la Biblioteca de Babel* reúne los inolvidables textos introductorios que para ellos escribió el maestro argentino. «Para Borges, afirma en su presentación al volumen Antonio Fernández Ferrer, no hay escrito secundario: su afán de escritura se entrega con parejo entusiasmo en cualquier texto. Sus prólogos son cualquier cosa menos escritos meramente auxiliares o subsidiarios, y en ellos podemos encontrar tantas delicias como en cualquier otro texto de su autor». En el momento de su fallecimiento, Borges había completado los prólogos a los primeros sesenta y cuatro títulos de esta selección de cien que habrían de constituir una colección cerrada escogida por él mismo. De estos textos, testimonio de sus preferencias literarias, escribió: «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».

Lectulandia

Jorge Luis Borges

Prólogos de la Biblioteca de Babel

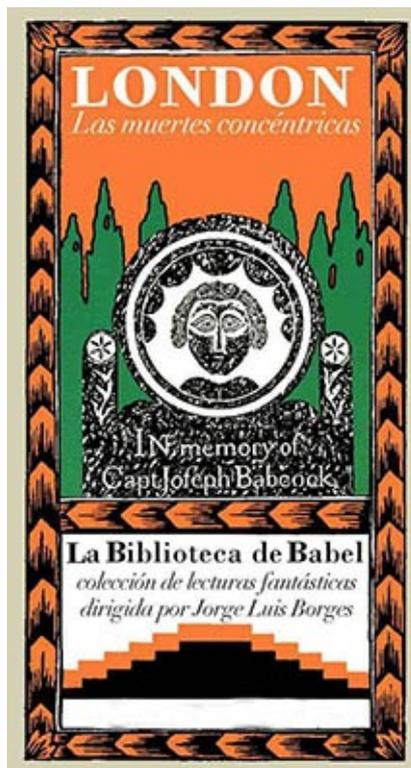
ePub r1.0
Titivillus 12.03.17

Jorge Luis Borges, 1997

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

JACK LONDON: LAS MUERTES CONCÉNTRICAS



Jack London nació en 1876 en San Francisco de California. Su verdadero nombre era John Griffith; ese apellido gales basta para refutar la conjetura de su estirpe judía, propuesta por H. L. Mencken, según la cual todos los apellidos que corresponden a nombres de ciudades son de origen hebreo. Se ha dicho que fue hijo ilegítimo de un astrólogo ambulante, rasgo profético de su destino vagabundo. Su escuela fue el bajo de San Francisco, apodado «la costa de Berbería» y que ganó una merecida fama por su malevaje violento. Después sería buscador de oro en Alaska como Stevenson lo había sido en California. De muchacho fue soldado y luego pescador de perlas, hecho que volvería a su memoria cuando urdió las vicisitudes de «La casa de Mapuhi». Atravesó el Pacífico en una nave que lo llevó al Japón donde fue cazador de focas, esa cacería era ilícita; cierta balada de Rudyard Kipling nos revela que los cazadores más audaces, rivales de los ingleses y de los rusos, eran los norteamericanos. A su vuelta cursó un semestre en la universidad de su ciudad natal, ahí se convirtió al socialismo, cuyo sentido era entonces la fraternidad de todos los hombres y la abolición de los bienes personales. Ya se había destacado como periodista; fue enviado como corresponsal a la guerra ruso-japonesa. Vestido de pordiosero conoció la miseria y la dureza de los barrios más sórdidos de Londres. De esa voluntaria aventura saldría el libro *The People of the Pit*. Sus libros, de muy diversa índole, fueron traducidos a todas las lenguas, le depararon una gran fortuna que compensó los días menesterosos de la niñez. Armó el barco *The Snark*, una espléndida embarcación que le costó en mil novecientos, treinta mil dólares.

Entre sus muchas obras no podemos olvidar *Before Adam*, la novela de un hombre que recupera en sueños fragmentarios las perdidas vicisitudes de una de sus vidas prehistóricas. De carácter autobiográfico y, sin duda, magnificado son *Martin Edén* y *Burning Daylight* cuyo escenario es Alaska. El protagonista de su más famosa ficción *The Call of the Wild* es un perro, Buck, que en los páramos árticos vuelve a ser lobo.

Para este volumen hemos elegido cinco relatos que serán otras tantas pruebas de su eficacia y de su variedad. Sólo hacia el fin de «The House of Mapuhi» el lector advierte cuál es el verdadero protagonista; «The Law of Life» nos revela un destino atroz, aceptado por todos con naturalidad y hasta con inocencia; «Lost Face» es la salvación de un hombre ante la tortura mediante un artificio terrible; «The Minions of Midas» detalla el mecanismo despiadado de una sociedad de anarquistas; «The Shadow and the Flash» renueva y enriquece un antiguo motivo de la literatura: la posibilidad de ser invisible.

En Jack London se encontraron y se hermanaron dos ideologías adversas: la doctrina darwiniana de la supervivencia del más apto en la lucha por la vida y el infinito amor de la humanidad.

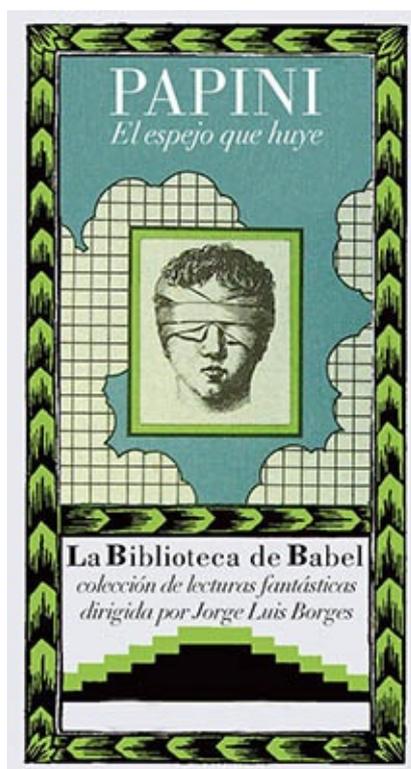
Sobre la múltiple labor de Jack London, como la análoga de Hemingway, que en cierto modo la prosigue y la exalta, se proyectan dos altas sombras: la de Kipling y la de Nietzsche. Conviene no olvidar, sin embargo, una diferencia fundamental. Kipling vio en la guerra un deber, pero no cantó nunca la victoria sino la paz que traen la victoria y los rigores bélicos; Nietzsche, que había sido testigo en el Palacio de Versalles de la proclamación del Imperio de Alemania, dejó escrito que todos los imperios no son más que una tontería y que Bismarck había agregado una cifra a esa estúpida serie. Kipling y Nietzsche, hombres sedentarios, anhelaron la acción y los peligros que su destino les negó; London y Hemingway, hombres de aventura, se aficionaron a ella. Imperdonablemente llegaron al gratuito culto de la violencia y aun de la brutalidad. De ese culto fueron acusados en su tiempo Kipling y Nietzsche; recordemos las diatribas de Belloc y el hecho de que Bernard Shaw tuvo que defender a Nietzsche de la acusación «de haber compuesto un evangelio para matones». Ambos —London y Hemingway— se arrepintieron de su infatuación por la mera violencia; no es casual que los dos, hartos de fama, de peligro y de oro, buscaran amparo en el suicidio.

La eficacia de London fue la de un diestro periodista que domina el oficio; la de Hemingway, la de un hombre de letras que profesa determinadas teorías y las ha discutido largamente, pero ambos se asemejan, aunque no conocemos la opinión que el autor de *El viejo y el mar* pudo haber pronunciado sobre el autor de *Sea-Wolf* en los cenáculos de Francia. Es verosímil suponer que los vaivenes de la censura marquen ahora la diferencia entre los dos y oscurezcan su afinidad.

Jack London murió a los cuarenta años y agotó hasta las heces la vida del cuerpo y la del espíritu. Ninguna lo satisfizo del todo y buscó en la muerte el tétrico

esplendor de la nada.

GIOVANNI PAPINI: EL ESPEJO QUE HUYE



No sin justificada timidez un mero argentino, un vástago remoto de Roma, se atreve a prologar un libro de Gian Falco —bajo ese nombre lo conocí— para lectores italianos. Yo tendría once o doce años cuando leí, en un barrio suburbano de Buenos Aires, *Lo trágico cotidiano* y *El piloto ciego*, en una mala traducción española. A esa edad se goza con la lectura, se goza y no se juzga. Stevenson y Salgari, Eduardo Gutiérrez y *Las Mil y Una Noches* son formas de felicidad, no objetos de juicio. No se piensa siquiera en comparar; nos basta con el goce. Leí a Papini y lo olvidé. Sin sospecharlo, obré del modo más sagaz; el olvido bien puede ser una forma profunda de la memoria. Sea lo que fuere, quiero referir una experiencia personal. Ahora, al releer aquellas páginas tan remotas, descubro en ellas, agradecido y atónito, fábulas que he creído inventar y que he reelaborado a mi modo en otros puntos del espacio y del tiempo. Más importante aún ha sido descubrir el idéntico ambiente de mis ficciones. Años después, abordé sin mayor fortuna la *Historia de Cristo*, *Gog* y el libro sobre Dante, volúmenes compuestos, cabe sospechar, para ser *best-sellers*.

A semejanza de Poe, que sin duda fue uno de sus maestros, Giovanni Papini no quiere que sus relatos fantásticos parezcan reales. Desde el principio el lector siente la irrealidad del ámbito de cada uno. He mencionado a Poe; podríamos agregar que esa tradición es la de los románticos alemanes y la de *Las Mil y Una Noches*. Esa convicción de irrealidad corresponde asimismo a lo que sabemos de su destino, al que siempre acechó la pesadilla, que inexorablemente lo cercó en los años finales. Despojado de casi todos los sentidos por un entraño mal, dictó sus últimas *Schegge* a

su nieta Ana Paszkowski cuando ya sólo la razón le quedaba.

«Due immagini in una vasca» renueva la leyenda del doble, que para los hebreos significaba el encuentro con Dios y para los escoceses la cercanía de la muerte. Ninguno de estos caminos es el que Papini siguió; prefirió vincularlo a lo constante y a lo mutable del yo de Heráclito. La presencia del agua muerta y el antiguo y abandonado jardín cubierto de hojas secas crean un tercer personaje, que gravita sobre los otros dos, que siendo dos son uno.

«Storia completamente assurda» es desleal a su título; un hombre que asombrosamente recupera todo lo que debemos olvidar para seguir viviendo correría la suerte de su héroe.

«Una morte mentale» expone un método personal de suicidio; no es difícil adivinar que este dramático relato es la apenas vedada confidencia de un plan que el escritor pudo haber acariciado en etapas de abatimiento y soledad. «L'ultima visita del Gentiluomo Malato» presenta de un modo íntimo, nuevo y triste la secular sospecha de que el mundo —y en el mundo, nosotros— no es otra cosa que los sueños de un soñador secreto.

«Non voglio più essere quello che sonó» es la expresión perfecta de un anhelo que han sentido todos los hombres y que nadie, que yo sepa, había escrito.

«Chi sei?» refiere el descubrimiento atroz de que no somos nadie, fuera de nuestras circunstancias y de la certidumbre ilusoria que nos dan los otros, que también son nadie.

Otro descubrimiento, el de ese anónimo y genérico ser que es el hombre común, nos espera en «II mendicante di anime».

«II suicida sostituto» narra el inútil sacrificio de un hombre, que a los treinta y tres años, voluntariamente, muere por otro; el relato deja presentir la aún lejana Historia de Cristo.

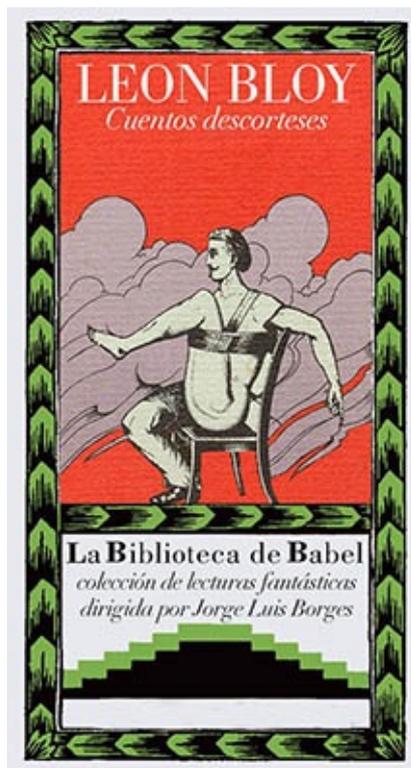
Dos ideas se unen en «Lo specchio che fugge»: la del tiempo que se detiene y la de nuestra vida pensada como una insatisfecha e infinita serie de vísperas.

«II giorno non restituito» es otro juego con el tiempo, un juego nostálgico y angustioso, como todos los de Papini.

Podríamos reprochar a Papini el hecho de que sus personajes no viven fuera de la ficción que sucesivamente animan. Esto es otra manera de decir que nuestro escritor fue incurablemente un poeta y que sus héroes, bajo múltiples nombres, son proyecciones de su yo.

Sospecho que Papini ha sido inmerecidamente olvidado. Los cuentos de este libro proceden de una fecha en que el hombre se reclinaba en su melancolía y en sus crepúsculos, pero la melancolía y los crepúsculos no han cesado aunque ahora el arte los vista con disfraces distintos.

LÉON BLOY: CUENTOS DESCORTESES



Quizá no hay hombre que, para escribir, no se desdoble en otro o, por lo menos, no exagere sus singularidades y certidumbres. Bernard Shaw declaró que el célebre G. B. S. no era mucho más real que una jirafa de pantomima; el modesto periodista Walt Whitman se transformó, venturosamente, en todos los habitantes del planeta, incluido el lector; Valle-Inclán se promovió a duelista y a aristócrata; el sedentario y pusilánime Léon Bloy se bifurcó en dos seres iracundos: el francotirador Marchenoir, terror de los ejércitos prusianos, y el despiadado polemista que conocemos y que, para las generaciones actuales, será el verdadero Léon Bloy. Forjó un estilo inconfundible que, según nuestro estado de ánimo, puede ser insufrible o ser espléndido. Sea lo que fuere es uno de los estilos más vividos de la literatura.

Uno de sus maestros, Carlyle, repitió que la historia universal es un libro que estamos obligados a leer y a escribir incesantemente y en el cual también nos escriben; otro, el visionario Swedenborg, vio en todas las criaturas que nos rodean, animales, vegetales o minerales, correspondencias de hechos espirituales. Léon Bloy consideró el universo como una suerte de criptografía divina, en el que cada hombre es una palabra, una letra o, acaso, un mero signo de puntuación. Alegó el espacio cósmico; afirmó que sus abismos y luminarias no son más que una proyección de la conciencia humana. Opinó alguna vez que ya estamos en el infierno y que cada persona es un demonio encargado de torturar a su compañero.

Imparcialmente abominó de Inglaterra, a la que apodó la «isla infame», de Alemania, de Bélgica y de los Estados Unidos. Inútil agregar que fue antisemita,

aunque uno de sus libros más admirables se tituló *La salvación por los judíos*. Denunció la perfidia italiana; llamó a Zola el cretino de los Pirineos; injurió a Renán, a France, a Bourget, a los simbolistas y, por lo general, al género humano. Escribió que Francia era el pueblo elegido y que las otras naciones deben limitarse a lamer las migajas que caen de su plato. Exaltó, sin embargo, «el alma de Napoleón» que no era precisamente francés.

Fue un ferviente católico galicano, no demasiado adicto a Roma.

No es improbable que los historiadores del porvenir lo vean como a un místico; nosotros, ante todo, vemos al despiadado panfletario y al inventor de cuentos fantásticos. Todos los de este volumen lo son, siquiera en su ambiente.

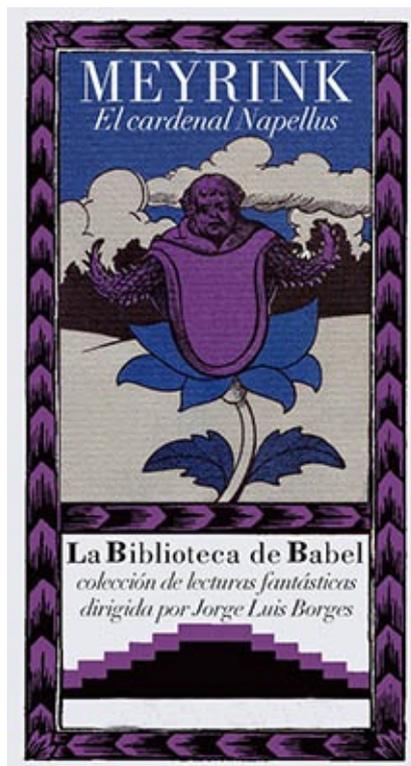
Léon Bloy, coleccionista de odios, no excluyó de su amplio museo a la burguesía francesa. La ennegreció con lóbregas tintas que justifican el recuerdo de los sueños de Quevedo y de Goya. No siempre se limitó a ser un terrorista; uno de sus más curiosos relatos, «*Les captifs de Longjumeau*», prefigura asimismo a Kafka. El argumento puede ser de este último; el modo feroz de tratarlo es privativo de Bloy. En sus páginas pueden estudiarse las «simpatías y diferencias» de ambos maestros.

«*La tisane*» no desdeña el crimen; «*Le vieux de la maison*» es de algún modo su reverso, sin mengua de su horror; «*La religión de M. Pleur*» empieza, como los anteriores, de un modo atroz y culmina en una suerte de santidad; «*Une idee mediocre*» historia una situación imposible; «*Terrible châtiment d'un dentiste*» descende sin temor a la consecuencia más inesperada de un homicidio; «*Tout ce que tu voudras!*» no elude la prostitución y el incesto; «*La dernière cuite*» refiere el caso de un hijo demasiado parecido a su padre; «*Une martyre*» prodiga la maledicencia, los anónimos y la quejumbre; «*La taie d'argent*» relata la historia de un hombre único que ve en un mundo de ciegos; «*On n'est pas parfait*» narra la seriedad profesional de un asesino cuya carrera queda truncada por un perdonable descuido; en «*La plus belle trouvaille de Caïn*» vemos al fin al no menos temible que imaginario Marchenoir.

Wells logra siempre que sus invenciones más fantásticas parezcan reales, por lo menos durante el decurso de la lectura; Bloy, como Hoffmann y como Poe, prefiere hacerlas maravillosas desde el principio.

Nuestro tiempo ha inventado la locución «humor negro»; nadie lo ha logrado hasta ahora con la eficacia y la riqueza verbal de Léon Bloy.

GUSTAV MEYRINK: EL CARDENAL NAPELLUS



En Ginebra, hacia 1916, bajo el impulso de los volcánicos libros de Carlyle, emprendí el solitario estudio del idioma alemán. Mi conocimiento previo se reducía a unas cuantas declinaciones y conjugaciones. Adquirí un breve diccionario inglés-alemán y acometí, con una temeridad que sigue asombrándome, las páginas del Fausto de Goethe y de La Crítica de la Razón Pura de Kant. El resultado es previsible. No me dejé arredrar y agregué a aquellos impenetrables volúmenes el Lyrisches Intermezzo de Heine. Consideré, no sin justificación, que sus coplas en razón de su obligada brevedad, serían menos arduas que las estrofas intrincadas de Goethe o que los párrafos informes de Kant. Fue así en el prodigioso mes de mayo del primer verso —im wunder-schönen Monat Mai—, que fui arrebatado mágicamente a una literatura, que fiel me ha acompañado toda mi vida.

Creí entonces saber el alemán, que todavía no sé. Poco después, la baronesa Helene von Stummer, de Praga, cuya muerte no ha borrado en nuestra memoria su tímida sonrisa, me dio un ejemplar de un libro reciente, de índole fantástica, que había logrado, increíblemente, distraer la atención de un vasto público, hartado de las vicisitudes bélicas. Era El Golem de Gustav Meyrink. Su ostensible tema era el *ghetto*. Voltaire ha observado que la fe cristiana y el Islam proceden del judaísmo y que los musulmanes y los cristianos abominan imparcialmente de Israel. Durante siglos, en Europa, el pueblo elegido fue confinado en barrios que tenían algo o mucho de leprosarios y que, paradójicamente, fueron invernáculos mágicos de la cultura judía. En esos lugares germinó un ambiente sombrío y, a la par, una ambiciosa

teología. La cabala, de raíz española, y atribuida, por su inventor, Moisés de León, a una secreta tradición oral que dataría del Paraíso, encontró en los *ghettos* un terreno propicio para sus extrañas especulaciones sobre el carácter de la divinidad, el poder mágico de las letras y la posibilidad de que los iniciados crearan un hombre como el hacedor había creado a Adán. Ese homúnculo se llamó El Golem, que en hebreo significa terrón de tierra, así como Adán quiere decir arcilla.

Gustav Meyrink hizo uso de la leyenda, cuyos pormenores detalla, para esa inolvidable novela que reúne el ámbito onírico de Alicia detrás del espejo con un palpable horror que no he olvidado al cabo de los años. Hay, por ejemplo, sueños soñados por otros sueños, pesadillas perdidas en el centro de otras pesadillas. El índice mismo incitó mi curiosidad; el nombre de cada capítulo consta de un solo monosílabo.

A diferencia de su contemporáneo, el joven Wells, que buscó en la ciencia la posibilidad de lo fantástico, Gustav Meyrink la buscó en la magia y en la superación de todo artificio mecánico. «Nada podemos hacer que no sea mágico», nos dice en «El cardenal Napellus»; sentencia que hubiera aprobado Novalis. Otro símbolo de esta visión es el epitafio que el lector hallará en «J. H. Obereit visita el país de los devoradores del tiempo», que pese a su apariencia irreal, es verdadero, no sólo estética sino psicológicamente. El relato, narrativo al comienzo, va exaltándose hasta confundirse con nuestras experiencias y temores más íntimos. Los devoradores del tiempo rebasan la metáfora y la alegoría; corresponden a la sustancia de nuestro yo. Desde la primera línea el narrador está predestinado al fin imprevisible. «Los cuatro hermanos de la luna» incluye dos argumentos; uno deliberadamente irreal que en forma irresistible lleva al lector y otro, aún más asombroso, que nos revelan las páginas finales. Hacia 1929 yo vertí al español el primer texto de este volumen, que procede del libro de relatos *Fledermause*, y lo publiqué en un diario de Buenos Aires, que envié a Meyrink. Éste me contestó con una carta en la que, a través de su desconocimiento de nuestro idioma, ponderaba mi traducción. Me envió asimismo su retrato. No olvidaré los finos rasgos del rostro envejecido y doliente, el bigote caído y el vago parecido con nuestro Macedonio Fernández. En Austria, su patria, los muchos acontecimientos de la literatura y de la política casi han borrado su memoria.

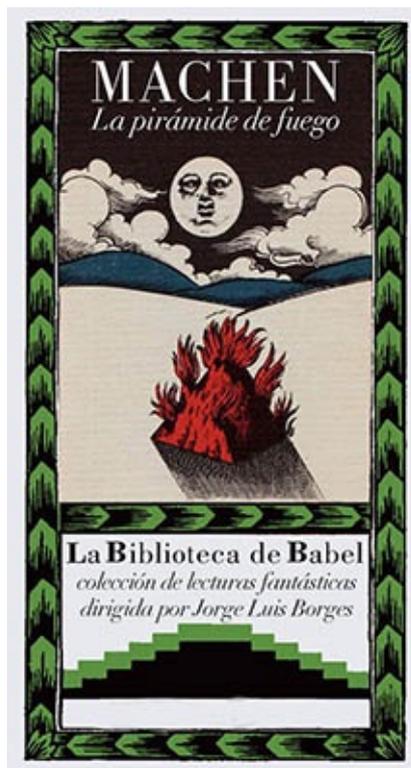
Albert Soergel ha conjeturado que Meyrink empezó por sentir que el mundo es absurdo y que por consiguiente es irreal. Estos conceptos se manifestaron primeramente en libros satíricos; luego, en libros fantásticos atroces. Los tres relatos reunidos aquí prefiguran su obra capital, *El Golem*, al que siguieron las novelas *Das grüne Gesicht* (1916), cuyo protagonista es el Judío Errante; *Walpurgisnacht* (1917); *Der Engel vom westlichen Fenster* (1920), que ocurre en Inglaterra, en otro siglo, entre alquimistas; *Der weisse Dominikaner* (1921) y *An der Schwelle des Jenseits* (1923).

Hijo de una actriz entonces famosa, Gustav Meyer, que modificaría su nombre en Meyrink, nació en Viena en 1868. Murió en 1932 en Starnberg, en Baviera, a orillas

de un lago, casi a la sombra de los Alpes.

Meyrink creía que el reino de los muertos entra en el de los vivos y que nuestro mundo visible está, sin cesar, penetrado por el otro invisible.

ARTHUR MACHEN: LA PIRÁMIDE DE FUEGO



En la dilatada y casi infinita literatura de Inglaterra, Arthur Machen es un poeta menor. Me apresuro a indicar que estas dos palabras no quieren disminuirlo. Lo he llamado poeta, porque su obra, escrita en una prosa muy trabajada, tiene esa intensidad y esa soledad que son propias de la poesía. Lo he llamado menor, porque entiendo que la poesía menor es una de las especies del género, no un género subalterno. El ámbito que abarca es menos vasto, pero la entonación es siempre más íntima. Hablar de poesía menor es como hablar de poesía dramática o de poesía épica. De Paul Verlaine cabría declarar que es el primer poeta de Francia y que asimismo es un poeta menor, ya que no nos ofrece la variedad de Ronsard o de Hugo. Por lo demás, las posibles definiciones de Machen son harto menos importantes que ciertas singularidades que creo percibir en su obra. Una es la existencia del Mal, no como una mera ausencia del Bien, a la manera de tantas teodiceas, sino como un ser o como una coalición de seres que lucha incesantemente contra éste y que puede triunfar. En las narraciones de Machen, esta victoria demoníaca no se limita a la depravación del hombre subyugado: alcanza también las formas de la corrupción y la pestilencia. Este horror físico contrasta con el rigor y la severidad de la prosa, nunca efusiva como en Poe o en Lovecraft, su discípulo. Otra es que Machen, como Kipling —que nunca le agradó—, sintió la gravitación de los muchos pueblos que habían habitado Inglaterra. Machen era gales y nació en Caerleon-on-Usk, aquella ciudad donde la nostalgia de los britanos perseguidos por los sajones, situó los prodigios que enloquecieron a Alonso Quijano y lo transformaron en *Don Quijote*: Merh'n, hijo del

diablo, el rey Arturo, vencedor de once batallas y trasladado herido mortalmente a una isla mágica donde retornará a salvar a su pueblo. Lanzarote y Ginebra, el Santo Grial, que recogió la sangre de Cristo. No dejó nunca de insistir en ser celta, es decir, anterior a los romanos, anterior a los sajones, anterior a los anglos, que dieron su nombre a la tierra, anterior a los daneses, anterior a los normandos, anterior a las gentes misceláneas que poblarían la isla. Bajo ese palimpsesto secular de razas vencedoras, Machen pudo sentirse oscuramente victorioso y antiguo, arraigado a su suelo y alimentado de primitivas ciencias mágicas. Paradójicamente agregó a ese concepto histórico el de otro linaje aún más subalterno y oculto: el de seres nocturnos y furtivos que encarnan el pecado y lo difunden. Insistió asimismo en ser celta para sentirse solo y, como sus lejanos mayores, predestinado al fracaso. Se complacía en repetir el verso que Taliesin dedicó a sus antepasados: «Entraron siempre en la batalla y siempre cayeron».

Según se sabe, los maniqueos de los primeros siglos de nuestra era concibieron el universo como el eterno conflicto del reino del Bien, cuyo elemento natural es la luz, y del reino del Mal, cuyo elemento natural es la tiniebla. Análogamente, los thugs del Indostán reducían la historia universal a la constante batalla de la Aniquilación y de la Creación y se declaraban prosélitos de la primera, personificada en la diosa Kali, asimismo llamada la Madre Negra, cuyos otros nombres eran Durga y Parvati. Los thugs escoltaban a los viajeros para guardarlos de los thugs y, una vez alcanzada la soledad, los estrangulaban, después de ritos preliminares, con cordones de seda. El mal tiene sus mártires; en el siglo XIX las autoridades británicas ahorcaron a un thug que debía más de novecientas muertes y que enfrentó serenamente la ejecución. Las narraciones de Arthur Machen prolongan, por consiguiente, la más antigua, acaso, de las explicaciones del Mal, la que preocupó, sin duda, al desconocido autor del *Libro de Job*.

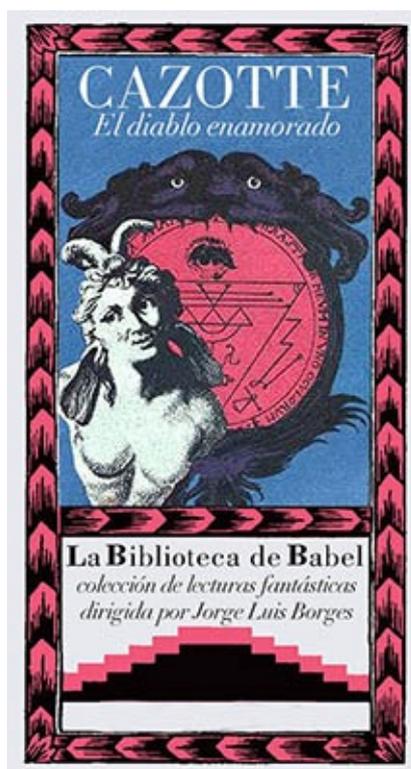
Es curioso que Philip van Doren Stern en su excelente estudio sobre Machen haya omitido el nombre de Robert Louis Stevenson, que, según el propio Machen, fue quien primero influyó en él y le inspiró sus *The Three Impostors*. Muy anterior a la literatura realista, la literatura fantástica es de ejecución más ardua, ya que el lector no debe olvidar que las fábulas narradas son falsas, pero no su veracidad simbólica y esencial. Resignémonos a admitir que la literatura es un juego, ejecutado mediante la combinación de palabras, que son piezas convencionales, pero no olvidemos que en el caso de sus maestros —Machen es uno de ellos— esa suerte de álgebra o de ajedrez debe corresponder a una emoción. Hay escritores (Poe simulaba ser uno de ellos, pero felizmente no lo fue) que aseguran que el efecto de un texto es la meta esencial de lo que se escribe; Arthur Machen puede, alguna vez, proponernos fábulas increíbles, pero sentimos que las ha inspirado una emoción genuina. Casi nunca escribió para el asombro ajeno; lo hizo porque se sabía habitante de un mundo extraño.

Los tres impostores que dan su nombre a su obra más famosa mienten; y sabemos

que mienten; ello no impide que sus mentiras nos perturben. La vida de Arthur Machen (1863-1947) fue lo que podríamos llamar lateral, no halló nunca la gloria y no creemos que la buscara. Hombre de varia erudición, pasó buena parte de sus días en el Museo Británico, donde buscaba libros oscuros, para que el ejercicio de ese vicio impune, la lectura —la frase es de Valery Larbaud—, fuera aún más solitario. Tradujo al inglés la vasta obra de Rabelais no a la manera exuberante de Urquhart, sino para probar la teoría de que ese libro abrumador encierra un secreto y sabio equilibrio. En aquel volumen de su autobiografía que se titula *The hondón Adventure*, recrea de memoria el admirable cuento «El dibujo de la alfombra», de Henry James; el breve resumen de Machen, aligerado de inútiles rasgos melodramáticos, es harto más conmovedor que el laborioso original.

De las narraciones elegidas, las dos primeras pertenecen a la obra más famosa de Machen, *Los tres impostores*. La historia de su título es curiosa. A fines de la Edad Media se habló de un libro peligroso, *De tribus impostoribus*, cuya tesis sería que la humanidad ha sido seducida por tres embaucadores famosos: Moisés, Cristo y Mahoma. La lectura de este volumen, que nadie llegó a ver, fue severamente condenada por varios concilios y ejerció una influencia considerable sobre la libertad de pensamiento. Machen provecho este título para su volumen fantástico. El tema general es la corrupción espiritual y física de tres víctimas inmoladas a los poderes demoníacos. El lector no logrará olvidar fácilmente estas bien tramadas pesadillas que, con un mínimo de imaginación y de mala suerte, podrán poblar sus noches.

JACQUES CAZOTTE: EL DIABLO ENAMORADO



Dividir en siglos la historia no es menos arbitrario, tal vez, que dividir en puntos el espacio o en instantes el tiempo, pero esas unidades son arquetipos que nos ayudan a imaginar y cada siglo nos propone una imagen coherente. El admirable siglo XVIII fue el siglo de Voltaire y de la Enciclopedia, pero fue también el siglo de Swedenborg y de su rebelde discípulo, William Blake. Quizá no huelgue recordar que fue el siglo de Osián, del apócrifo Osián y de la epopeya celta, que inauguró el vasto movimiento romántico. Ese ambiguo carácter se refleja en el *Diable amoureux* de Jacques Cazotte.

Está redactado en razonable y clara prosa francesa, pero su fábula es fantástica. Ya Voltaire en *Micromégas* y en *Le Blanc et le Noir* había dado el ejemplo; ya Antoine Galland había revelado al Occidente el *Libro de las Mil y Una Noches*. Cazotte recordaría su título en *Mille et unefadaises*, *Contes á dormir debout*; de igual modo, el *Diable amoureux* es una voluntaria antítesis de *Le Diable boiteux* de Le Sage. El argumento de Cazotte no se reduce a un artificio del Demonio que toma forma de mujer para apoderarse de Alvaro; el Demonio, enredado en su propio juego, se enamora de Alvaro, como si la fugaz mascarada hubiera transformado su esencia, hasta convertirlo en la verdadera y apasionada heroína de la obra. Nada queda en Biondetta de la monstruosa aparición que responde al conjuro de Alvaro en las ruinas de Portici y que le dice en italiano: *Che vuoi?* La máscara es el rostro; la satánica seductora es la seducida y seguirá siéndolo, ansiosa y plañidera, en el decurso de la fábula, tan llena de episodios idílicos. Una y otra vez Belcebú-Biondetta agota las

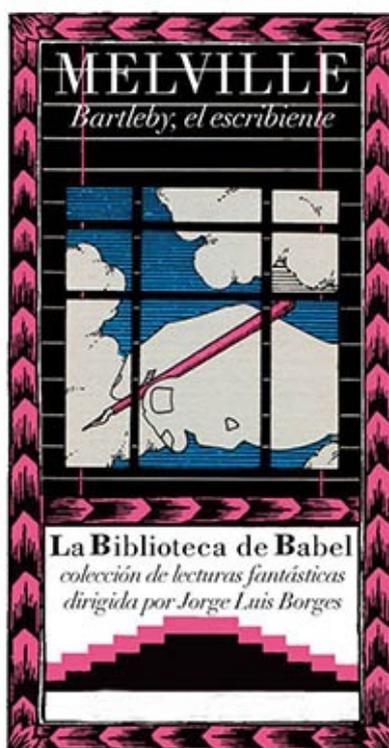
diversas artimañas que todas las mujeres inventan para atraer a un hombre. El estilo, deliberadamente frívolo, suele jugar con el terror, pero, a diferencia de Vathek, que es de fecha ulterior, no se propone nunca alarmarnos. Cazotte no pudo prever que su fábula sería sometida a la mitología patológica del reciente Procusto, Sigmund Freud. Gabriel Saad, discípulo de Procusto, ha conseguido que el Belcebú-Biondetta sea una hipóstasis de la madre y del padre del escritor, lo cual es más quimérico y, sin duda, más terrorífico que el libro que se propuso explicar. Agreguemos que es menos encantador.

Cazotte nació en Dijon hacia 1720. Como Diderot y como Joyce fue educado por los jesuitas y, a diferencia de ellos, no abjuró de la fe cristiana. Según Nodier, Cazotte a los veinte años, ya instalado en París, escribe: «Yo era un enamorado de la soledad, del recogimiento, de las meditaciones vagas y fantasiosas... resolví aislarme totalmente y de casi todos, incluso en las formas más comunes de la vida exterior. Vestía, entonces, un largo traje cuidadosamente abotonado hasta el mentón, un sombrero redondo y chato, de anchas alas caídas, polainas de cuero crudo cerradas con broches de acero. A esto se agregaban cabellos sin empolvar, cortados bastante cerca de la frente, y caídos sobre el cuello y los hombros». En 1747 obtiene el grado de comisario en la marina y es destinado a la Martinica. Se casa ahí con la hija del juez de la isla, Elizabeth Roignan. Dos años después, rechaza una invasión de los ingleses. Ya anciano invocaría en sus cartas la memoria de esta resistencia para que la Martinica se defendiera de un ataque de los soldados de la República. A la par de la rutina oficial, Cazotte dedica su tiempo a trabajar la finca que su mujer trajo en la dote. Hacia 1758 decide regresar a su patria. La Compañía de Jesús había organizado un vasto sistema bancario, que ahora lleva el nombre de *Traveller's checks*. Cazotte aprovecha el sistema y la estrecha amistad que lo une a la Orden, para confiar a su cuidado el monto de la venta total de sus bienes en la isla. En Francia intentaría, vanamente, recobrar un solo centavo. Al cabo de un epistolario, no menos paciente que inútil, al superior de la Orden, publica una memoria relatando la infeliz culminación de un vínculo que data de su infancia. Por fin, resignado, inicia un pleito. La ruptura coincide con su acercamiento al ocultismo y parece alentar su actividad creadora. En 1762 publica un poema en 12 cantos, donde combina verso y prosa, titulado *Ollivier*. Lo sigue otro volumen, cuyo inesperado título es *Lord Impromptu*. En 1772 publica el *Diable amoureux*; el éxito es tan grande que se le acusa de haber revelado misterios que los iniciados deben guardar. Los críticos, razonablemente, atribuyen a la imaginación del autor el encuentro con el Demonio. Su fama de visionario permitió que le atribuyeran una profecía de su propia muerte y del terror. Por lo demás, el propio Cazotte declara: «Vivimos entre los espíritus de nuestros padres; el mundo invisible se cierne a nuestro alrededor... sin cesar, los amigos de nuestro pensamiento se nos acercan familiarmente... Veo el bien, el mal, a los buenos y a los malos; a veces la confusión de los eres es tal, cuando los miro, que no siempre sé distinguir, desde el primer momento, a los que viven en la carne de

quienes han dejado las apariencias groseras...». Y agrega después: «Esta mañana, durante la oración que nos reunía bajo la mirada del Todopoderoso, el cuarto estaba tan lleno de vivos y de muertos de todos los tiempos y de todos los países, que no podía distinguir entre la vida y la muerte; era una extraña confusión, pero también un magnífico espectáculo».

Monárquico ferviente, no oculta nunca su adhesión a Luis XVI. En agosto de 1792, las autoridades secuestran unas cartas en las que se cree ver una conspiración. Cazotte es arrestado; su hija Elizabeth lo acompaña voluntariamente a la cárcel. La suerte le depara un fin espléndido; al subir al patíbulo, bien cumplidos los setenta años, podrá decir: «Muerdo como he vivido, fiel a Dios y a mi rey».

HERMAN MELVILLE: BARTLEBY, EL ESCRIBIENTE



El examen escrupuloso de las «simpatías y diferencias» de *Moby Dick* y de *Bartleby* exigiría, creo, una atención que la brevedad de estas páginas no permite. Las «diferencias», desde luego, son evidentes. Ahab, el héroe de la vasta fantasmagoría a la que Melville debe su fama, es un capitán de Nantucket, mutilado por la ballena blanca que ha determinado vengarse; el escenario son todos los mares del mundo. Bartleby es un escribiente de Wall Street, que sirve en el despacho de un abogado y que se niega, con la suerte de humilde terquedad, a ejecutar trabajo alguno. El estilo de *Moby Dick* abunda en espléndidos ecos de Carlyle y de Shakespeare; el de *Bartleby* no es menos gris que el protagonista. Sin embargo, sólo median dos años — 1851 y 1853— entre la novela y el cuento. Diríase que el escritor, abrumado por los desaforados espacios de la primera, deliberadamente buscó las cuatro paredes de una reducida oficina, perdida en la maraña de la ciudad. Las «simpatías», acaso más secretas, están en la locura de ambos protagonistas y en la increíble circunstancia de que contagian esa locura a cuantos los rodean. La tripulación entera del Pequod se alista con fanático fervor en la insensata aventura del capitán, el abogado de Wall Street y los otros copistas aceptan con extraña pasividad la decisión de Bartleby. La porfía demencial de Ahab y del escribiente no vacila un solo momento hasta llevarlos a la muerte. Pese a la sombra que proyectan, pese a los personajes concretos que los rodean, los dos protagonistas están solos. El tema constante de Melville es la soledad, la soledad fue acaso el acontecimiento central de su azarosa vida. Nieto de un general

de la Independencia y vástago de una vieja familia de sangre holandesa e inglesa, había nacido en la ciudad de Nueva York en 1819. Doce años después moriría su padre acechado por la locura y por las deudas. Debido a la penosa situación económica de la numerosa familia, Hermán tuvo que interrumpir sus estudios. Ensayó sin mayor fortuna la rutina de una oficina y el tedio de los horarios de la docencia y en 1839 se enroló en un velero. Esta travesía fortaleció esa pasión del mar que le habían legado sus mayores y que marcaría su literatura y su vida. En 1841 se embarcó en la ballenera *Acushnet*. El viaje duró un año y medio e inspiraría muchos episodios de la aún insospechada novela *Moby Dick*. Debido a la crueldad del capitán desertó con un compañero en las islas Marquesas, fueron prisioneros de los caníbales un par de meses y lograron huir en un barco mercante australiano, que abandonaron en Papeete. Prosiguió esa rutina de alistarse y de desertar hasta llegar a Boston en 1844. Cada una de esas etapas fue el tema de sucesivos libros. Completó su educación universitaria en Harvard y en Yale. Volvió a su casa y sólo entonces frecuentó los cenáculos literarios.

En 1847 se había casado con Miss Elizabeth Shaw, de familia Patricia, dos años después viajaron juntos a Inglaterra y a Francia y a su vuelta se establecieron en una aislada granja de Massachusetts que fue su hogar durante algún tiempo. Ahí entabló amistad con Nathaniel Hawthorne a quien dedicó *Moby Dick*. Sometía a su aprobación los manuscritos de la obra; cierta vez le mandó un capítulo diciéndole: «Ahí va una barba de la ballena como muestra». Un año después publicó *Pierre o las ambigüedades*, libro cuya imprudente lectura he intentado y que me desconcertó no menos que a sus contemporáneos. Aún más inextricable y tedioso es *Mardi* (1849), que transcurre en imaginarias regiones de los mares del Sur y concluye con una persecución infinita. Uno de sus personajes, el filósofo Babbalanja, es el arquetipo de lo que no debe ser un filósofo. Poco antes de su muerte publicó una de sus obras maestras, *Billy Budd*, cuyo tema patético es el conflicto entre la justicia y la ley y que inspiró una ópera a Britten. Los últimos años de su vida los dedicó a la busca de una clave para el enigma del universo.

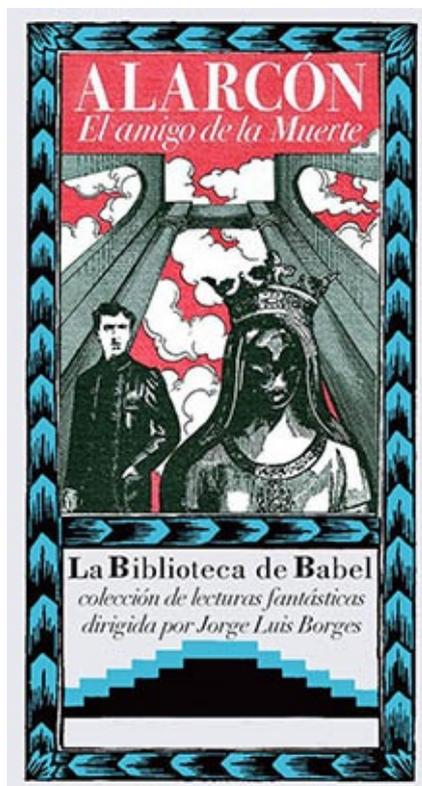
Hubiera querido ser cónsul pero tuvo que resignarse a un cargo subalterno de inspector de aduana de Nueva York, que desempeñó durante muchos años. Este empleo, que lo salvó de la miseria, fue obra de los buenos oficios de Hawthorne. Nos consta que Melville, entre otras penas, no fue afortunado en el matrimonio. Era alto y robusto, de piel curtida por el mar y de barba oscura.

Hawthorne nos habla de la llaneza de sus costumbres. Siempre estaba impecable, aunque su equipaje se limitaba a un bolso ya muy usado, que contenía un pantalón, una camisa colorada y dos cepillos, uno para los dientes y otro para el pelo. El reiterado hábito de la marinería habría arraigado en él esa austeridad. El olvido y el abandono fueron su destino final. En la duodécima edición de la Enciclopedia Británica, *Moby Dick* figura como una simple novela de aventuras. Hacia 1920 fue descubierto por los críticos y, lo que acaso es más importante, por todos los lectores.

En la segunda década de este siglo, Franz Kafka inauguró una especie famosa del género fantástico; en esas inolvidables páginas lo increíble está en el proceder de los personajes más que en los hechos. Así, en *El proceso* el protagonista es juzgado y ejecutado por un tribunal que carece de toda autoridad y cuyo rigor él acepta sin la menor protesta; Melville, más de medio siglo antes, elabora el extraño caso de Bartleby, que no sólo obra de una manera contraria a toda lógica sino que obliga a los demás a ser sus cómplices.

Bartleby es más que un artificio o un ocio de la imaginación onírica; es, fundamentalmente, un libro triste y verdadero que nos muestra esa inutilidad esencial, que es una de las cotidianas ironías del universo.

PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN: EL AMIGO DE LA MUERTE



De familia noble y venida a menos, Pedro Antonio de Alarcón nació en Guadix en 1833. Sus primeros años vacilan entre la teología y el derecho, pero la literatura fue la que definitivamente lo atrajo. Su educación, como todas las educaciones auténticas, fue la apasionada y arbitraria del autodidacta; las liquidaciones de las bibliotecas de los conventos saciaban su curiosidad jamás satisfecha. Aprendió el idioma francés sin ayuda de nadie. Ferviente anticlerical y decidido partidario de las reformas liberales, fue objeto de no pocas persecuciones. Aún no cumplidos los veinte años fundó con su amigo Torcuato Tarrago el diario *El Eco de Occidente*, que anticipaba *El látigo*, publicación de propósito antimonárquico y de estilo satírico.

Una polémica lo llevó a un duelo con García de Quevedo. Estas aventuras no tardaron en revelarles la mezquindad que es propia de los manejos políticos.

Desilusionado, se enroló como voluntario en la guerra de África, a las órdenes de O'Donnell. En el campo de batalla ganó la cruz de San Fernando. A este episodio bélico debemos la novela epistolar *Diario de un testigo de la guerra de África*, que le dio popularidad e inverosímilmente dinero, ya que la primera edición alcanzó la cifra de cincuenta mil ejemplares; tenía veintisiete años. Gracias a las ganancias obtenidas realizó un viaje a Italia, que sería el tema de otro libro: *De Madrid a Nápoles*.

En 1865 se casó con Paulina Contreras y Reyes, católica devota, de la que tuvo cinco hijos. El mismo Alarcón escribiría después: «Me casé y me cansé... ¡Qué poco

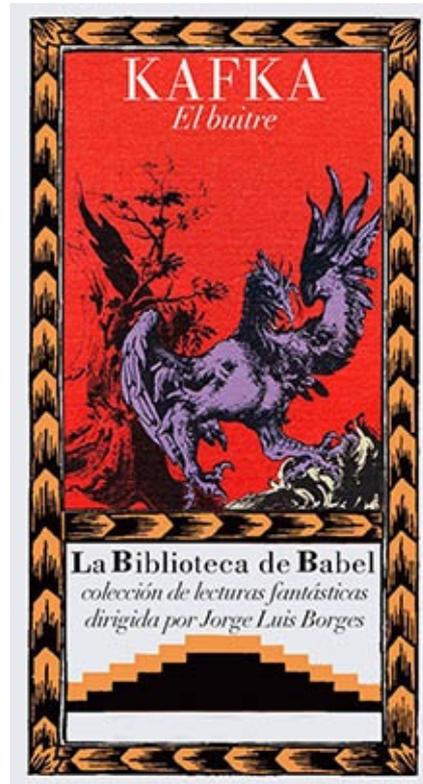
amena es la tarde de la vida!... Me he plantado en mi casa al lado de mi mujer y de mis hijos... en un delicioso oasis. Tengo muchos árboles, siendo el más notable un moral de quinientos años, emparrado magnífico, un gigantesco álamo negro y varias acacias y tres higueras, una de las cuales mide veinte varas de altura. Hay además granados, erales, moreras y no recuerdo qué más. De flores, rosales incomparables que han surtido a Paulina para todo el mes de María. Un jazmín de cuerpo entero, o sea, de tapia entera; dalias, lilas, adelfas, lirios hermosísimos, malvadoras, adormideras viudas, ciento cincuenta macetas de plantas exóticas, mucho mónibus, mucha yedra, muchos dompedros. He puesto pimientos, tomates, calabazas, pepinos, cebolletas, que bastarán al consumo del año. Tengo perejil para cien familias. He comprado veintisiete gallinas y un gallo. Me dan de quince a veinte huevos diarios. Tengo una pava clueca, que se come cada día uno de los veinticuatro huevos que le puse, lo cual me tiene horrorizado... En fin, soy el verdadero tío campesino». En 1869 el gobierno provisional le ofreció un cargo diplomático en los países escandinavos, que rechazó. Se hizo defensor de la Restauración y apoyó a Alfonso XII, que en 1875 lo nombró consejero de Estado. Poco después abandonó la actividad política para entregarse íntegramente a la literatura. En sus novelas cabe seguir la evolución de su pensamiento; de violento revolucionario llegó a ser un sincero y resignado conservador. Sus escritores preferidos fueron sir Walter Scott, Alejandro Dumas, Víctor Hugo y Honoré de Balzac. En 1891, a los cincuenta y cuatro años, suspendió para siempre el ejercicio de la literatura afectado quizá por la soledad en que lo dejaron sus contemporáneos, que no le perdonaron su cambio de posición política. Un día del verano seco y ardiente de 1891 murió en Madrid.

En su estudio sobre Alarcón, Navarro González observa: «Sus novelas, escritas febrilmente en breves días y entre largos intervalos de intenso y heterogéneo vivir, más parecen fruto de contenidas vivencias, que súbita e inspiradamente explotan en su alma, que de largas y tenaces observaciones de la realidad». De su copiosa labor literaria que incluye los siempre recordados *El sombrero de tres picos*, *El capitán Veneno*, *La pródiga*, *El niño de la bola*, *El escándalo*, hemos rescatado dos cuentos de *Narraciones inverosímiles*: «El amigo de la Muerte» y «La mujer alta», leyenda que Alarcón oyó de los labios de los cabreros de Guadix. España, que inspiró a tantos y famosos escritores románticos, produjo unos pobres y tardíos reflejos de ese movimiento. Constituyen una honrosa excepción Rosalía de Castro, cuya expresión más alta se halla en su idioma natal y no en el dialecto académico aún hoy en boga, Gustavo Adolfo Bécquer, velado espejo del primer Heine, José de Espronceda y Pedro Antonio de Alarcón. Recordamos esta circunstancia para que el lector comprenda y disculpe algún exceso en el manejo del epíteto y de la interjección.

La imagen de «La mujer alta» asedió, sin duda, la mente de Alarcón y figura, asimismo, ennoblecida y despojada de su carácter demoníaco, en «El amigo de la Muerte». Este relato, en su primera mitad corre el albur de parecer una irresponsable serie de improvisaciones; a medida que transcurre, comprobamos que todo, hasta el

desenlace dantesco, está deliberadamente prefigurado en las páginas iniciales de la obra. En mi infancia trabé conocimiento con los relatos elegidos ahora; el tiempo no ha borrado el buen espanto de aquellos días. Hoy que mis años corren parejos con el siglo, lo releo, no con la fácil hospitalidad de la edad primera, pero con pareja gratitud, con emoción idéntica.

FRANZ KAFKA: EL BUITRE



Según se sabe, Virgilio, a punto de morir, encargó a sus amigos que redujeran a cenizas el inconcluso manuscrito de la *Eneida*, en la que se cifraban once años de noble y delicada labor; Shakespeare no pensó jamás en reunir en un solo volumen las muchas piezas de su obra; Kafka encomendó a Max Brod que destruyera las novelas y narraciones que aseguraban su fama. La afinidad de estos episodios ilustres es, si no me engaño, ilusoria. Virgilio no podía ignorar que contaba con la piadosa desobediencia de sus amigos; Kafka con la de Brod. El caso de Shakespeare es distinto. De Quincey conjetura que para Shakespeare la publicidad consistía en la representación y no en la impresión; el escenario era lo importante para él. Por lo demás, el hombre que realmente quiere la desaparición de sus libros no encarga esa tarea a otro. Kafka y Virgilio no deseaban su destrucción; sólo anhelaban desligarse de la responsabilidad que una obra siempre nos impone. Virgilio, creo, obró por razones estéticas; hubiera querido modificar tal cual cadencia o tal cual epíteto. Más complejo es, me parece, el caso de Kafka. Cabría definir su labor como una parábola o una serie de parábolas, cuyo tema es la relación moral del individuo con la divinidad y con su incomprensible universo. A pesar de su ambiente contemporáneo, está menos cerca de lo que se ha dado en llamar literatura moderna que del Libro de Job. Presupone una conciencia religiosa y ante todo judía; su imitación formal en otros contextos carece de sentido. Kafka veía su obra como un acto de fe y no quería que ésta desalentara a los hombres. Por tal razón encargó a su amigo que la destruyera. Podemos sospechar otros motivos. Kafka, sinceramente, sólo podía soñar

pesadillas y no ignoraba que la realidad se encarga sin cesar de suministrarlas. Asimismo, había advertido las posibilidades patéticas de la postergación, que se advierte en casi todos sus libros. Ambas cosas, tristezas y postergaciones, sin duda llegaron a cansarlo. Hubiera preferido la redacción de páginas felices y su honradez no condescendió a fabricarlas.

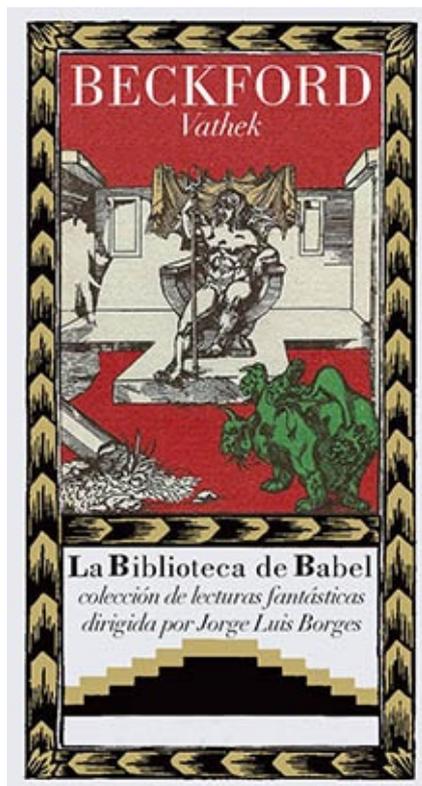
No olvidaré mi primera lectura de Kafka en cierta publicación profesionalmente moderna de 1917. Sus redactores —que no siempre carecían de talento— se habían consagrado a inventar la falta de puntuación, la falta de mayúsculas, la falta de rimas, la alarmante simulación de metáforas, el abuso de palabras compuestas y otras tareas propias de aquella juventud y acaso de todas las juventudes. Entre tanto estrépito impreso, un apólogo que llevaba la firma de Franz Kafka me pareció, a pesar de mi docilidad de joven lector, inexplicablemente insípido. Al cabo de los años me atrevo a confesar mi imperdonable insensibilidad literaria; pasé frente a la revelación y no me di cuenta.

Nadie ignora que Kafka no dejó nunca de sentirse misteriosamente culpable ante su padre, a la manera de Israel con su Dios; su judaísmo, que lo apartaba de la generalidad de los hombres, debe haberlo afectado de una manera compleja. La conciencia de la próxima muerte y la exaltación febril de la tuberculosis tienen que haber agudizado todas sus facultades. Estas observaciones son laterales; en realidad, como dijo Whistler, «el arte sucede».

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 en 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 se muere sin haber conseguido visitar un pueblecito próximo; otro, de dos vecinos que no logran juntarse. En el más memorable de todos ellos —«La construcción 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 a su imperio infinito.

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 para convertirse en el dueño y no comprende que eso 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 cauces; esto acontece repentinamente; al cabo se prevé que acontecerá y se incorpora a la liturgia del templo». La elaboración, en Kafka, es menos admirable que la invocación. 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.

WILLIAM BECKFORD: VATHEK



Hacia mil novecientos treinta y tantos yo era auxiliar primero de una casi secreta biblioteca en los arrabales del oeste. Me encargaron la adquisición de libros ingleses, que sólo yo leería. Al hojearlos recobré con asombro una tarde de mi niñez: la tarde en que leí, en otro arrabal, el *Vathek* de Beckford (1760-1844). Esencialmente la fábula de *Vathek* no es compleja. *Vathek* (Harún Benalmotásim Vatiq Bilá, noveno califa abbasida) erige una torre babilónica para descifrar los planetas. Éstos le auguran una sucesión de prodigios, cuyo instrumento será un hombre sin par, que vendrá de una tierra desconocida. Un mercader llega a la capital del imperio: su cara es tan atroz que los guardias que lo conducen ante el califa avanzan con los ojos cerrados. El mercader vende una cimitarra al califa; luego desaparece. Grabados en la hoja hay misteriosos caracteres cambiantes que burlan la curiosidad de *Vathek*. Un hombre (que luego desaparece también) los descifra; un día significan: Soy la menor maravilla de una región donde todo es maravilloso y digno del mayor príncipe de la tierra; otro: Ay de quien temerariamente aspira a saber lo que debería ignorar. El califa se entrega a las artes mágicas; la voz del mercader, en la oscuridad, le propone abjurar la fe musulmana y adorar los poderes de las tinieblas. Si lo hace, le será franqueado el Alcázar del Fuego Subterráneo. Bajo sus bóvedas podrá contemplar los tesoros que los astros le prometieron, los talismanes que sojuzgan el mundo, las diademas de los sultanes preadamitas y de Suleimán Bendaúd. El ávido califa se rinde; el mercader le exige cincuenta sacrificios humanos. Transcurren muchos años sangrientos; *Vathek*, negra de abominaciones el alma, llega a una montaña desierta.

La tierra se abre; con terror y con esperanza, Vathek baja hasta el fondo del mundo. Una silenciosa y pálida muchedumbre de personas que no se miran erra por las soberbias galerías del palacio infinito. No le ha mentido el mercader: el Alcázar del Fuego Subterráneo abunda en esplendores y talismanes, pero también es el Infierno. (En la congénere historia del doctor Fausto, y en las muchas leyendas medievales que la prefiguraron, el Infierno es el castigo del pecador que pacta con los dioses del Mal; en ésta es el castigo y la tentación.)

Saintsbury y Andrew Lang declaran o sugieren que la invención del Alcázar del Fuego Subterráneo es la mayor gloria de Beckford. Yo afirmo que se trata del primer Infierno realmente atroz de la literatura. Arriesgo esta paradoja: el más ilustre de los avernos literarios, el *dolente regno* de la Comedia, no es un lugar atroz; es un lugar en el que ocurren hechos atroces. La distinción es válida.

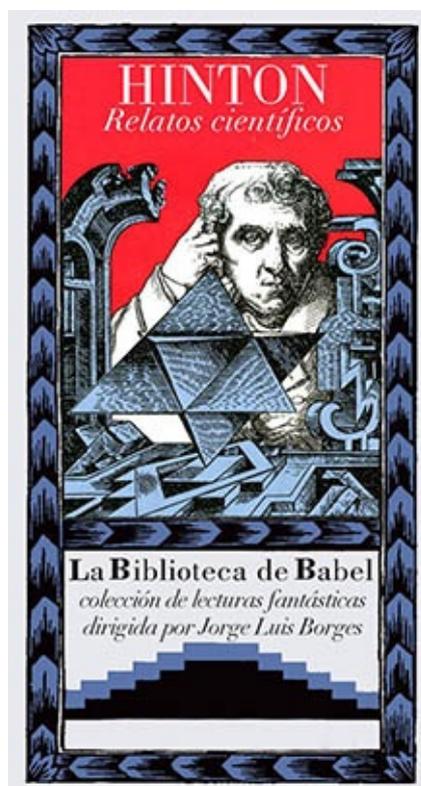
Stevenson (*A Chapter on Dreams*) refiere que en los sueños de la niñez lo perseguía un matiz abominable del color pardo; Chesterton (*The Man who was Thursday*) imagina que en los confines occidentales del mundo acaso existe un árbol que ya es más, y menos, que un árbol, y en los confines orientales, algo, una torre, cuya sola arquitectura es malvada. Poe, en el «Manuscrito encontrado en una botella», habla de un mar austral donde crece el volumen de la nave como el cuerpo viviente del marinero; Melville dedica muchas páginas de *Moby Dick* a dilucidar el horror de la blancura insoportable de la ballena... He prodigado ejemplos; quizá hubiera bastado observar que el Infierno dantesco magnifica la noción de una cárcel, el de Beckford, los túneles de una pesadilla. La *Divina Comedia* es el libro más justificable y más firme de todas las literaturas: *Vathek* es una mera curiosidad, *the perfume and suppliance of a minute*; creo, sin embargo, que *Vathek* pronostica, siquiera de un modo rudimentario, los satánicos esplendores de Thomas de Quincey y de Poe, de Charles Baudelaire y de Huysmans. Hay un intraducible epíteto del dialecto escocés, el epíteto *uncanny*, para denotar el horror sobrenatural; ese epíteto (*unheimlich* en alemán) es aplicable a ciertas páginas de *Vathek*; que yo recuerde, a ningún otro libro anterior.

Chapman indica algunos libros que influyeron en Beckford: *la Bibliothèque Orientale*, de Barthelémy d'Herbelot; los *Quatre Facardins*, de Hamilton; *La Princesse de Babylone*, de Voltaire; las siempre denigradas y admirables *Mille et une Nuits*, de Galland. Yo complementarí­a esa lista con las *Carceri d'invenzione*, de Piranesi, aguafuertes alabadas por Beckford, que representan poderosos palacios, que son también laberintos inextricables. Beckford, en el primer capítulo de *Vathek*, enumera cinco palacios dedicados a los cinco sentidos; Marino, en el *Adone*, ya había descrito cinco jardines análogos. Del Marino siempre recuerdo aquella metáfora del ruseñor: *sirena dei boschi*.

Sólo tres días y dos noches del invierno de 1782 requirió William Beckford para redactar la trágica historia del califa. Lo hizo en francés. Según un dato registrado por mi compatriota, el crítico y poeta Enrique Luis Revol, *Vathek* fue el libro de cabecera

de Byron. Beckford encarnó un tipo suficientemente trivial de *playboy* millonario, gran señor, viajero bibliófilo, libertino y constructor de palacios. Levantó una azarosa mansión en Fonhill, de la cual, quizá afortunadamente para el buen gusto, no queda piedra sobre piedra.

CHARLES HOWARD HINTON: RELATOS CIENTÍFICOS



Si no me engaño, Edith Sitwell es autora de un libro titulado *The English Eccentrics*. Nadie con más derecho a figurar en sus hipotéticas páginas que Charles Howard Hinton. Otros buscan y logran no pocas veces la nombradía; Hinton casi ha logrado la tiniebla. No es menos misterioso que su obra. Los diccionarios biográficos lo ignoran; no hemos hallado más que unas pocas referencias fugaces en el *Tertium Organum* (1920) de Ouspensky y la *Geometry of Four Dimensions* (1928) de Henry Parker Manning. Wells no lo menciona, pero el primer capítulo de su admirable pesadilla, *The Time Machine* (1895), invenciblemente sugiere que no sólo lo conocía sino que lo estudió para su deleite y el nuestro. Debemos hacer notar que *A New Era of Thought* (1888) incluye una aclaración de los revisores del libro en la cual se dice: «El manuscrito que es la base de este volumen nos fue entregado por su autor (Hinton), en vísperas de su partida de Inglaterra hacia un remoto y desconocido destino. Nos dejó total libertad para ampliar o modificar el texto pero hemos usado ese privilegio lo menos posible». Esta última frase insinúa un probable suicidio o — lo que sería más verosímil— una evasión de nuestro fugitivo amigo hacia esa cuarta dimensión que ya había logrado entrever, según él mismo afirma, mediante una obstinada disciplina. Hinton creía que esta disciplina no exigía facultades sobrenaturales. Daba una dirección en Londres donde el posible interesado podía adquirir, mediante una suma irrisoria, varios juegos de pequeños poliedros de madera.

Con estas piezas había que construir pirámides, cilindros, prismas, cubos, etcétera, respetando ciertas rígidas y prefijadas correspondencias de aristas, planos y colores que llevaban nombres extraños. Aprendida de memoria cada heterogénea estructura había que ejercitarse en la imaginación de los movimientos de sus diversas piezas. Por ejemplo, el desplazamiento del cubo rosa-oscuro hacia arriba y hacia la izquierda desencadenaba una compleja serie de movimientos de todo el conjunto. A fuerza de semejantes ejercicios mentales, el devoto lograría intuir paulatinamente la cuarta dimensión.

Solemos olvidar que los elementos de la geometría que se aprenden en la escuela primaria parten de conceptos abstractos, que en nada corresponden a la llamada «realidad». Esos conceptos son el punto, que no ocupa espacio alguno; la línea, que cualquiera que sea su longitud consta de un número infinito de líneas, una adherida a la otra, y el volumen, hecho de un número infinito de planos como una baraja infinita. A tales conceptos, Hinton —anticipado por los llamados platonistas de Cambridge, singularmente por Henry More, del siglo XVII— agregó otro: el del hipervolumen formado por un número infinito de volúmenes y limitado por volúmenes, no por planos. Creyó en la realidad objetiva de hipercubos, de hiper-prismas, de hiperpirámides, de hiperconos, de hiper-conos truncados, de hiperesferas, etcétera. No consideró que de todos los conceptos geométricos, el único real es el volumen, ya que no hay cosa en el universo que carezca de profundidad. Para una lupa y más aún para un microscopio, la partícula más tenue abarca las tres dimensiones. Hinton pensó que hay universos de dos, de cuatro, de cinco, de seis dimensiones y así infinitamente hasta agotar la serie natural de los números. El álgebra denomina 3 al cuadrado a 3 multiplicado por 3, 3 al cubo a $3 \times 3 \times 3$; esta progresión nos lleva a un número infinito de exponentes y, según las hipótesis de la geometría pluridimensional, a un número infinito de dimensiones. Como se sabe, esa geometría existe; lo que no sabemos ni concebimos es si hay en la realidad cuerpos que corresponden a ella.

Para ilustrar su curiosa tesis, que fue refutada, entre otros, por Gustav Spiller (*The Mind of Man*, Londres, 1902), publicó varios libros, uno de relatos fantásticos del que se ofrecen dos en estas páginas.

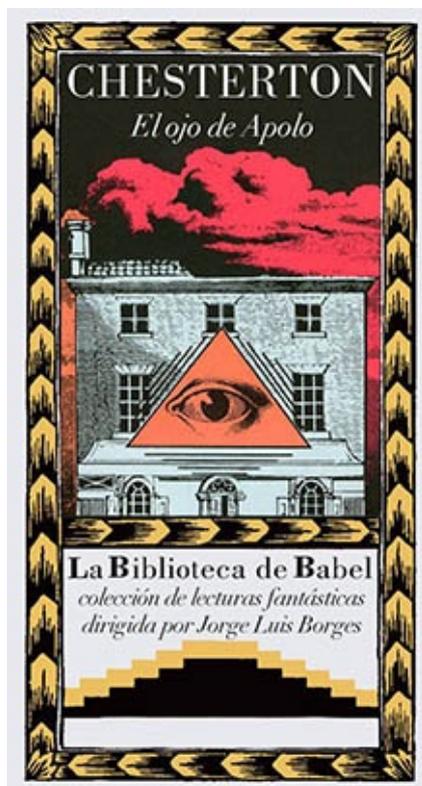
Para ayudar a nuestra imaginación a aceptar un mundo de cuatro dimensiones, Hinton, en el primer relato de este libro, propone un ámbito no menos ficticio, pero de acceso más posible: un mundo de dos. Lo hace con una probidad tan minuciosa y tan infatigable que seguirlo suele ser arduo, pese a los escrupulosos diagramas que complementan la exposición. Hinton no es un cuentista, es un razonador solitario que instintivamente se ampara en un orbe especulativo que nunca lo defrauda, porque él es su creador y su fuente. Querría, como es natural, compartirlo; en forma abstracta ya lo había intentado en *A New Era of Thought*, y en *The Fourth Dimensión*; en estas páginas, que pertenecen a *Scientific Romances* (1888), buscó la forma narrativa. A su secreta geometría se unía en él un grave sentido moral; éste se deja traslucir en «The

Persian King», el tercer relato de este libro, que al principio parece ser un juego a la manera de *Las Mil y Una Noches* y, al fin, es una parábola del universo, no sin alguna inevitable incursión a las matemáticas.

Hinton tiene un lugar asegurado en la historia de la literatura. Sus *Scientific Romances* son anteriores a las sombrías imaginaciones de Wells. El mismo título de la serie prefigura de manera inequívoca el oleaje, al parecer inagotable, de obras de *science-fiction* que han invadido nuestro siglo.

¿Por qué no suponer que la obra de Hinton fue tal vez un artificio para evadir un destino desventurado? ¿Por qué no suponer lo mismo de todos los creadores?

GILBERT KEITH CHESTERTON: EL OJO DE APOLO



El mundo era muy viejo, amigo mío, cuando nosotros éramos jóvenes...», escribe Gilbert Keith Chesterton en la dedicatoria de *El hombre que fue jueves*. En efecto, la adolescencia de Chesterton, que nació en 1874, corresponde a los años desesperados y crepusculares del simbolismo y del decadentismo. De esa negación lo salvaron la gran voz americana de Whitman y la de Stevenson, muriendo en una isla del Pacífico y «cantando como un pájaro canta en la lluvia». Afirmar que un hombre bondadoso y afable como G. K. C. fue también un hombre secreto, que sentía el horror de las cosas, puede asombrarnos, pero su obra, contra su voluntad, lo atestigua. Así compara las plantas de un jardín con animales encadenados, el mármol con una luz de luna maciza, el oro con una hoguera congelada y la noche con una nube mayor que el mundo y un monstruo hecho de ojos. Pudo haber sido Kafka o Poe pero valerosamente optó por la felicidad o fingió haberla hallado. De la fe anglicana pasó a la católica, que, según él, está basada en el sentido común. Arguyó que la rareza de esa fe se ajusta a la rareza del universo, como la extraña forma de una llave se ajusta exactamente a la extraña forma de la cerradura.

En Inglaterra, el catolicismo de Chesterton ha perjudicado su fama, pues la gente persiste en reducirlo a un mero propagandista católico. Innegablemente lo fue, pero fue también un hombre de genio, un gran prosista y un gran poeta.

No deja de ser significativo que sus dos espléndidas epopeyas, *The Ballad of the*

White Horse (1911) y *Lepanto* (1912), conmemoren victorias de cristianos sobre paganos. La primera celebra una batalla de Alfredo el Grande contra los vikingos; en la segunda van apareciendo el Sultán de Bizancio, Mahoma en su terrible paraíso, Felipe II, el Papa en su capilla secreta, Miguel de Cervantes envainando la espada y soñando ya con *Don Quijote* y la sombra constante de Don Juan de Austria, tensa hacia la gloria. Sin desmedro de su gran amor por Inglaterra y por Francia, Chesterton siempre vio en Roma el centro del mundo. Leemos en una de sus cartas: «Es insensato ir a Roma si no se tiene la convicción de volver a Roma».

La labor crítica de Chesterton —los libros sobre Dickens, Browning, Stevenson, Blake y el pintor Watts— es no menos encantadora que penetrante; sus novelas, compuestas a principios de siglo, aúnan lo místico a lo fantástico, pero su renombre actual se debe ante todo a lo que podría llamarse la Gesta del Padre Brown. Cabe prever una época en que el género policial, invención de Poe, haya desaparecido, ya que es el más artificial de todos los géneros literarios y el que más se parece a un juego. El propio Chesterton ha dejado escrito que la novela es un juego de caras y el relato policial un juego de máscaras... Pese a esta observación y al posible eclipse del género, estoy seguro de que los cuentos de G. K. C. siempre serán leídos, ya que el misterio que sugiere un hecho imposible y sobrenatural, es tan interesante como la solución de orden lógico que nos dan las últimas líneas.

Antes de ensayar la literatura, Chesterton ensayó la pintura y toda su obra narrativa es memorablemente visual.

Su secretaria y mejor biógrafa, Maisie Ward, ha cometido la buena indiscreción de confiarnos que el maestro, antes de iniciar el dictado, trazaba furtivamente con el cigarro la señal de la cruz. Este obeso gigante no dejó nunca de entregarse al amparo divino.

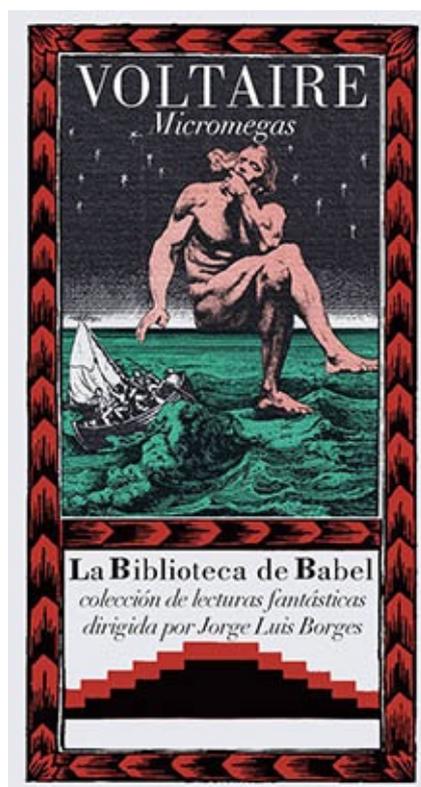
Nuestro volumen incluye el que yo siento el mejor cuento de Chesterton, que arma con un largo camino blanco, con húsares blancos y con caballos blancos una hermosa jugada de ajedrez. Me refiero a «Los tres jinetes del Apocalipsis». En «Extraños pasos» se inventa un nuevo modo de disfraz; en «El honor de Israel Gow», el tétrico castillo de Escocia es parte esencial de un misterio aparentemente insoluble; en «El ojo de Apolo», el culto de un antiguo dios sirve para la ejecución de un crimen; el título de «El duelo del doctor Hirsch» —no quiero ser demasiado explícito— ya es una petición de principio. El antiguo tema del doble, que ha inspirado libros famosos a Stevenson y a Dostoyevski, se renueva aquí con originalidad, de muy diversos modos que no anticiparé al lector, pero que éste, suspicazmente, irá descubriendo con renovada admiración.

La literatura es una de las formas de la felicidad; quizá ningún escritor me haya deparado tantas horas felices como Chesterton. No comparto su teología, como no comparto la que inspiró la *Divina Comedia*, pero sé que las dos fueron imprescindibles para la concepción de la obra.

Chesterton, cierta vez, estuvo a punto de visitar Buenos Aires, yo iba a ser

invitado a la comida de recepción; el hecho me alegró, pero no pude dejar de sentir que mágicamente era mejor que no viniera y que permaneciera en su límpida lejanía. Además, pensé que lo conocía como a mi mejor amigo y que eso ya era suficiente.

VOLTAIRE: MICROMÉGAS



La crítica señala dos fuentes de los relatos de Voltaire. Una, el libro de *Las Mil y Una Noches* que Antoine Galland, acaso su mejor traductor, reveló a Europa a principios del siglo XVIII; otra, *Los Viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift. El hecho es indudable, pero los materiales de una obra no son otra cosa que estímulos para la imaginación del creador. Las fábulas de *Las Mil y Una Noches* fueron pensadas para ser creídas por los oyentes; los lúcidos relatos de Voltaire son puros y altos juegos que no exigen credulidad sino una voluntaria y gozosa participación. Swift, hombre de amargura esencial, quería que *Los Viajes de Gulliver* fueran un alegato contra el género humano; intelectualmente, Voltaire se propuso lo mismo, pero algo había en él que propendía al regocijo y a la dicha y que, por fortuna para nosotros, hizo del alegato una burla espléndida.

Leibniz, que siempre subordinó su filosofía a las exigencias de la hora, sostenía que el mundo es el mejor de todos los mundos posibles; Voltaire, para burlarse de tal inverosímil doctrina, ideó la palabra optimismo que es el subtítulo de *Candide*. No le fue difícil acumular ejemplos de catástrofes y desdichas, pero lo hizo con tal prodigalidad y con un estilo tan ingenioso que el efecto logrado no es una desoladora tristeza sino todo lo contrario. ¿Cómo puede ser malo el universo si ha producido un hombre como Voltaire? Él se creía pesimista, pero su temperamento le vedó esa posibilidad melancólica. (Inútil agregar que pesimismo fue acuñada como reverso del neologismo polémico de Voltaire.)

Según se sabe, una de las consecuencias de la obra casi infinita que nos ha legado

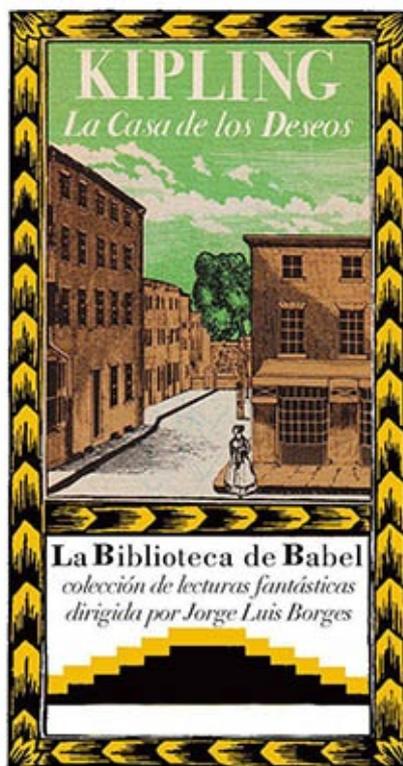
Voltaire, fue la Revolución francesa; ciertamente, ésta lo habría escandalizado, ya que su utopía fue, alguna vez, la monarquía constitucional de Inglaterra, como lo indica en *La Princesse de Babylone*. Abominó de la Iglesia Católica, que apodaba la infame, y en especial de la Compañía de Jesús y abominó, a la par, de los ateos, que serían sus más devotos lectores. Fue partidario de la religión natural, no de la religión revelada, y edificó una iglesia en Annecy con la inscripción *Deo erexit* Voltaire (Para Dios la erigió Voltaire). Dijo que era la única en la tierra dedicada a Su culto, ya que todas las otras glorificaban el almanaque de vírgenes y de santos.

El primer relato que hemos elegido, «Memnon ou la sagesse humaine», refiere las previsibles malandanzas de un joven «que concibe el insensato proyecto de ser perfectamente juicioso». El genio que aparece al final para socorrerlo, bien puede ser una caricatura de Leibniz. Otro, «Les deux consoles», es la parodia de cierto tratado de Séneca, continuado siglos después por Petrarca y por Quevedo, y pretende consolar a los desdichados, acumulando ilustres antecedentes de la desdicha que padecen. Obviamente, el método resulta ineficaz. «Histoire des voyages de Scarmentado» agota la geografía de algunos continentes en un divertido catálogo de intolerancias y de torturas. El ámbito que abarca «Micromégas» es aún más ambicioso y magnifica de manera astronómica las andanzas de Gulliver. Los habitantes de Saturno viven quince mil años y se quejan de tan breve período, comparable a un instante. El tema de «Le Blanc et le Noir» es el conflicto del ángel bueno y del ángel malo, a través de vertiginosas transformaciones, que reflejan los avatares de la doctrina pitagórica y de las mitologías del Indostán. Voltaire, en casi todos sus relatos, usa la geografía de *Las Mil y Una Noches* y de la Antigüedad, pero el lector no tarda en advertir que Babilonia significa París y que los brahmanes o druidas son los preladados de la Iglesia de Roma. *La Princesse de Babylone*, al principio, observa esa risueña convención; a medida que la fábula se dilata, los dos amantes recorren los reinos de Europa, y Albión, Germania o Galia existen en dos planos del tiempo. Son lo que fueron en los primeros días de la historia y en el presente de Voltaire. Ambos planos, ahora se confunden en el pasado, en un solo esplendor de unicornios y de pájaros mágicos. En las otras narraciones de este volumen Voltaire dirige desde afuera la acción, como un irónico espectador que no se compromete; en ésta se deja arrastrar por sus apasionados vaivenes, como si supiera que sueña y condescendiera, con alegría o con piedad, a seguir soñando. La psicología de los héroes es elemental pero justa; la princesa no es otra cosa que una muchacha enamorada, a quien poco le importan los ejércitos que van a destruir a su padre, y que sólo busca a Amazán, animado por idéntico fuego. Quizá Voltaire pensó que la humanidad no merece un análisis más complejo. Es probable que no se equivocara.

Hay un agrado en comprobar que el consenso general de los hombres puede ser justo. No siempre los lugares comunes entrañan un error; Voltaire ha escrito la mejor prosa de la lengua francesa y quizá del mundo.

Murió a los ochenta y cuatro años, en París, en 1778, poco después del clamoroso estreno de su tragedia, Irene. Al concluir el quinto acto, el palco fue invadido por una multitud de admiradores que le ofrecieron una corona de laurel. Voltaire agradeció con la exclamación: *Vous m'etouffez sous des roses!*

RUDYARD KIPLING: LA CASA DE LOS DESEOS



A los cuarenta años de su muerte, que ocurrió en el sur de Inglaterra, Kipling es todavía un hombre famoso, pero es también un hombre secreto. La crítica no pronuncia su nombre con ese tono reverencial que reserva para Joyce o para Henry James. ¿A qué se debe esa condescendencia, casi esa negligencia? El hecho, que no ha dejado nunca de asombrarme, puede explicarse así. Ocasionalmente, Kipling escribió para niños, y quien escribe para niños corre el albur de que esa circunstancia contamine su imagen. Pensemos en el caso de Stevenson, uno de sus maestros. Hay otra explicación que es de orden político. Suele juzgarse a un escritor por sus opiniones —lo más superficial que hay en él— más que por su obra; Kipling fue encasillado como cantor del Imperio Británico. El hecho, que nada tiene de deshonoroso, bastó para mermar su fama, especialmente en Inglaterra. Sus compatriotas nunca le perdonaron del todo su persistente recordación del Imperio. Sus grandes contemporáneos, Bernard Shaw y Wells, eran socialistas y prefirieron ignorarlo. Kipling vio en el Imperio Británico una continuación del Imperio Romano y acabó por identificarlos. Es significativo, asimismo, que jamás cantó las victorias, sino las asperezas, los trabajos y los deberes de un destino imperial. No exaltó la mera violencia, como lo haría Hemingway. Ya cerca de la muerte, comprendió, no sin alguna melancolía, la vanidad de ser lo que hoy llamamos un escritor comprometido. Recordó a Swift, que se propuso hacer un alegato contra el género humano y cuyo alegato es ahora un libro para niños. Escribió que los dioses pueden permitir a los hombres que inventen fábulas, pero no que sepan la moraleja. Es la doctrina platónica

de la musa o la doctrina hebrea del espíritu. El escritor debe resignarse a ser su dócil amanuense.

Kipling fue siempre un solitario. De joven fue amigo de Rider Haggard; ya maduro y mundialmente famoso compartió la amistad de un sargento retirado de infantería, con el cual charlaban sobre la India, y del Rey de Inglaterra. No quiso ser poeta laureado porque temió que tal honor trabara su libertad para criticar al gobierno. Poco o nada le importaba la fama. La muerte de su hijo, que se había enrolado como voluntario entre los primeros cien mil hombres que Inglaterra envió al continente, durante la Primera Guerra Mundial, ensombreció su vida. Muy reservado, nos ha dejado la menos íntima de las autobiografías y está bien que sea así; cualquier confidencia hubiera falseado su lejanía de caballero inglés. Curiosamente, fue devoto de Horacio, que lo acompañó durante largas noches de insomnio, y no de Virgilio.

Su imaginación, su delicada artesanía (*craftsmanship*), su oído, su economía verbal y su probidad son parejamente admirables. Poemas como «Harp Song of the Dañe Women» o «Chant-Pagan» o «The Runes on Weland's Sword» no han sido superados. En 1901 publicó *Kim*, que pudorosamente definió como novela picaresca, vale decir como una serie de irresponsables aventuras, pero que esencialmente es la historia de la salvación de dos hombres, uno por la vida contemplativa, el otro por la activa.

En muchos de sus cuentos abordó lo sobrenatural, que siempre se revela gradualmente, a diferencia de los cuentos de Poe. En «The Wish House» una mujer refiere a otra mujer una historia mágica y dolorosa; ambas son demasiado humildes para el asombro; aceptan lo increíble con la misma resignación con que aceptan los hechos cotidianos. Kipling, nativo de Bombay, supo el idioma hindi antes de llegar al inglés; un *sikh* me dijo que, leyendo «A Sahib's War», sintió que cada frase había sido pensada en la lengua vernácula y luego traducida al inglés. La fiebre y la presencia del opio hacen que lo sobrenatural sea más verosímil.

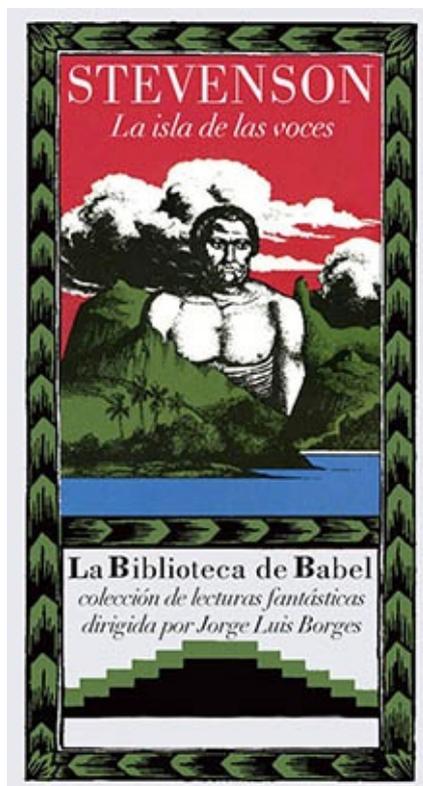
Sobre «A Madonna of the Trenches», cuyo fondo es la guerra de 1914, cae la alta sombra del Canto V del Infierno.

«The Eye of Allah» no es un relato fantástico, pero es un relato posible.

De los cuentos que elegí para este volumen, quizá el que más me conmueve es «The Gardener». Una de sus peculiaridades es que en él ocurre un milagro; la protagonista lo ignora pero el lector lo sabe. Todas las circunstancias son realistas, pero la historia referida no lo es.

Kim es la última novela que Kipling escribió, sólo en apariencia abandonó el género, cada uno de sus apretados relatos tiene el poderío y la densidad de una larga novela.

ROBERT LOUIS STEVENSON: LA ISLA DE LAS VOCES



Me es tan difícil escribir sobre Stevenson como escribir sobre un amigo íntimo. El hecho es que se trata de un amigo íntimo, aunque él murió en una isla perdida del Pacífico en 1894 y yo naciera en Buenos Aires, una ciudad perdida del sur, cinco años después. Hay escritores cuya imagen es harto más vívida que su obra; Byron y Goethe son ilustres ejemplos. Lo contrario ocurre con otros; a Shakespeare casi no lo vemos entre la multitud de sus personajes y Sherlock Holmes y el doctor Watson han conseguido que Sir Arthur Conan Doyle sea un hombre invisible. En el caso de Stevenson, el escritor y su obra, el soñador y el sueño, perduran con pareja intensidad.

Robert Louis Stevenson nació en Edimburgo en 1850 y, en sus muchas andanzas por la tierra, no dejó nunca de sentir el amor de Escocia. Sus mayores fueron constructores de faros y en uno de sus poemas celebra *the towers we founded and the lamps we lit* (*las torres que fundamos y las lámparas que encendimos*). Estudió ingeniería y derecho, pero desde temprano su vocación fue la literatura. La tuberculosis lo empujó hacia el sur; viajó por Bélgica, por Francia y por Suiza siempre pintando y escribiendo. Esta sensibilidad visual de los primeros años de aprendizaje ilumina toda su obra, como ocurrirá con Chesterton. En uno de sus viajes llegaron con su hermano a una posada. Era de noche; por la ventana vieron alrededor del fuego a un grupo de personas desconocidas. Entre ellas había dos mujeres;

Stevenson señaló la mayor y le dijo a su hermano: «¿Ves esa mujer? Voy a casarme con ella». Cuando se conocieron se enteró que era norteamericana, casada, que su nombre era Lloyd Osbourne y que vivía en San Francisco de California. Años después supo que había enviudado. No le escribió, como emigrante atravesó el Atlántico y luego, en un vagón de tercera clase, el continente. Se casaron y él la llevó a Escocia, tenía entonces treinta años. Impulsado por la urgencia de su mal Stevenson siempre quiso adelantarse a su destino. En un otoño lluvioso, escribió la Isla del tesoro para su hijastro, en tantas noches como capítulos. Había empezado dibujando en el suelo, con tiza de colores, una isla fantástica, llena de bahías, de bosques y de montañas; ese mapa le revelaría después las acechanzas y caminos de sus piratas. La vida de este hombre valeroso fue en buena parte una fuga, un éxodo en busca de la salud. En 1890, su necesidad de un clima benigno lo llevó a las islas del Pacífico, de las que no volvió. Los nativos le habían dado el apodo de Tusitala, el Narrador de Cuentos. Ahí escribió, en colaboración con su hijastro, la menos famosa y acaso la mejor de sus novelas, *The Wrecker*, *El comprador de naufragios*. Dejó una vasta obra en la que conviven la historia, el drama, el ensayo crítico o autobiográfico, el cuento, la novela y el verso. Su poesía es tan perfecta que suele parecernos inevitable y aun fácil.

A veces, la nostalgia lo llevó a usar el dialecto de su patria. Murió súbitamente en Vailima el 4 de diciembre de 1894.

Según se sabe, existe en Escocia el mito celta del *fetch*, el doble que los hombres ven antes de morir. Este tema, el de un doble, le inspiró trabajos de muy diversa índole; el más famoso es *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, publicado en 1886. El título sugiere una pluralidad que luego resulta ilusoria. Quienes han intentado la versión cinematográfica han utilizado siempre un solo actor; más eficaz hubiera sido recurrir a dos, para que su identidad final fuera más asombrosa. Oscar Wilde recordaría a Jekyll y Hyde cuando imaginó *El retrato de Dorian Gray*. Uno de los relatos de este volumen —no diremos cuál— vuelve a esa obsesión.

Stevenson fue un artífice del estilo. Creía que el ejercicio de la prosa es más difícil que el del verso, ya que, una vez compuesto un verso, éste nos da el modelo para los otros, en tanto que la prosa exige variaciones continuas, gratas y encadenadas. Estudió el predominio de un sonido sobre otro y el juego eficaz de sus transiciones. El hecho de que en todas las literaturas el verso es anterior a la prosa parece justificar su tesis.

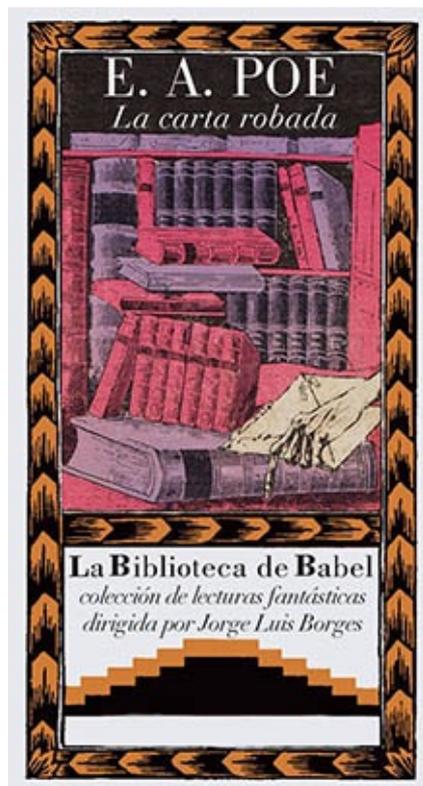
El fantástico Londres que nos encanta en las ficciones de Chesterton ya había sido descubierto por Stevenson en sus *Nuevas mil y una noches* (1878), que incluye la asombrosa aventura del *Club de los suicidas*. La crítica ha consagrado como sus obras maestras a *The Master of Ballantrae*, *El Señor de Ballantrae* (1889), cuyo tema es el odio entre hermanos, y *Weir of Hermiston*, que narra la insalvable discordia de un padre y su hijo y que dejó inconclusa la muerte. No quiero olvidarme de *The Ebb Tide* (1894), también escrita en colaboración con Lloyd Osbourne; Bernard Shaw

juzgó que esta colaboración fue benéfica, pues obligaba a Stevenson a atenerse al argumento e impedía que se dejara llevar por su demasiado generosa imaginación. En la enumeración de sus libros he olvidado su epistolario que tiene la mágica virtud de que ese hombre muerto siga ganando nuevos e íntimos amigos.

Dos de los cuentos de este volumen tienen por escenario los mares del sur. «Markheim» ocurre en una ciudad indeterminada; «Thrawn Janet» en Escocia. Los he elegido porque son los que siguen perdurando en mi vieja memoria.

Desde la niñez, Robert Louis Stevenson ha sido para mí una de las formas de la felicidad.

EDGAR ALLAN POE: LA CARTA ROBADA



A la obra escrita de un hombre debemos muchas veces agregar otra quizá más importante: la imagen que de ese hombre se proyecta en la memoria de las generaciones. Byron, por ejemplo, es más perdurable y más vivido que la obra de Byron. Edgar Allan Poe es más visible ahora que cualquiera de las páginas que compuso y aun más que la suma de esas páginas.

Dos escritores norteamericanos hay sin los cuales la literatura de nuestro tiempo sería inconcebible o, por lo menos, muy distinta de lo que es: Poe y Walt Whitman. De Walt Whitman proceden el verso libre, el amor de las muchedumbres y de las empresas de nuestra época atareada; no menos rico es el influjo de Poe y harto más diverso. El concepto del arte como una operación de la inteligencia y no como un don del espíritu fue formulado por primera vez en su «The Philosophy of Composition», que data de 1846, y se prolonga en Baudelaire, en el simbolismo, y en Paul Valéry. Cinco años antes había publicado «Murders in the Rué Morgue», que inventa el género policial y cuya progenie es innumerable. Su mejor prosa debe buscarse en el cuento fantástico, al que agrega una premeditación y un rigor que hasta entonces no eran propios del género. Alguien lo acusó de imitar a los románticos alemanes. Poe replicó: «El horror no es de Alemania; es del alma». Lo fue también de su destino.

Nació en Boston en 1809. Hijo de actores de la legua, le gustaba soñarse descendiente de una antigua estirpe normanda; ese anhelo romántico no es menos real que las pobres circunstancias de su nacimiento. Huérfano de temprana edad, fue recogido por un hombre de negocios, John Allan, cuyo apellido tomó. Con sus padres

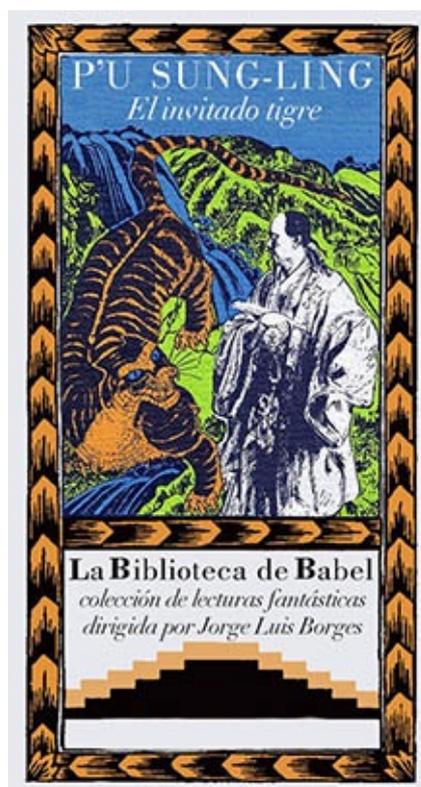
adoptivos fue a Inglaterra; los años que pasó como alumno interno en un viejo colegio pueden adivinarse en el extraño cuento «William Wilson», donde se juega con el tema del doble. Menos fidedigno es el viaje a Rusia que tan amplio lugar ocupó en su diálogo. De regreso a su patria estudió en la Universidad de Virginia, donde frecuentó, con el riesgo que es de prever, la compañía de tahúres. Después vendría el alcohol. En 1827 se alistó en el ejército y fue cadete en la Academia Militar de West Point. Ya había empezado a publicar, sin mayor resonancia. Su voluntaria negligencia hizo que le dieran la baja. En 1835 se casó con su prima, Virginia Clemm, de trece años. Según parece, el matrimonio no llegó a consumarse. En 1845 su mujer murió de tuberculosis. Las circunstancias son complejas; se ha dicho que Edgar estaba enamorado de la madre, Marta Clemm, y no de la hija. Durante esos diez años ejecutó lo mejor de su obra. Ya viudo buscó la intimidad de otras mujeres que le inspiraron inolvidables piezas poéticas. Más de una vez el solitario desengañado pensó en esa puerta abierta, el suicidio. Perdido en los delirios del alcohol, murió en un hospital de Baltimore. Un compañero de la sala recordaría sus últimas palabras; eran las de uno de sus personajes, el náufrago, cuya muerte soñó en Arthur Gordon Pym (1838), libro que prefiguraba a *Moby Dick* y es, como éste, una pesadilla del color blanco. (Arthur Gordon Pym es, evidentemente, una variación de Edgar Allan Poe.) Las neurosis y la pobreza de Poe fueron, a no dudarlo, desdichas, pero la vida le deparó una incesante felicidad: la invención y la ejecución de una obra espléndida. También podría decirse que la desdicha fue su instrumento necesario.

Fuera de alguna desafortunada incursión en el género humorístico, la palabra pesadilla es aplicable a casi todas las narraciones de Poe. Para este libro hemos elegido cuatro de sus más apasionadas piezas y el relato policial «The Purloined Letter». A diferencia de los ulteriores cuentos de Wells, «MS Found in a Bottle» no quiere parecer verídico, pero es tan concreto y tan poderoso como lo son las alucinaciones; en «The Facts in The Case of M. Valdemar» el horror físico se agrega al horror de lo sobrenatural; en «The Man of the Crowd» los temas centrales son la soledad y la culpa; «The Pit and the Pendulum» es una exaltación gradual del terror.

El señor John Allan, a quien tantos justificados disgustos dio su hijo adoptivo, no sospechó nunca que éste le daría también un nombre inmortal.

He escrito en el principio de esta página dos altos nombres americanos, Whitman y Poe. El primero, como poeta, fue infinitamente superior al segundo; pero ahora Edgar Allan Poe está mucho más cerca de mí. Hace casi setenta años, sentado en el último peldaño de una escalera que ya no existe, leí «The Pit and the Pendulum»; he olvidado cuántas veces lo he releído o me lo he hecho leer; sé que no he llegado a la última y que regresaré a la cárcel cuadrangular que se estrecha y al abismo del fondo.

P'U SUNG-LING: EL INVITADO TIGRE



Las Analectas del muy razonable Confiado aconsejan que debemos reverenciar a los seres espirituales, pero inmediatamente agregan que es mejor mantenerlos a distancia. Los mitos del taoísmo y del budismo han mitigado ese milenarismo dictamen; no habrá un país más supersticioso que el chino. Las vastas novelas realistas que ha producido —*el Sueño del Aposento Rojo*, sobre el que volveremos— abundan en prodigios, precisamente porque son realistas y lo prodigioso no se juzga imposible, ni siquiera inverosímil.

Las historias elegidas para este libro pertenecen en su mayoría al Liao-Chai de P'u Sung-Ling, cuyo apodo literario era el Último Inmortal o Fuente de los Sauces. Datan del siglo XVII. Hemos seguido la versión inglesa de Herbert Allen Giles, publicada en 1880. De P'u Sung-Ling se sabe muy poco, salvo que fue aplazado en el examen del doctorado de letras hacia 1651. A ese afortunado fracaso debemos su entera dedicación al ejercicio de la literatura y, por consiguiente, la redacción del libro que lo haría famoso. En la China, el Liao-Chai ocupa el lugar que en el Occidente ocupa el libro de *Las Mil y Una Noches*.

A diferencia de Edgar Allan Poe y de Hoffmann, P'u Sung-Ling no se maravilla de las maravillas que refiere. Más lícito es pensar en Swift, no sólo por lo fantástico de la fábula, sino por el tono de informe, lacónico e impersonal, y por la intención satírica. Los infiernos de P'u Sung-Ling nos recuerdan a los de Quevedo; son administrativos y opacos. Sus tribunales, sus lictores, sus jueces, sus escribientes son no menos venales y burocráticos que sus prototipos terrestres de cualquier lugar y de

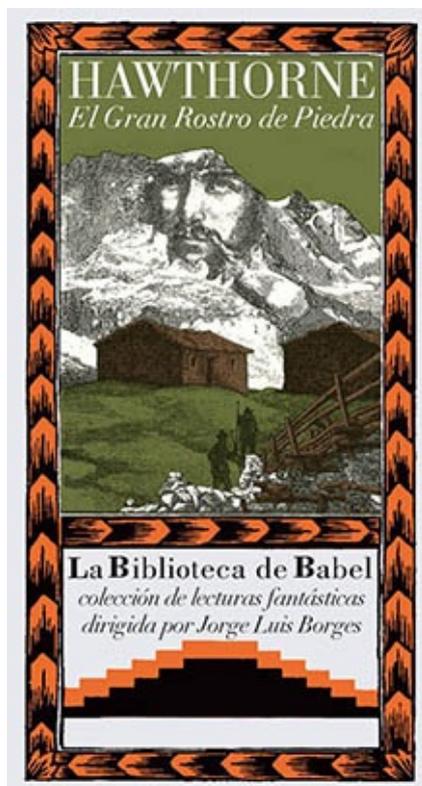
cualquier siglo. El lector no debe olvidar que los chinos, dado su carácter supersticioso, tienden a leer estos relatos como si leyeran hechos reales, ya que para su imaginación, el orden superior es un espejo del inferior, según la expresión de los cabalistas.

En el primer momento, el texto corre el albur de parecer ingenuo; luego sentimos el evidente humor y la sátira y la poderosa imaginación que con elementos comunes—un estudiante prepara su examen, una merienda en una colina, un imprudente que se embriaga— trama, sin esfuerzo visible, un orbe tan inestable como el agua y tan cambiante y prodigioso como las nubes. El reino de los sueños o mejor aún, el de las galerías y laberintos de la pesadilla. Los muertos vuelven a la vida, el desconocido que nos visita no tarda en ser un tigre, la niña evidentemente adorable es una piel sobre un demonio de rostro verde. Una escalera se pierde en el firmamento; otra, se hunde en un pozo, que es habitación de verdugos, de magistrados infernales y de maestros.

A los relatos de P'u Sung-Ling hemos agregado dos no menos asombrosos que desesperados, que son una parte de la casi infinita novela Sueño del Aposento Rojo. Del autor o de los autores, poco se sabe con certidumbre, ya que en la China las ficciones y el drama son un género subalterno. *El Sueño del Aposento Rojo* o *Hung Lou Meng* es la más ilustre y quizá la más populosa de las novelas chinas. Incluye cuatrocientos veintiún personajes, ciento ochenta y nueve mujeres y doscientos treinta y dos varones, cifras que no superan las novelas de Rusia y las sagas de Islandia, que, a primera vista, pueden anonadar al lector. Una traducción completa, que no ha sido intentada aún, exigiría tres mil páginas y un millón de palabras. Data del siglo XVIII y su autor más probable es Tsao-Hsueh-Chin. «El sueño de Pao-Yu» prefigura aquel capítulo de Lewis Carroll en que Alicia sueña con el Rey Rojo, que está soñándola, salvo que el episodio del Rey Rojo es una fantasía metafísica, y el de Pao-Yu está cargado de tristeza, de desamparo y de la íntima irrealidad de sí mismo. «El espejo de viento-luna», cuyo título es una metáfora erótica, es acaso el único momento de la literatura en que se trata con melancolía y no sin cierta dignidad el goce solitario.

Nada hay más característico de un país que sus imaginaciones. En sus pocas páginas este libro deja entrever una de las culturas más antiguas del orbe y, a la vez, uno de los más insólitos acercamientos a la ficción fantástica.

NATHANIEL HAWTHORNE: EL GRAN ROSTRO DE PIEDRA



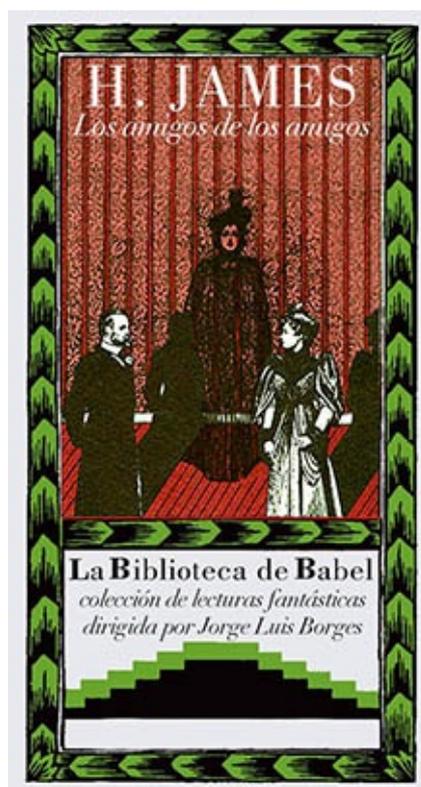
Nathaniel Hawthorne nació en 1804 en el puerto de Salem, que adolecía, ya por entonces, de dos rasgos anómalos en América; era muy viejo y estaba en decadencia. En esta vieja y decaída ciudad de honesto nombre bíblico, Hawthorne vivió hasta 1836; la quiso con el triste amor que inspiran las personas que no nos quieren, los fracasos, las enfermedades, las manías; esencialmente no es mentira decir que nunca se alejó de ella. Cincuenta años después, en Londres o en Roma, seguía en su aldea puritana de Salem; por ejemplo, cuando desaprobó que los escultores, en pleno siglo XIX, modelaran estatuas desnudas... Su padre, el capitán Nathaniel Hawthorne, murió en 1808, en las Indias orientales, en Surinam, de fiebre amarilla; uno de sus antepasados, John Hawthorne, fue juez en los procesos de hechicería de 1692, en los que diecinueve mujeres, entre ellas una esclava, Tituba, fueron condenadas a la horca. En esos curiosos procesos, ahora el fanatismo tiene otras formas, John Hawthorne obró con severidad y sin duda con sinceridad. «Tan conspicuo se hizo en el martirio de las brujas —escribió Hawthorne— que es lícito pensar que la sangre de esas desventuradas dejó una mancha en él. Una mancha tan honda que debe perdurar en sus viejos huesos, en el cementerio de Charter Street, si ahora no son polvo.» Cuando el capitán Hawthorne murió, su viuda se recluyó en su dormitorio; lo mismo hicieron sus hijos Louisa, Elizabeth y Nathaniel. Ni siquiera comían juntos, casi no se hablaban; frente a la puerta de sus respectivas habitaciones les dejaban la comida en

una bandeja. Nathaniel pasaba los días escribiendo «Wakefield» o «El velo negro del pastor»; a la hora del crepúsculo de la tarde salía a caminar. Ese furtivo régimen de vida duró doce años. En 1837 le escribió a Longfellow: «Me he recluso; sin el menor propósito de hacerlo, sin la menor sospecha de que eso iba a ocurrirme. Me he convertido en un prisionero, me he encerrado en un calabozo, y ahora ya no doy con la llave, y aunque estuviera abierta la puerta, casi me daría miedo salir». Hawthorne era alto, hermoso, flaco, moreno. Tenía un andar hamacado de hombre de mar. En aquel tiempo no había, sin duda felizmente para los niños, literatura infantil; Hawthorne había leído a los seis años el *Pilgrims Progress*; el primer libro que compró con su plata fue *The Faerie Queen*; dos alegorías. También leyó, aunque sus biógrafos no lo digan, la Biblia; quizá la misma que el primer Hawthorne, William Hawthorne de Wilton, trajo de Inglaterra con una espada, en 1630. Edgar Allan Poe acusó a Hawthorne de ejercer la alegoría, género que juzgaba indefendible. Lo mismo pensó Croce, que acusaba a la alegoría de ser un fatigoso pleonismo... Hawthorne se casó en 1842; su vida, hasta esa fecha, había sido puramente imaginativa. Trabajó en la aduana de Boston, fue cónsul de los Estados Unidos en Liverpool, tuvo la suerte de vivir en Florencia y en Roma, pero su realidad fue, siempre, el tenue mundo crepuscular de la imaginación puritana.

Ante el primer relato de nuestra serie, ningún lector contemporáneo prescindirá de la imagen de Kafka. Es idéntico el mecanismo de infinitas postergaciones, pero Hawthorne, sin desmedro de la angustia y de la tensión, nos advierte desde el principio el desenlace de la fábula. «Wakefield» es el mejor relato de Hawthorne y acaso uno de los mejores de la literatura. El doble es uno de los temas recurrentes de la imaginación de los hombres; el agua y los espejos lo prefiguran. Lo encontramos tratado de un modo inesperado y original en «El Gran Rostro de Piedra», que recoge, asimismo, otro tema antiguo, el buscador que, sin saberlo nunca, es el objeto de su busca. «El holocausto del mundo» corresponde admirablemente a la mística especulación de los trascendentalistas de New England, que fueron los amigos de Hawthorne; la mente humana, no el mundo tangible y visible, es la realidad esencial. Poe inventaría en 1841 el hoy caudaloso género policial cuatro años antes, Hawthorne había publicado «La catástrofe del señor Higginbotham» que anticipa sorpresas y artificios. Hawthorne acentúa lo cómico; si el texto hubiera sido escrito ahora, su desenlace sería trágico y hubiera sido el punto de partida. «El velo negro del pastor», última pieza de la serie, es pura y descaradamente una alegoría y, pese a serlo, es no sólo eficaz sino inolvidable. Hawthorne ha escrito los mejores y los peores cuentos del mundo; en esta selección ofrecemos al lector los primeros.

Como Beda el Venerable, Nathaniel Hawthorne murió soñando. Su muerte ocurrió en la primavera de 1864, en las montañas de New Hampshire. Nada nos prohíbe imaginar la historia que soñaba y que la muerte coronó o borró. Por lo demás, toda su vida fue una serie de sueños.

HENRY JAMES: LOS AMIGOS DE LOS AMIGOS



A pesar de la fecha de su nacimiento, 1843, y de la fecha de su muerte, 1916, Henry James es uno de los máximos escritores de nuestra época. Es menos un contemporáneo de Kipling o de Tolstoi que un contemporáneo de Kafka. Fue un insuperado maestro de la ambigüedad y de la indecisión, tan cotidianas hoy en el arte. Antes de James, el novelista era un ser omnisciente, que penetraba hasta en los sueños del alba, que el hombre olvida al despertar. Partiendo, acaso sin saberlo, de la novela epistolar del siglo XVIII, James descubre el punto de vista, el hecho de que la fábula se narra a través de un observador, que puede y suele ser falible. Este observador define a los otros, pero, sin darse cuenta, está definiéndose. Los lectores de James se ven obligados a una continua y lúcida suspicacia que, a veces, constituye su deleite y otras su desesperación. El texto puede falsear los hechos, o no entenderlos, o sencillamente mentir.

He usado la palabra observador, que asimismo corresponde al pasivo destino de Henry James.

James nació en New York, un 15 de abril. Su padre, hostil a todo localismo, había decidido que sus hijos fueran cosmopolitas; se educaron en París, en Londres, en Ginebra y en Roma. Hacia 1862, ya en su patria, Henry emprendió el estudio del derecho en la universidad de Harvard. Su primer libro fue una biografía de Hawthorne, que firmó con el nombre Henry James, júnior. Pensó que América no ofrecía temas propicios para la novela psicológica y se fijó en Europa, donde pasó casi toda su vida. En primer término se dedicó a observar. A observar sin excesos, oía

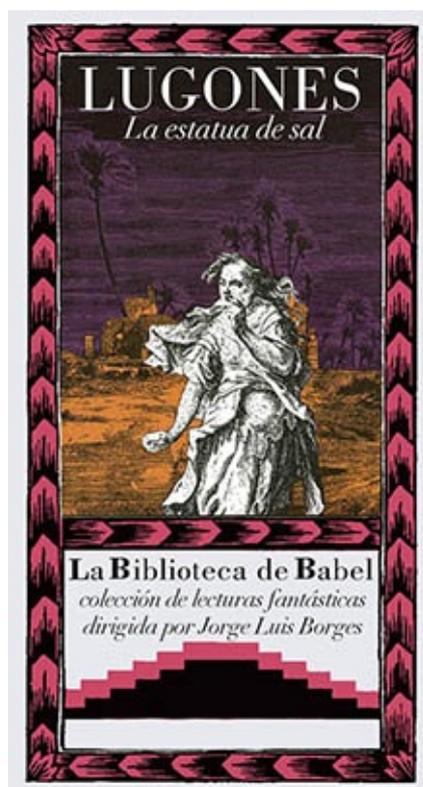
una anécdota cualquiera, formulaba una o dos preguntas y no perdía detalles. Ya poseía la semilla de una larga novela o de un inolvidable relato. A semejanza de Marcel Proust, tan parecido y a la vez tan distinto, pensó que la observación del género humano puede no excluir las clases altas, quizá no menos reales que la promiscuidad del tugurio. El ambiente mundano es típico de toda su obra, pero la parte última incluye lo sobrenatural, la fatalidad y el infierno. Su tema preferido fue el americano que se siente extranjero en la complejidad de Europa; concluyó al fin con el del hombre que es un extranjero en el mundo, tal vez porque él también era un extranjero entre todos los hombres. En 1915 renunció a la ciudadanía norteamericana y se hizo inglés para testimoniar su adhesión a los aliados.

Un año más tarde moriría venerado, solitario, admirado y poco leído. Kipling, Wells y Shaw, sus contemporáneos, eran arrebatados y discutidos. Tenía la obsesión de la palabra justa; a punto de morir halagó al misterio anunciando: «y ahora esa cosa distinguida, la muerte».

Para esta antología hemos elegido cuatro relatos muy diversos. En «La vida privada» se conjugan lo fantástico y lo satírico, el tantas veces recreado tema del doble, caro a Stevenson y a Papini, y la burla a las espléndidas nulidades que cruzan los visibles escenarios del mundo. «Owen Wingrave» puede parecer, al principio, un alegato pacifista; vemos después que la gravitación de lo antiguo y de lo espectral no excluye lo épico. «Los amigos de los amigos» encierra una profunda melancolía y es, al mismo tiempo, una exaltación del amor elaborado en el más secreto misterio. A estos tres relatos fantásticos hemos agregado otro que no lo es, pero que constituye quizá la obra maestra de Henry James en el cuento. «La humillación de los Northmore» es la crónica de una paciente venganza, tanto más atroz cuanto que ignoramos su última realidad.

Nos quedan dos inolvidables fotografías de Henry James, ejecutadas en 1906 por Alice Boughton. La primera guarda para siempre la imagen de un desdeñoso caballero doliente que trata en vano de ocultar, bajo elegantes atributos convencionales —el sombrero de copa, el cuello almidonado y el bastón que soportan las manos—, lo que denuncia su mirada tristísima: que es el más desdichado de los hombres. La segunda nos muestra a Henry James con el mismo atuendo, mirando, no sin asombrada incredulidad, el primer retrato. Ese juego del hombre visto por los otros, del hombre visto por sí mismo, fue sin duda sugerido por James. El rostro que cualquiera de las fotografías rescata corresponde, estoico y ausente, a la inexorable imagen que la obra deja traslucir.

LEOPOLDO LUGONES: LA ESTATUA DE SAL



Si tuviéramos que cifrar en un hombre todo el proceso de la literatura argentina (y nada nos obliga, por cierto, a tan extravagante reducción) ese hombre sería indiscutiblemente Lugones. En su obra están nuestros ayeres, y el hoy y, tal vez, el mañana.

Nuestro pasado está en *El imperio jesuítico*, en *El payador* y en la *Historia de Sarmiento*; el tiempo que fue suyo, el del *Modernismo*, en *Las montañas del oro* y en *Los crepúsculos del jardín*. *El Lunario sentimental*, que data de 1909, prefigura y supera todo lo que hicimos después. La obra de Martínez Estrada y la de Güiraldes son inconcebibles sin él. Tal es el lado positivo. El reverso fue su tendencia a encarar el ejercicio de la literatura como un juego verbal, como un juego con todas las palabras del diccionario. Quince años antes que la secta ultraísta quiso reducir la poesía, tan diversa y tan misteriosa, a una sola figura, la metáfora. En rigor, basta un solo verso sin metáfora (*la bocea mi bació tutto tremante*) para invalidar ese dogma.

Cuatro poetas cardinales hubo para Lugones. En 1897, a juzgar por el poema inicial de *Las montañas del oro*, esos poetas eran Homero, Dante, Hugo y Walt Whitman; en 1909, en el prólogo de *Lunario sentimental*, borraría el nombre de Whitman porque éste prescindió de la rima que Lugones juzgaba esencial para el verso moderno. Es significativo que no incluye ningún nombre español. La heterogénea y vasta labor de Leopoldo Lugones no ha sido aún bien estudiada. Toda su obra fue pensada desde el francés o desde el castellano del diccionario, salvo los *Romances del río seco* (1938) que son de una sencillez casi anónima. Fue poeta,

narrador, crítico, historiador, lexicógrafo, orador y, sin mayor fortuna, helenista y traductor de Homero. Le gustaba «descubrir» y alentar a los poetas jóvenes.

Nadie puede disimular la felicidad; en Lugones, pese a su orgullo y su reserva, la desolación era evidente. Cuando, hará cuarenta años, me comunicaron por teléfono que se había suicidado, sentí pena pero no asombro, porque entendí que toda su vida, poblada de abjuraciones y renunciamientos, había sido un demorado suicidio. «Dueño el hombre de su vida lo es también de su muerte», dijo en una sentencia que Séneca no habría desdeñado.

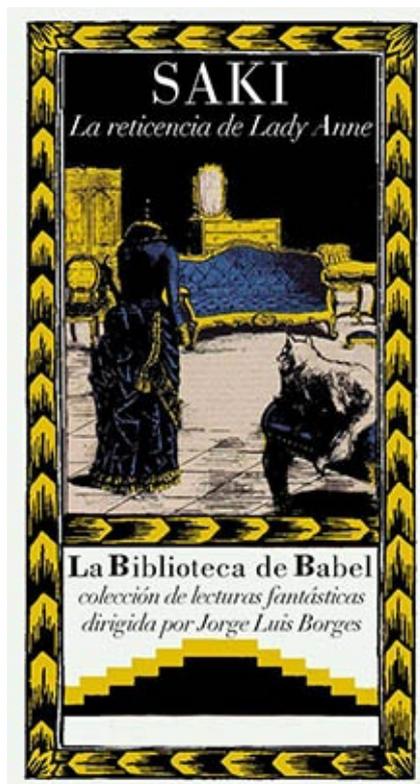
Lugones nació en 1874, en la provincia mediterránea de Córdoba y se dio muerte en una de las islas del archipiélago del Tigre, unos pocos kilómetros al norte de Buenos Aires, en 1938. Dejó inconcluso un Diccionario del castellano usual, cuyo primer volumen no agota la letra A y que abunda en palabras infrecuentes. En el ensayo El tamaño del espacio estudió las teorías de Einstein. Fue también maestro y periodista, provenía de una familia de tradición militar. Su miopía le impidió, para bien de las letras, ser soldado, pero siempre se impuso una disciplina ética. Le han reprochado sus veleidades políticas, pero ser anarquista hacia mil ochocientos noventa y tantos, partidario de los aliados en 1914 y fascista por los años treinta corresponde a las diversas sinceridades de un hombre a quien le interesa un mismo problema y que da, a lo largo del tiempo, con soluciones contradictorias. Lo traté muy poco, mi timidez contribuyó a ello. Guardo la imagen de un hombre solitario y soberbio, que tendía a negar lo que le decían y buscaba razones ingeniosas para justificar sus negaciones. Sin desmerecer al prosista, su labor máxima fue la poesía; por la memoria de todos los argentinos andan versos suyos, que suelen repetirse a media voz, sin recordar a veces el nombre del autor: «El cerro azul estaba fragante de romero / y en los profundos campos silbaba la perdiz». En estas páginas nos limitaremos al examen de algunos de sus cuentos fantásticos, que datan de 1906 y que profetizan y superan lo que denominamos ficción científica. Es evidente que sufrió el influjo de Edgar Allan Poe y de Wells, pero esos textos estaban al alcance de todos y sólo Lugones escribió «Yzur».

«Yzur» es el primer cuento de nuestra serie. Por aquellos años la prosa era visual y decorativa; Lugones, al atribuir el relato a un hombre de ciencia, escribe con deliberada sequedad no exenta de contenida pasión. «Yzur», que inaugura en nuestro idioma el género de la ficción científica, debe parte de su eficacia al hecho de que no sabremos nunca si el fin corresponde a una realidad o a un alucinado deseo del narrador que ha ido enloqueciéndose con su mono. «La lluvia de fuego» imagina de un modo vivido y preciso lo que pudo haber acontecido en las ciudades de la llanura; tal vez no deje de ser interesante observar que los hebreos de Lugones son manifiestamente epicúreos griegos. También «La estatua de sal» es de origen bíblico, pero Lugones enriquece la fábula que todos conocemos como un insólito misterio. Una lectura era no menos intensa para Lugones que cualquier otra experiencia. Es evidente que el relato «Los caballos de Abdera» procede del soneto «Fuite des

Centaures» de Heredia; pero no es menos evidente que supera a su modelo. Bástenos recordar el torpe verso: «L'horreur gigantesque de l'ombre herculéene», con la frase final de nuestro escritor. El principio es meramente agradable, luego va transformándose en algo atroz y de lo atroz pasa a la maravilla mitológica. Un poco a la manera de Wells, Lugones en «Un fenómeno inexplicable», cuyo título deliberadamente prosaico corresponde al opaco narrador, relata de un modo llano y pausado un hecho inaudito. Lugones en el admirable soneto «Alma venturosa» había tratado ya el tema de dos personas que se quieren, no lo saben y bruscamente lo descubren al mismo tiempo. En «Francesca» se atreve a competir con el canto V del Infierno y el hallazgo de esa aventura está en el tono íntimo. «Abuela Julieta» es uno de los más delicados cuentos de amor. La tristeza del tiempo irreparable, la presencia de la luna, la recatada emoción que los buenos modales ocultan, hacen de esta obra una de las mejores páginas de Lugones.

Ignorado siempre en Europa por haber nacido en este país que entonces quedaba muy lejos, cumplo con una promesa que tácitamente me hice, al revelar su obra en Italia, nación que él quiso tanto.

SAKI: LA RETICENCIA DE LADY ANNE



Como Thackeray, como Kipling y como tantos otros ingleses ilustres, Héctor Hugh Munro nació en el Oriente y conoció en Inglaterra el desamparo de una niñez vivida lejos de los padres y, en su caso, severamente vigilada por dos rígidas tías. Su nombre, Munro, corresponde a una antigua familia escocesa; su sobrenombre literario, Saki, de las Rubaiyát (la palabra en persa quiere decir copero). Según testimonio de su hermana Ethel, las tías tutelares, Augusta y Carlota, eran imparcialmente detestables; el hecho de que odiaran a los animales puede no ser ajeno al amor que Munro siempre les profesó. En su obra abundan las aborrecibles y arbitrarias personas mayores cuya sola presencia frustra la vida de quienes las rodean y la amistad de los animales, en la que siempre hay algo de magia.

Completada su educación universitaria en Inglaterra, volvió a su patria, Birmania, para ocupar un cargo en la policía militar. Siete ataques de fiebre en poco más de un año, lo forzaron a regresar. En Londres ejerció el periodismo. Se inició en la sátira política en la *Westminster Gazette* y entre 1902 y 1908 fue corresponsal del *Morning Post* en Polonia, en Rusia y en París. En esta ciudad aprendió a gozar de la buena comida y a despreciar la mala literatura. A la edad de cuarenta y cuatro años en 1914 fue, honrosamente, uno de los cien mil voluntarios que Inglaterra envió a Francia. Sirvió, como soldado raso, lo mataron en el infierno de 1916 en el ataque a Beaumont-Hamel. Se dice que sus últimas palabras fueron: *Put out that bloody cigarette*, «Apaguen ese maldito cigarrillo». No es imposible que se refiriera a la guerra.

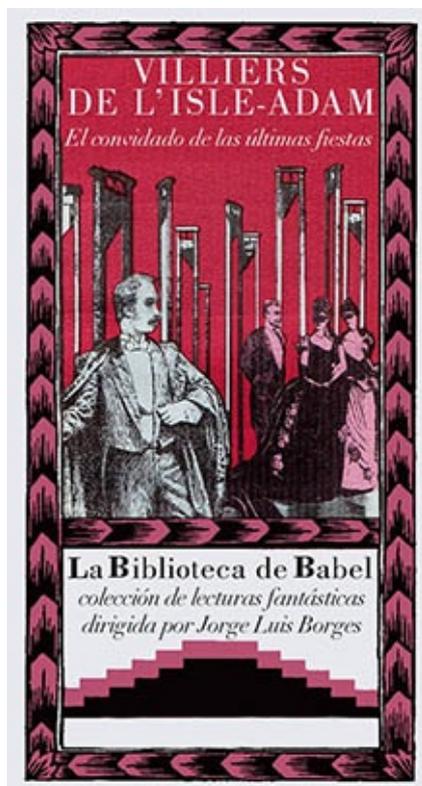
Su vida fue cosmopolita, pero toda su obra (con la excepción de un solo cuento que ya comentaremos) se sitúa en Inglaterra, en la Inglaterra de su melancólica infancia. Nunca se evadió del todo de aquella época, cuya irremediable desventura fue su materia literaria. Este hecho nada tiene de singular; la desdicha es, según se sabe, uno de los elementos de la poesía. La Inglaterra, padecida y aprovechada por él, era a de la clase media victoriana, regada por la organización del tedio y por la repetición infinita de ciertos hábitos. Con un humor ácido, esencialmente inglés, Munro ha satirizado a esa sociedad.

El primer relato de esta serie, «La reticencia de Lady Anne», juega a ser satírico, pero, bruscamente, es atroz. «El narrador de cuentos» se burla de las convenciones del apólogo y de la hipócrita bondad. La niñez desdichada del autor vuelve a aparecer en «El cuarto trastero», que prefigura a «Sredni Vasthar» y que, en algún momento, recuerda la admirable «Puerta en el muro» de Wells. Más allá de los rasgos satíricos a que nos ha habituado el autor, la pieza titulada «Gabriel-Ernest» renueva un mito universal, eludiendo todo arcaísmo. Un animal es también el protagonista de «Tobermory» y, extrañamente, este animal es una amenaza por lo que tiene de humano y de razonable. «El marco» es una extravagancia sin precedentes, que sepamos, en la literatura. Mientras es deleznable, el héroe es valioso; cuando recobra su dignidad, ya no es nadie. Los protagonistas de «Cura de desasosiego» ignoran el argumento esencial; no así el lector que le da su generosa y divertida complicidad. En «La paz de Mowsle Barton» sentimos intensamente lo singular del concepto de bruja, en el que se aúnan el poder, la magia, la ignorancia, la maldad, la miseria y la decrepitud. «Mixtura para codornices» insinúa, desde el extraño título, la arbitrariedad y la estupidez de la conducta de los hombres. No lo sobrenatural sino la simulación de lo sobrenatural es el tema básico de «La puerta abierta». Sin embargo, si tuviéramos que elegir dos de los cuentos de nuestra antología (y nada nos obliga, por cierto, a esa dualidad) destacaríamos «Sredni Vasthar» y «Los intrusos». El primero, acaso como todo buen cuento, es ambiguo: cabe suponer que Sredni Vasthar era realmente un dios y que el desventurado niño lo intuía, pero también es lícita la hipótesis de que el culto del niño hizo del hurón una divinidad, tampoco está prohibido pensar que la fuerza del animal procede del niño que será realmente el dios y que no lo sabe. Está bien que el hurón vuelva a lo desconocido de donde vino; no menos admirable es la desproporción entre la alegría del niño liberado y el hecho trivial de prepararse una tostada. Del todo diferente es la fábula que se titula «Los intrusos». Ocurre, como el «Prince Otto» de Stevenson, en esa boscosa y secreta Europa Central que corresponde menos a la geografía que a la imaginación. Nunca sabremos si procede de una experiencia personal; la sentimos como una historia fuera del tiempo que tiene que haberse dado muchas veces y en formas muy diversas. Los caracteres no existen fuera de la trama, pero ese rasgo la favorece, ya que es propio del mito y de la leyenda. El título prefigura la línea final que, sin embargo, es asombrosa y singularmente patética. Para Dios, no para los hombres, los dos

enemigos, que, esencialmente, son él mismo, se salvan.

Con una suerte de pudor, Saki da un tono de trivialidad a relatos cuya íntima trama es amarga y cruel. Esa delicadeza, esa levedad, esa ausencia de énfasis puede recordar las deliciosas comedias de Wilde.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: EL CONVIDADO DE LAS ÚLTIMAS FIESTAS



Juan María Matías Felipe Augusto, conde de Villiers de L'Isle-Adam, nació en Bretaña el 7 de noviembre de 1838 y murió en París, en el Hospital de los Hermanos de San Juan de Dios, el 19 de agosto de 1889. La irresponsable y generosa imaginación de los celtas fue uno de los dones que el azar o el destino le confirieron, así como la ilustre estirpe —descendía del primer gran Maestre de los Caballeros de Malta— y el sonoro desdén de la mediocridad, de la ciencia, del progreso, de su época, del dinero y de la gente seria. Su *Eva futura* (1886) es uno de los primeros ejemplos de ficción científica que la historia de la literatura registra, y es también una sátira de la ciencia. El drama *Axel* recrea el tema de la piedra filosofal. La rebelión, estrenada en París en 1870, anticipa la *Casa de muñecas* de Ibsen.

Romántico a la manera retórica de los franceses, declaró que el género humano se dividía en románticos e imbéciles. Los hábitos de su época exigían que un escritor abundara no sólo en frases memorables, sino en epigramas impertinentes. Anatole France refiere que una mañana fue a su casa para pedirle datos de sus abuelos. Villiers le contestó: «¿Quiere usted que a las diez de la mañana, y a pleno sol, le hable del gran Maestre y del célebre Mariscal?». Sentado a la mesa de Enrique V, aspirante al trono de Francia y oyéndole criticar a alguien que había sacrificado todo por él, le dijo: «Señor, bebo a la salud de Su Majestad. Vuestros títulos son decididamente indiscutibles. Tenéis la ingratitud de un rey». Era gran amigo de

Wagner; le preguntaron si su conversación era amena. Respondió con dureza: «¿Acaso la conversación del Etna es amena?».

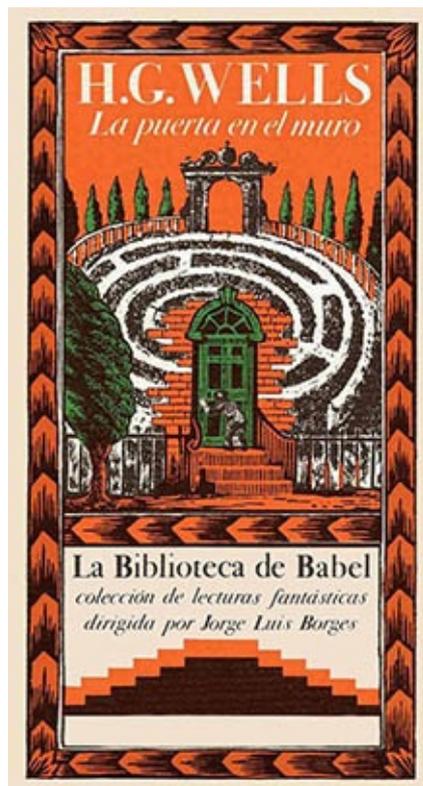
En su vida como en su obra hay algo histriónico; es verdad que las circunstancias de ser un aristócrata y de ser muy pobre favorecían esa actitud. Cabe pensar también que Villiers, mediante la imagen que trata siempre de proyectar ante la sociedad de París, estaba esencialmente defendiéndose. Su escasa estatura no lo habrá mortificado menos que su pobreza, que, a veces, alcanzó la miseria.

¿Hasta dónde puede un poeta, por caudalosa que sea su imaginación, evadirse de su fecha en el tiempo y de su lugar en el espacio? Es evidente que la Verona de *Romeo y Julieta* no está precisamente situada en Italia; es evidente que los mágicos mares de la *Balada del viejo marinero de Coleridge* son el sueño magnífico de un poeta mediterráneo de fines del siglo XVIII, no el mar de Conrad, no el mar de la Odisea. ¿Escribiré yo alguna vez un poema que no esté en Buenos Aires? Lo mismo ocurre con la España y con el Oriente de Villiers; son tan franceses como la laboriosa *Salambó* de Flaubert.

El mejor relato de nuestra serie y una de las obras maestras del cuento corto es «La esperanza». La acción transcurre en una España muy personal y la fecha es vaga. Villiers sabía poco de España; tampoco sabía mucho de Edgar Allan Poe, sin embargo «La esperanza» y «El pozo y el péndulo» son parejamente inolvidables, porque los dos conocían la crueldad a que puede llegar el alma del hombre. En Poe el horror es de orden físico; Villiers, más sutil, nos revela un infierno de orden moral. A la increíble España de «La esperanza» sucede la increíble China de «La aventura de Tse-i-la». El relato lleva el epígrafe «adivina o te devoro», que Villiers atribuye ingeniosamente a la Esfinge. Se trata de un artificio cuyo objeto es engañar al lector. El relato entero se basa en la soberbia de los dos personajes y en la atroz crueldad de uno de ellos; el final nos revela una insospechada generosidad que encierra una humillación. «El secreto de la iglesia» encubre una afirmación de todas las sectas protestantes; su fuerza está en el hecho de que el hombre que la revela nos confiesa implícitamente que su alma está perdida. El tema de «La reina Ysabeau» es, otra vez, la crueldad de los poderosos, enriquecida en este caso por la pasión de los celos. El desenlace inesperado no es menos atroz. «El convidado de las últimas fiestas» comienza deliberadamente de un modo frívolo; nada más baladí que unos despreocupados y alegres trasnochadores decididos a divertirse hasta el alba. La aparición de un nuevo contertulio ensombrece la historia y la lleva a un horror en el cual increíblemente convergen la justicia y la locura. De igual manera que el paródico *Don Quijote* es un libro de caballerías, «Relato sombrío, narrador más sombrío» es un cuento cruel y es asimismo la parodia de un cuento cruel. De todas las piezas de Villiers, «Vera» es, sin duda, la más fantástica y la más cercana al mundo onírico de Poe. Para consolar su tristeza, el protagonista crea un mundo alucinatorio; esa magia recibe una recompensa, un objeto minúsculo y olvidado que encierra una última promesa.

Villiers en París quería jugar con el concepto de la crueldad de igual manera que Baudelaire jugaba con el mal y el pecado. Ahora, desventuradamente, nos conocemos demasiado para jugar con ellos. *Contes cruels* es ahora un título ingenuo y no lo fue cuando Villiers de l'Isle-Adam, entre grandilocuente y conmovido, lo propuso a los cenáculos de París. Este casi indigente gran señor, que se sentía protagonista enlutado de imaginarios duelos y de imaginarias ficciones, ha impuesto su imagen en la historia de la literatura de Francia. Menos que en Vera, menos que en el judío aragonés, menos que en Tse-i-la, pensamos y pensaremos en Villiers de l'Isle-Adam.

H. G. WELLS: LA PUERTA EN EL MURO



Herbert George Wells nació en el condado de Kent en 1866 y murió en Londres en 1946. Su padre fue tendero y ese oficio fue el primero de Wells. Maestro en una escuela primaria, ejerció la enseñanza hasta 1893. Fue discípulo de Thomas Huxley, apodado el *bulldog* del darwinismo. Por esos años conoció la soledad, la pobreza y la tisis. Su primer libro se titula, curiosamente, *Conversaciones selectas con un tío*. *La máquina del tiempo*, publicada en 1895, prefigura y supera, con medio siglo de anticipación, todas las obras posteriores de ficción científica. Wells trasmutó sus amarguras en esas pesadillas inolvidables que se llaman *La visita maravillosa* (1895), *El hombre invisible* (1897), *La guerra de los mundos* (1898), *Los primeros hombres en la luna* (1901), *La isla del Doctor Moreau* (1896), *El alimento de los dioses* (1904). Como G. B. Shaw, perteneció a la sociedad fabiana, que deriva su nombre de Quinto Fabio Máximo, el demorador. En su libro *La conspiración abierta*, Wells declaró que la división actual del planeta en distintos países, regidos por distintos gobiernos, es del todo arbitraria y que los hombres de buena voluntad acabarán por entenderse y prescindirán de las formas actuales del Estado. Las naciones y sus gobiernos desaparecerán, no por obra de una revolución, sino porque la gente comprenderá que son del todo artificiales. Wells fue uno de los fundadores del Pen Club, cuyo fin era promover la unión de los escritores de todo el mundo. En los últimos años de su vida Wells, voluntariamente, se alejó de sus imaginaciones fantásticas y compiló, para instruir a la humanidad, obras de tipo enciclopédico. Recordaremos el caso análogo de Ruskin, que renunció a su espléndido estilo en

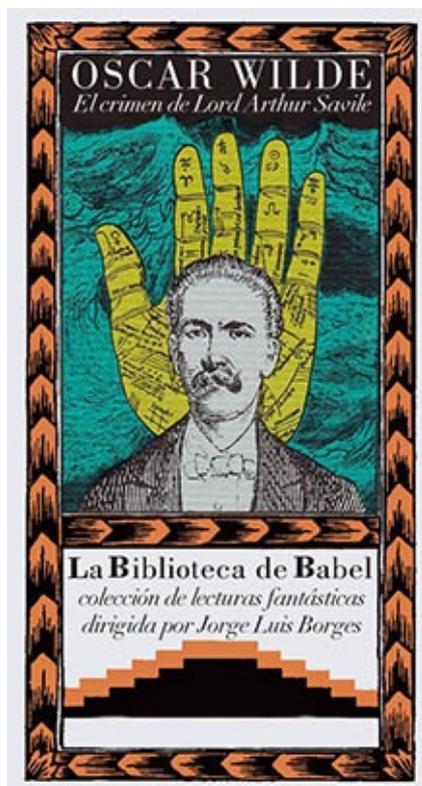
beneficio de la educación del pueblo. En 1934, publicó su *Experimento de Autobiografía*, donde refiere sus humildes orígenes, su adolescencia miserable, su formación científica, sus dos matrimonios y su variada y turbulenta vida sentimental. Belloc lo acusó de ser un inglés provinciano; Wells comentó: «El señor Belloc, según parece, nació en toda Europa». Anatole France dijo de él que era «la mayor fuerza intelectual del mundo de habla inglesa».

Wells entendía que un relato fantástico debe incluir un solo hecho fantástico; esa opinión corresponde a una época incrédula, que no se entrega fácilmente a lo maravilloso. Escribió *El hombre invisible*, que nos propone un solo hombre invisible; escribió asimismo *La guerra de los mundos*, cuyo tema es la invasión del planeta por los marcianos, pero sintió que nuestra imaginación habría rechazado el exorbitante concepto, caro a la ficción científica, de un invisible ejército de marcianos. Los cinco relatos que hemos elegido obedecen esa prudente norma. El milagro de su fantasía es muy preciso. En «La puerta en el muro», que ocurre en Londres, hay un matiz alegórico que no es habitual vincular al nombre de Wells. Esa pieza, acaso autobiográfica del autor, lo es para todos nosotros a través de la desolación de sus postergaciones. «El país de los ciegos» es la tragedia de un individuo solo y no comprendido en un mundo hostil, una circunstancia que no queremos anticipar, recuerda a Peer Gynt. «El caso Plattner», como *La máquina del tiempo*, aprovecha las posibilidades patéticas de la hipótesis de una cuarta dimensión. Una vez más el héroe está solo. Una hermosa variante del antiguo tema del doble es la de «La historia del difunto señor Elvesham», regida por una crueldad absoluta. Dos elementos muy diversos hay en «El huevo de cristal»: la desvalida condición del protagonista y una imprevisible proyección que abarca el universo. A una vaga memoria de esas páginas debo mi cuento «El Aleph».

Wells se jactó de que sus sueños, a diferencia de las meras anticipaciones de Verne, no se realizarían; en efecto, nadie prevé la posibilidad de animales transformados en hombres o de un vehículo que pueda explorar el futuro. Hay una notoria excepción: los hombres han llegado a la luna. Cabe, sin embargo, observar que Cavor y el amigo que lo abandona, siguen viviendo en la memoria y que los astronautas de la década del 60 ya son, por obra de una desafortunada publicidad, tan irreales y triviales como una campaña electoral o como un certamen de fútbol.

Lamento haber descubierto a Wells a principios de nuestro siglo: querría poder descubrirlo ahora para sentir aquella deslumbrada y, a veces, terrible felicidad.

OSCAR WILDE: EL CRIMEN DE LORD ARTHUR SAVILE



Hijo de un famoso oculista, Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde nació en Dublín el 16 de octubre de 1854 y murió en una modesta habitación del hotel d'Alsace, en París, un frío mediodía de noviembre del año 1900. Dijo un día a su hermano: «Ahora soy Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde. Así como el aeronauta para ascender va arrojando lastre, he llegado a ser Oscar Wilde. Para las venideras generaciones seré el Wilde o el Oscar». Se educó en Trinity College y en Oxford. Fue un distinguido helenista y hace cien años, en 1877, viajó a Grecia. A diferencia de otros escritores que tratan de parecer profundos, Wilde, como Heine, esencialmente lo era y trataba de parecer frívolo. Esa apariencia de frivolidad perjudica ahora su fama. Dirigió el movimiento decadente, que en Inglaterra correspondió al simbolismo y a las otras escuelas decorativas de la época, pero en contraste con sus contemporáneos lo hizo un poco en broma. En 1890 publicó *El retrato de Dorian Gray*, acaso sugerido por la más famosa de las invenciones de Stevenson, pero donde la presencia del Mal es del todo diversa. Había viajado previamente por los Estados Unidos. En la aduana le preguntaron si tenía algo que declarar, contestó: «Nada, salvo mi genio». Recorrió el país dando conferencias; proclamó su evangelio estético en Nueva York y, según él, en cierto local de Texas, leyó un cartel que advertía: «No disparen sobre el pianista; hace lo que puede». En Salt-Lake-City, capital de los mormones, dio una conferencia; comentaría después que la sala era tan grande que podía contener hasta catorce

familias. Trazó un pequeño plano mostrando cómo cada mormón ubicaba a su izquierda sus diez mujeres y a la derecha sus hijos. A su vuelta a Londres declaró que el descubrimiento de América fue un deplorable error y que Colón hubiera debido pasar de largo. Dijo de las cataratas del Niágara: «Llevan allí a todas las recién casadas americanas y la contemplación de ese estupendo espectáculo es el primer desencanto, ya que no el menos cruel, de la vida matrimonial». Le ofrecieron una suma considerable por una novela de cien mil palabras; respondió que no sabía cien mil palabras.

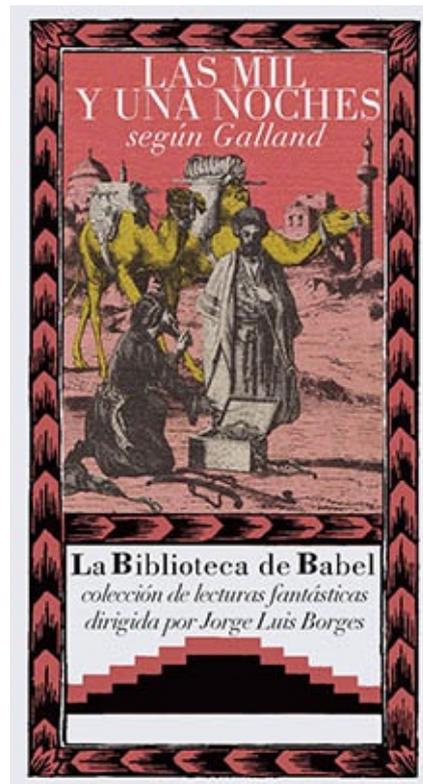
Se ha hablado demasiado del pleito por injurias y calumnias que entabló en 1895 al Marqués de Queensberry y que le valió ser condenado a dos años de trabajos forzados. A su salida de la cárcel parecía, nos dicen, un rey que vuelve del destierro; pero al entrar en una librería oyó decir a sus espaldas «ése es Oscar Wilde». Esa misma tarde se embarcó para Francia; no volvería a ver la luz de Londres. En Calais, el poeta Ernest Dowson lo llevó, para salvar su reputación, a un prostíbulo. Wilde cumplió con su obligación, pero exclamó: «Never again, it was like cold mutton». En 1900 murió olvidado y pobre en un hotel de París. En la cinco veces centenaria iglesia de Saint-Germain-des-Prés se rezó un responso. El dueño del hotel acompañó el cortejo con una corona fúnebre que decía: *A mon locateur*. El proceso y la cárcel de Oscar Wilde fueron esencialmente un suicidio. Él mismo le dijo a André Gide: «Yo quería conocer el lado oscuro del jardín». Era un hombre seguro, muy elegante y atlético. Cuando estudiaba en Oxford tres estudiantes irrumpieron en su habitación para romper su colección de porcelanas orientales; Wilde los expulsó a puñetazos.

Como *The Importance of being Earnest* (que Alfonso Reyes ingeniosamente tradujo «La importancia de ser Severo»), «El crimen de Lord Arthur Savile» está con toda gracia más allá del Bien y del Mal. Se trata de la historia de un asesinato, pero el hecho se perpetra en un mundo que, por su misma frivolidad, no es menos real que el deliberadamente fantástico de *Las Mil y Una Noches*. Para acentuar este parecido cabría agregar que todo el relato, que ocurre en un Londres onírico, comparable al de Stevenson y al de Chesterton, está regido por el concepto islámico del Destino. De igual manera que en sus comedias mundanas, Wilde nos presenta personajes estúpidos, pero su estupidez es epigramática, ya que son risueños disfraces del autor. Recordemos aquella gran señora a quien le muestran el mapa de Australia y que dice: «¡Qué forma rara!», para agregar después, como comprendiendo: «Es que se trata de un país muy joven». El tema de «El fantasma de Canterville» pertenece a la novela gótica, pero, afortunadamente para el lector, el tratamiento no lo es. En este divertido relato, los americanos no toman en serio al fantasma, y ni los lectores ni Wilde toman en serio a los americanos. «El príncipe feliz», «El ruiseñor y la rosa» y «El gigante egoísta» son cuentos de hadas, no concebidos a la manera genuina de Grimm, sino de un modo sentimental, que recuerda a Hans Christian Andersen, pero imbuidos de esa ironía melancólica que es atributo peculiar de Oscar Wilde.

Casi ochenta años nos separan de la muerte de Wilde. Su época, tan alejada de

nosotros, ya es una pieza de museo. El gran irlandés de triste destino y de alma venturosa es nuestro contemporáneo y lo será de muchas generaciones futuras. Su íntima, su invencible felicidad, lo salva de perdurar en nuestra memoria como un *dandy* trágico, a la manera del príncipe de Dinamarca.

LAS MIL Y UNA NOCHES SEGÚN GALLAND



Descubrir cada tanto tiempo el Oriente es una de las tradiciones de Europa: Heródoto, la Sagrada Escritura, Marco Polo y Kipling son los nombres que acuden en primer término. El más deslumbrante de todos esos es *El Libro de las Mil y Una Noches*. En él parece estar cifrado el concepto de Oriente. Esa extraña palabra que abarca tantas y tan desiguales regiones, desde Marruecos hasta las islas del Japón. Definirla es difícil, porque definir es diluir en otras palabras y la palabra Oriente y la palabra *Mil y Una Noches* ya nos colman de magia. El hábito suele contraponer los conceptos de calidad y de cantidad. De un libro decimos que es largo como si ello fuera un pecado, pero en algunos la extensión es una calidad, una calidad esencial. Uno de tales libros y no el menos ilustre es el *Furioso*; otro, el *Quijote*; otro, *Las Mil y Una Noches* o, como quiere el capitán Burton, el *Libro de las Mil Noches y Una Noche*. No se trata, por cierto, de leerlo íntegro; los árabes afirman que esa empresa nos llevaría a la muerte. Quiero decir que el goce que nos depara la lectura de una pieza cualquiera procede, en algún modo, de la conciencia de estar frente a un río que es inagotable. El título original enumeraba mil noches. El supersticioso temor de las cifras pares indujo a los compiladores a agregar una y esa una basta para sugerir lo infinito.

El Indostán atribuye sus vastas epopeyas a un dios, a un hombre legendario, a un personaje de la misma obra o al tiempo; en la edificación de *Las Mil y Una Noches* han colaborado los siglos y los reinos. Se conjetura que el núcleo primitivo de la serie proviene precisamente del Indostán, que del Indostán pasó a Persia, de Persia a Arabia y de Arabia a Egipto, creciendo y multiplicándose. La redacción definitiva

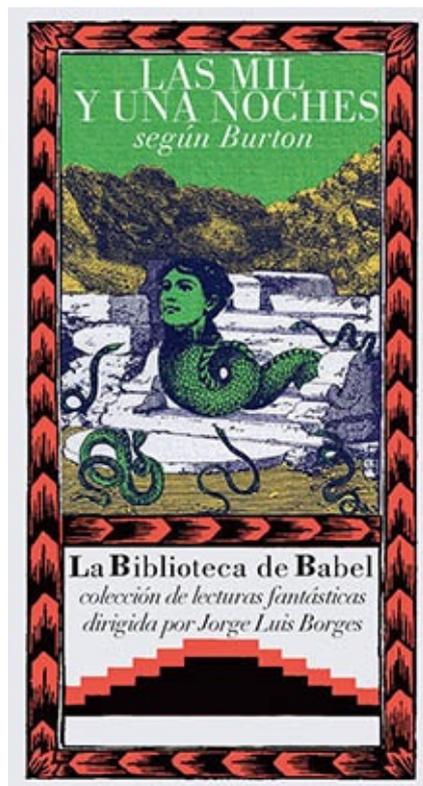
correspondería al siglo XIV y a Egipto. Para justificar el título tenían que ser exactamente mil y una; esta necesidad hizo que los copistas intercalaran en la obra textos fortuitos. Así, en una de sus noches, Schahrasad refiere la historia de Schahrasad, sin sospechar que se trata de sí misma; si hubiera persistido en tal distracción habríamos alcanzado el vértigo y la felicidad de un libro infinito. A primera vista, *Las Mil y Una Noches* sugieren un ejercicio ilimitado de la fantasía; sin embargo, a poco de explorar este laberinto descubrimos, como en el caso de otros, que no es un mero caos irresponsable, una orgía de la imaginación. El sueño tiene sus leyes. Abunda en ciertas simetrías: la repetición del número tres, las mutilaciones, las metamorfosis de cuerpos humanos en animales, la hermosura de las princesas, la pompa de los reyes, los talismanes mágicos, los genios todopoderosos que son esclavos del capricho de un hombre. Estos repetidos dibujos forman la trama y constituyen el estilo personal de esta gran obra colectiva, impersonal por excelencia.

Podemos afirmar sin hipérbole que hay dos tiempos. Uno es el tiempo histórico, en el que se trama nuestro destino; el otro, el tiempo de *Las Mil y Una Noches*. Pese a los infortunios y a los azares, a las metamorfosis y a los demonios, el caudaloso tiempo de Schahrasad nos deja un sabor que no es menos raro en los libros que en la vida. El sabor de la dicha. Abunda en fábulas y apólogos, pero su moraleja no es lo que importa; abunda en crueldades y en erotismos, pero en ellas hay la inocencia de formas inconclusas en un espejo.

En este volumen se incluye una sola pieza famosa, la historia de Aladino y la lámpara que De Quincey juzgaba la mejor y que no figura en los textos originales. Se trata acaso de una feliz invención de Galland, el orientalista francés que reveló, a principios del siglo XVIII, *Las Mil y Una Noches* al Occidente. Aceptada esta conjetura, Galland sería el último eslabón de una larga dinastía de narradores.

Al compilar este volumen me ha acompañado la esperanza de que no sacie la curiosidad del lector y lo invite al goce de perderse en la querida y dilatada región de la obra original.

LAS MIL Y UNA NOCHES SEGÚN BURTON



En Trieste, en 1872, en un palacio con estatuas húmedas y obras de salubridad deficientes, un caballero con la cara historiada por una cicatriz africana —el capitán Richard Francis Burton, cónsul inglés— emprendió una famosa traducción del *Quitab aliflaila ua laila*, libro que también los rumies llaman de las *1001 Noches*. Uno de los secretos fines de su trabajo era la aniquilación de otro caballero (también de barba tenebrosa de moro, también curtido) que estaba compilando en Inglaterra un vasto diccionario y que murió mucho antes de ser aniquilado por Burton. Ése era Eduardo Lañe, el orientalista, autor de una versión harto escrupulosa de las 1001 Noches, que había suplantado a otra de Galland.

En algún lugar de su obra, Rafael Cansinos-Asséns jura que puede saludar las estrellas en catorce idiomas clásicos y modernos. Burton soñaba en diecisiete idiomas y cuenta que dominó treinta y cinco: semitas, dravidios, indoeuropeos, etiópicos... Ese caudal no agota su definición: es un rasgo que concuerda con los demás, igualmente excesivos. Nadie menos expuesto a la repetida burla de Hudibras contra los doctores capaces de no decir absolutamente nada en varios idiomas: Burton era hombre que tenía muchísimo que decir, y los setenta y dos volúmenes de su obra siguen diciéndolo. Destaco algunos títulos al azar: *Goa y las Montañas Azules*, 1851; *Sistema de ejercicios de bayoneta*, 1853; *Relato personal de una peregrinación a Medina*, 1855; *Las regiones lacustres del África Ecuatorial*, 1860; *La Ciudad de los Santos*, 1861; *Exploración de las mesetas del Brasil*, 1869; *Sobre un hermafrodita de las islas del Cabo Verde*, 1869; *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*,

1870; *Última Thule o un verano en Islandia*, 1875; *A la Costa de Oro en pos de oro*, 1883; *El Libro de la Espada* (primer volumen), 1884; *El jardín fragante de Nafzauí*, obra póstuma entregada al fuego por Lady Burton, así como una *Recopilación de epigramas* inspirados por Príapo. El escritor se deja traslucir en ese catálogo: el capitán inglés que tenía la pasión de la geografía y de las innumerables maneras de ser un nombre, que conocen los hombres. No difamaré su memoria, comparándolo con Morand, caballero bilingüe y sedentario que sube y baja infinitamente en los ascensores de un idéntico hotel internacional y que venera el espectáculo de un baúl... Burton, disfrazado de afgán, había peregrinado a las ciudades santas de Arabia: su voz había pedido al Señor que negara sus huesos y su piel, su dolorosa carne y su sangre, al Fuego de la Ira y de la Justicia; su boca, reseca por el samún, había dejado un beso en el aerolito que se adora en el Caaba. Esa aventura es célebre: el posible rumor de que un incircunciso, un nazraní, estaba profanando el santuario, hubiera determinado su muerte. Antes, en hábito de derviche, había ejercido la medicina en El Cairo —no sin variarla con la prestidigitación y la magia, para obtener la confianza de los enfermos. Hacia 1858, había comandado una expedición a las secretas fuentes del Nilo: cargo que lo llevó a descubrir el lago Tanganika. En esa empresa lo agredió una alta fiebre; en 1855 los somalíes le atravesaron los carrillos con una lanza. (Burton venía de Harrar, que era ciudad vedada a los europeos, en el interior de Abisinia.) Nueve años más tarde, ensayó la terrible hospitalidad de los ceremoniosos caníbales del Dahomé; a su regreso no faltaron rumores (acaso propagados, y ciertamente fomentados, por él) de que había «comido extrañas carnes». Los judíos, la democracia, el Ministerio de Relaciones Exteriores y el cristianismo, eran sus odios preferidos: Lord Byron y el Islam, sus veneraciones. Del solitario oficio de escribir había hecho algo valeroso y plural: lo acometía desde el alba, en un vasto salón multiplicado por once mesas, cada una de ellas con el material para un libro— y alguna con un claro jazmín en un vaso de agua. Inspiró ilustres amistades y amores: de las primeras básteme nombrar la de Swinburne, que le dedicó la segunda serie de *Poems and Ballads* —*in recognition of a friendship which I must always count among the highest honours of my life*— y que deploró su deceso en muchas estrofas. Hombre de palabra y hazañas, bien pudo Burton asumir el alarde del Diván de Almotanabí:

El caballo, el desierto, la noche me conocen.

El huésped y la espada, el papel y la pluma.

Se advertirá que desde el antropófago *amateur* hasta el polígloto durmiente, no he rechazado aquellos caracteres de Richard Burton que sin disminución de fervor podemos apodar legendarios. La razón es clara: el Burton de la leyenda de Burton, es el traductor de las Noches. Yo he sospechado alguna vez que la distinción radical entre la poesía y la prosa está en la muy diversa expectativa de quien las lee: la

primera presupone una intensidad que no se tolera en la última. Algo parecido acontece con la obra de Burton: tiene un prestigio previo con el que no ha logrado competir ningún arabista. Las atracciones de lo prohibido le corresponden. Se trata de una sola edición, limitada a mil ejemplares para mil suscriptores del Burton Club, y que hay el compromiso judicial de no repetir. (La reedición de Leonard C. Smithers «omite determinados pasajes de un gusto pésimo, cuya eliminación no será lamentada por nadie»; la selección representativa de Bennett Cerf —que simula ser integral— procede de aquel texto purificado.) Aventuro la hipérbole: recorrer Las Mil y Una Noches en la traslación de Sir Richard no es menos increíble que recorrerlas «vertidas literalmente del árabe y comentadas» por Simbad el Marino. Los problemas que Burton resolvió son innumerables, pero una conveniente ficción puede reducirlos a tres: justificar y dilatar su reputación de arabista; diferir ostensiblemente de Lañe; interesar a caballeros británicos del siglo diecinueve con la versión escrita de cuentos musulmanes y orales del siglo trece. El primero de esos propósitos era tal vez incompatible con el tercero; el segundo lo indujo a una grave falta, que paso a declarar. Centenares de dísticos y canciones figuran en las Noches; Lañe (incapaz de mentir salvo en lo referente a la carne) los había trasladado con precisión, en una prosa cómoda. Burton era poeta: en 1880 había hecho imprimir las Casidas, una rapsodia evolucionista que Lady Burton siempre juzgó muy superior a las Rubaiyát de Fitz Gerald... La solución «prosaica» del rival no dejó de indignarlo, y optó por un traslado en versos ingleses —procedimiento de antemano infeliz, ya que contravenía a su propia norma de total literalidad. El oído, por lo demás, quedó casi tan agraviado como la lógica.

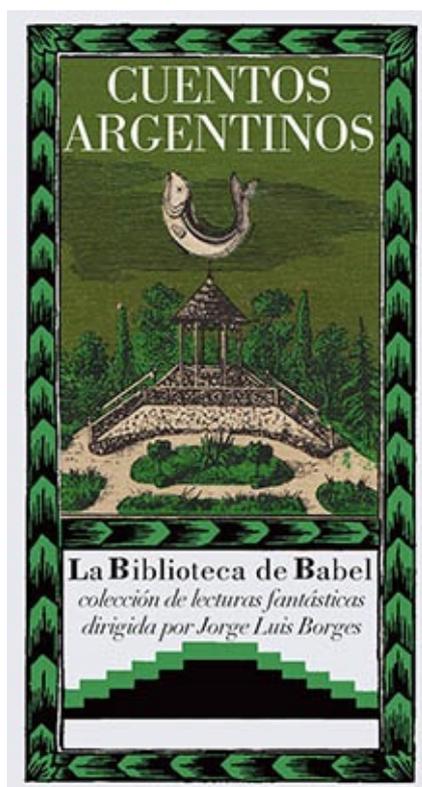
He mencionado la diferencia fundamental entre el primitivo auditorio de los relatos y el club de suscriptores de Burton. Aquéllos eran picaros, noveleros, analfabetos, infinitamente suspicaces de lo presente y crédulos de la maravilla remota; éstos eran señores del West End, aptos para el desdén y la erudición y no para el espanto o la risotada. Aquéllos apreciaban que la ballena muriera al escuchar el grito del hombre; éstos, que hubiera hombres que dieran crédito a una capacidad moral de ese grito. Los prodigios del texto —sin duda suficientes en el Kordofán o en Bulak, donde los proponían como verdades— corrían el albur de parecer muy pobres en Inglaterra. (Nadie requiere de la verdad que sea verosímil o inmediatamente ingeniosa; pocos lectores de *la Vida y Correspondencia de Carlos Marx* reclaman indignados la simetría de las *Contrerimes* de Toulet o la severa precisión de un acróstico.) Para que los suscriptores no se le fueran, Burton abundó en notas explicativas «de las costumbres de los hombres islámicos». Cabe afirmar que Lañe había preocupado el terreno. Indumentaria, régimen cotidiano, prácticas religiosas, arquitectura, referencias históricas o alcoránicas, juegos, artes, mitología —eso ya estaba elucidado en los tres volúmenes del incómodo precursor. Faltaba, previsiblemente, la erótica. Burton (cuyo primer ensayo estilístico había sido un informe harto personal sobre los prostíbulos de Bengala) era desafortadamente capaz

de tal adición. De las delectaciones amorosas en que paró, es buen ejemplo cierta nota arbitraria del tomo séptimo, graciosamente titulada en el índice *capotes mélancoliques*. La *Edinburgh Review* lo acusó de escribir para el albañal; la *Enciclopedia Británica* resolvió que una traslación integral era inadmisibile y que la de Edward Lane «seguía insuperada para un empleo realmente serio». No nos indigne demasiado esa oscura teoría de la superioridad científica y documental de la expurgación: Burton cortejaba esas cóleras. Por lo demás, las muy poco variadas variaciones del amor físico no agotan la atención de su comentario. Éste es enciclopédico y montonero, y su interés está en razón inversa de su necesidad. Así el volumen 6 (que tengo a la vista) incluye unas trescientas notas, de las que cabe destacar las siguientes: una condenación de las cárceles y una defensa de los castigos corporales y de las multas; unos ejemplos del respeto islámico por el pan; una leyenda sobre la capilaridad de las piernas de la reina Belkís; una declaración de los cuatro colores emblemáticos de la muerte; una teoría y práctica oriental de la ingratitud; el informe de que el pelaje overo es el que prefieren los ángeles, así como los genios del doradillo; un resumen de la mitología de la secreta Noche del Poder o Noche de las Noches; una denuncia de la superficialidad de Andrew Lang; una diatriba contra el régimen democrático; un censo de los nombres de Mohámed, en la Tierra, en el Fuego y en el Jardín; una mención del pueblo amalecita, de largos años y de larga estatura; una noticia de las partes pudendas del musulmán, que en el varón abarcan del ombligo hasta la rodilla, y en la mujer de pies a cabeza; una ponderación del asado del gaucho argentino; un aviso de las molestias de la «equitación» cuando también la cabalgadura es humana; un grandioso proyecto de encastar monos cinocéfalos con mujeres y derivar así una subraza de buenos proletarios. A los cincuenta años, el hombre ha acumulado ternuras, ironías, obscenidades y copiosas anécdotas; Burton las descargó en sus notas.

Queda el problema fundamental. ¿Cómo divertir a los caballeros del siglo diecinueve con las novelas por entregas del siglo trece? Es harto conocida la pobreza estilística de las Noches. Burton, alguna vez, habla del «tono seco y comercial» de los prosistas árabes, en contraposición al exceso retórico de los persas; Littmann, el novísimo traductor, se acusa de haber interpolado palabras como preguntó, pidió, contestó, en cinco mil páginas que ignoran otra fórmula que dijo —invocada invariablemente. Burton prodiga con amor las sustituciones de ese orden. Su vocabulario no es menos dispar que sus notas. El arcaísmo convive con el argot, la jerga carcelaria o marinera con el término técnico. No se abochorna de la gloriosa hibridación del inglés: ni el repertorio escandinavo de Morris ni el latino de Johnson tienen su beneplácito, sino el contacto y la repercusión de los dos. El neologismo y los extranjerismos abundan: *castrato*, *inconséquence*, *hauteur*, *in gloria*, *bagnio*, *langue fourée*, *pundonor*, *vendetta*, *Wazir*. Cada una de esas palabras debe ser justa, pero su intercalación importa un falseo. Un buen falseo, ya que esas travesuras verbales —y otras sintácticas— distraen el curso a veces abrumador de las Noches.

Burton las administra: al comienzo traduce gravemente Sulayman, *Son of David (on the twain he peacel)*; luego —cuando nos es familiar esa majestad— lo rebaja a Salomón Davidson. Hace de un rey que para los demás traductores es «rey de Samarcanda en Persia», a *King of Samarcand in Barbarianland*; de un comprador que para los demás es «colérico», a *a man of wrath*. Ello no es todo: Burton reescribe íntegramente —con adición de pormenores circunstanciales y rasgos fisiológicos— la historia liminar y el final.

CUENTOS ARGENTINOS



Siempre las letras argentinas en algo difirieron de las que dieron al castellano los demás países del continente. A fines del siglo pasado se produjo aquí un género singular, la poesía gauchesca; ahora ya son muchos los escritores que se inclinan hacia la literatura fantástica y que no ensayan una mera transcripción de la realidad.

Según se sabe, el modernismo renovó, a fines del siglo XIX y a principios del XX, las diversas literaturas de la vasta lengua española. Esta renovación abarcó principalmente el verso; en lo que se refiere a la prosa, no fue más allá de lo musical y de lo decorativo. La única excepción digna de recuerdo la constituyen Las fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones (1874-1938). Este libro se publicó en 1906.

De los relatos que lo integran el más notable nos parece «Yzur». Algún crítico ha indicado el influjo de Edgar Allan Poe y de Wells, ambos escritores estaban al alcance de todos y ninguno, salvo Lugones, aprovechó este influjo.

Hemos hablado del exceso decorativo en que incurrieron casi todos los modernistas; el argumento de Lugones exigía que su narrador fuera un hombre de ciencia, hecho que debemos agradecer, ya que le impuso un estilo severo. Pasó casi inadvertido por ello mismo. La historia es singular; para no delatar su contenido, sólo la juzgaremos a grandes rasgos. Puede ser leída de dos maneras. La primera sería considerarla la narración de un experimento extraordinario; la segunda es la crónica de dos seres que, a lo largo del tiempo, se enloquecen y de algún modo amalgaman la bestialidad y la humanidad. La página final puede ser realista, pero asimismo puede ser alucinatoria.

La carrera literaria de Adolfo Bioy Casares es harto extraña. Empieza por el caos, tal es el adecuado nombre de uno de sus primeros libros y arriba a la claridad clásica y a la trama originalísima. «El calamar opta por su tinta» no sólo es un cuento fantástico, sino también un alegato contra la estupidez y la cobardía. Nos da de modo magistral el ambiente de un pueblo de la llanura, que poco o nada se parece a la pampa de los hombres de letras.

Como tantas narraciones fantásticas de la más novedosa actualidad, «El destino es chambón» de Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta, escrito hacia 1920, es fundamentalmente un juego con el tiempo. Los Tres relatos porteños de Arturo Cancela, de la lejana cepa judía, son ahora clásicos. La prosa que aquí se incluye, de marcado acento satírico, conserva, sin la menor condescendencia sentimental, un Buenos Aires ya perdido para nosotros.

Menos famosos que sus novelas, los cuentos de Julio Cortázar son acaso mejores. El tema de la «Casa tomada» es la gradual intromisión del mundo fantástico en este otro mundo que, por una manida convención, llamamos mundo real. El estilo moroso conviene al creciente horror del relato.

Manuel Mújica Láinez es uno de los primeros escritores de la Argentina. Los ídolos no es quizá la más famosa de sus obras, pero bien puede ser la mejor. La fábula historiada en «La galera» ocurre en tiempos del virreinato, pero el autor ha tenido la elegancia de prescindir de arcaísmos incómodos. Todo es trabajoso, tortuoso, polvoriento y destartado como el viaje que nunca agota la llanura y como el alma de la sórdida protagonista. El argumento nos depara un final que asombra.

Autora del admirable libro de poemas Enumeración de la patria, Silvina Ocampo ha logrado también no menos admirables volúmenes de prosa narrativa. Los distingue una muy personal imaginación, un minucioso estilo visual y cierta delicada aceptación de la crueldad humana y de la desdicha. Tal, en el cuento «Los objetos» la suerte ineludible y gradual de Camila Ersky.

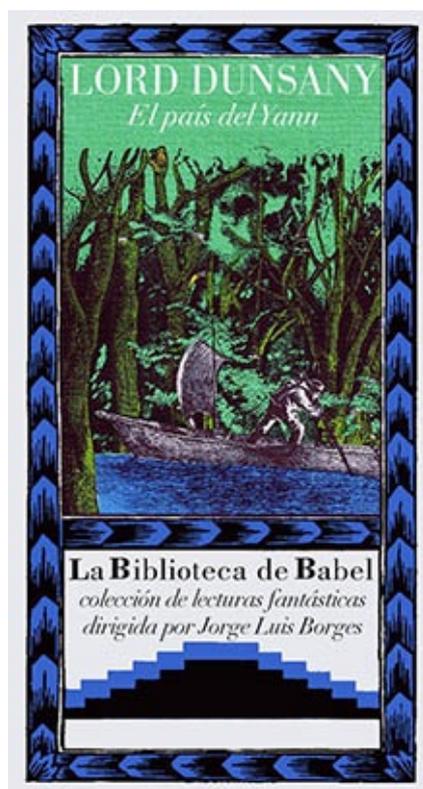
Federico Peltzer ejerce la abogacía y es camarista. El relato que figura en este volumen acontece en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, pero posee la singular virtud de haber podido acontecer en cualquier sitio y en cualquier siglo. No nos asombraría descubrirlo en el Libro de las Mil y Una Noches.

Manuel Peyrou (1902-1973) nació en el norte de la provincia de Buenos Aires. Chesterton fue su primer maestro; luego pasó a duras narraciones de malevos y finalmente a la novela satírica de los diversos gobiernos que ha padecido esta república. Una sola vez que sepamos, ensayó el género fantástico. En su relato «Pudo haberme ocurrido» el ayer y el hoy se confunden y su extraño abrazo es inútil.

María Esther Vázquez une a un estilo siempre límpido una imaginación melancólica, acaso de remota raigambre celta. En «El elegido» se juntan con felicidad dos sueños que las generaciones de los hombres siguen soñando desde hace dos mil años. El desenlace es una justa rebeldía contra la impiedad de un destino atroz y fantástico.

Por razones obvias la visión que este volumen ofrece es necesariamente parcial, no faltará ocasión en el porvenir de complementar estas páginas. En ellas, pese a su brevedad, se oye nuestra voz que de algún modo es incapaz de olvidar estas soledades del Sur.

LORD DUNSANY: EL PAÍS DEL YANN



La literatura, nos dicen, empieza por cosmogonías y mitos; Edward John Moretón Drax Plunkett, Lord Dunsany, ensayó con felicidad ambos géneros en *The gods of Pegana* (1905) y *Time and the Gods* (1906). Se ha comparado la cosmogonía de Dunsany con la de William Blake, anterior en un siglo. Hay una diferencia esencial: la de Blake corresponde a una renovación total de la ética, que procede de Swedenborg y que Nietzsche prolongará; la de Lord Dunsany, a un libre y gozoso juego de la imaginación. Lo mismo cabe decir de los otros textos que integran su vasta obra.

Es extraordinario que nuestro tiempo, tan generoso de sonora publicidad, insista en ignorar a Lord Dunsany. Los diccionarios biográficos y las historias de la literatura lo omiten; no sin trabajo hemos reunido las siguientes noticias. Lord Dunsany nació en 1878 en el condado de Meath, no lejos de Dublín. Y murió, como todo irlandés que se respeta, en Inglaterra en 1957. A los doce años heredó el título de barón. Fue soldado: militó en Sudáfrica y en la Primera Guerra Mundial; fue cazador de leones: ese censurable hábito le inspiró las pocas páginas autobiográficas de su obra. Fue un diestro ajedrecista y ha dejado muchos problemas de ajedrez. Fue un buen jugador de *cricket*. Escribió poemas intensos y epigramáticos. Jamás condescendió a la polémica, toda su obra tiene su raíz en los sueños. Matthew Arnold, en 1867, había declarado que lo esencial de la literatura celta es el sentimiento mágico de la naturaleza; la obra de Dunsany confirmaría espléndidamente esa aseveración. En 1921 manifestó: «No escribo nunca sobre las cosas que he visto; escribo sobre las que

he soñado».

Acaso sin saberlo o sin proponérselo todo escritor deja dos obras. Una, la suma de sus textos escritos o, tal vez, el más vivido; otra, la imagen que del hombre se forman los demás. En el caso de Dunsany la figura de un aristócrata afortunado y verosímilmente frívolo ha borrado centenares de buenas páginas.

Este caballero alto y delgado, buen conversador y cordial, fue amigo de Kipling, de Moore y de Yeats. Por una indiscreción de Pedro Henríquez Ureña, que lo trató en los Estados Unidos, donde se había resignado a dar conferencias, sabemos de su conmovedora necesidad de ser admirado.

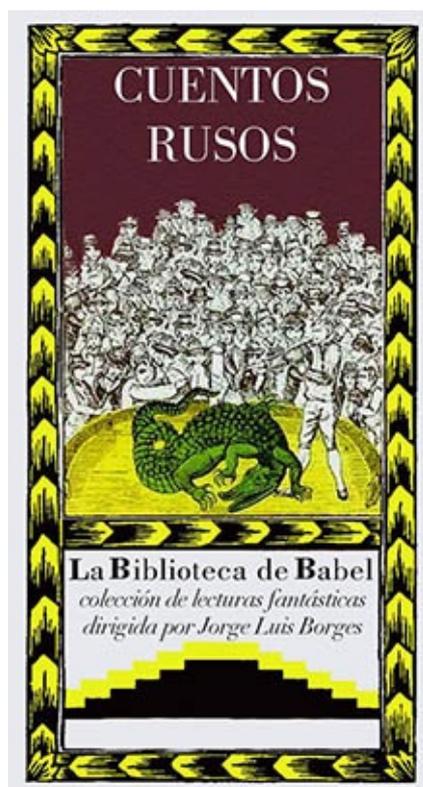
Schopenhauer pensaba, como los místicos, que la vida es fundamentalmente onírica; todos los cuentos de Lord Dunsany son los de un soñador. «En donde suben y bajan las mareas» el sueño es una pesadilla; empieza el día de hoy en Londres y se proyecta, agigantándose, en siglos de soledad y de fango. Sucesivas y casi infinitas generaciones heredan un solo hecho atroz. También son plurales las generaciones de «La espada y el ídolo», pero la fábula corresponde a un antiguo ayer y no a un impreciso mañana. La protagonista es una espada de hierro. El mecanismo de infinitas postergaciones de «Carcasona» prefigura a Kafka; su ámbito medieval, en cambio, corresponde a las hermosas osadías y riesgos del ciclo de Bretaña. Puede leerse, asimismo, como alegórico del destino del hombre y, terminada su lectura, sentimos como nuestra la desolación y la inutilidad de la vasta empresa. En «Días de ocio en el país del Yann» las maravillas se acumulan y se sobrepasan. La historia fluye como el río que navegan los héroes y el canto del timonel va ritmando los días y las noches de ese tiempo íntimo, que está fuera del tiempo. En «El campo» el movimiento es inverso; se pasa de una felicidad a la sombra y a la proyección de algo terrible. El tema secreto de «Los mendigos» es el inesperado descubrimiento de la belleza en una gran ciudad; nada más diremos para no echar a perder la sorpresa de esta curiosa fábula.

El ambiente de todas estas piezas es de antigua y fresca leyenda o de cuento de hadas; ello ciertamente no ocurre con las dos últimas de esta serie. En las otras todo es maravilloso y el pájaro que canta, el inocente arroyo silencioso y el oscuro vino que resplandece en la copa de plata, no son menos mágicos que la espada o el talismán. Ahora, en «El bureau d'Échange de Maux», lo sobrenatural está en un solo hecho, que es o parece consecuencia de cotidianas rutinas. «Una noche en una taberna» es una breve pieza dramática, el ambiente es vulgar y deliberadamente plebeyo; lo fantástico se reserva para los minutos finales e irrumpe con horror cuando nadie, ni los protagonistas ni el auditorio, podían prever la catástrofe.

En nuestro siglo de notorios escritores comprometidos o de conspiradores que ansiosamente buscan su cenáculo, y quieren ser los ídolos de una secta, es insólita la aparición de un Lord Dunsany, que tuvo mucho de juglar y que se entregó con tanta felicidad a los sueños. No se evadió de las circunstancias. Fue un hombre de acción y un soldado, pero, ante todo, fue el hacedor de un arrebatado universo, de un reino

personal, que fue para él la sustancia íntima de su vida.

CUENTOS RUSOS



Fatalmente imaginamos a Dostoyevski (1821-1881) como un personaje de Dostoyevski. Su vida incluye la pobreza, la conspiración, la condena, el encarcelamiento en Siberia, la humillación, el alcohol, el juego, la epilepsia y, como la de todos los hombres, la ventura y la desventura, pero tales hechos, que parecen confirmar nuestra primera imagen, quedan anulados por uno solo: su vasta y múltiple labor literaria. El típico héroe de Dostoyevski pasa de la angustia a la culpa, a la efusiva confesión y al arrepentimiento; no lo pensamos entregado día tras día a la compleja ejecución de ficciones. Si Dostoyevski fue Raskólnikov, lo fue en la medida en que Shakespeare fue las Tres Parcas o fue Hamlet o en que Cervantes fue Alonso Quijano, que quería ser don Quijote. Lo vemos a través de sus sueños que son, al fin, lo que perdura del extraño destino del escritor.

Diríase también que nuestro tiempo atribuye una desmesurada importancia a las vicisitudes políticas; la burocrática y jerárquica Rusia que nos muestran los libros de Dostoyevski no es acaso muy distinta de la de ahora. Cuando habla de la estepa nos parece que habla de la pampa; las grandes y ramificadas familias que imaginó podían ser las del sur de este continente.

La minuciosa burocracia, exaltada satíricamente, es el tema esencial de la inconclusa fantasía de «El cocodrilo». El ambiente es de sueño y está a punto de caer en la pesadilla, pero no se hunde en sus repetidos abismos gracias al tono de humorismo y a lo deleznable y trivial de los protagonistas. El lector sospecha que Dostoyevski no supo salir de su cocodrilo y ello explicaría por qué sus páginas no

han logrado su desenlace y se dispersan en episodios circunstanciales. Es curioso que Rafael Cansinos-Asséns, en el proemio de la traducción española, parece no haber advertido que la obra es un fragmento. Prefigurando a Kafka, la situación gira sobre sí misma y es de hecho una sola que nos va revelando los caracteres. Lo mismo ocurre en *El Quijote*, que consta de una sola aventura con variaciones que van presentando y profundizando en las almas de Alonso Quijano y de Sancho. Puede ser juzgada arbitraria la vecindad, en este volumen, de Andréiev y de Dostoyevski. Cabría, sin embargo, observar que los dos coinciden en el patético ímpetu y en la desconsolada visión de un mundo enemigo.

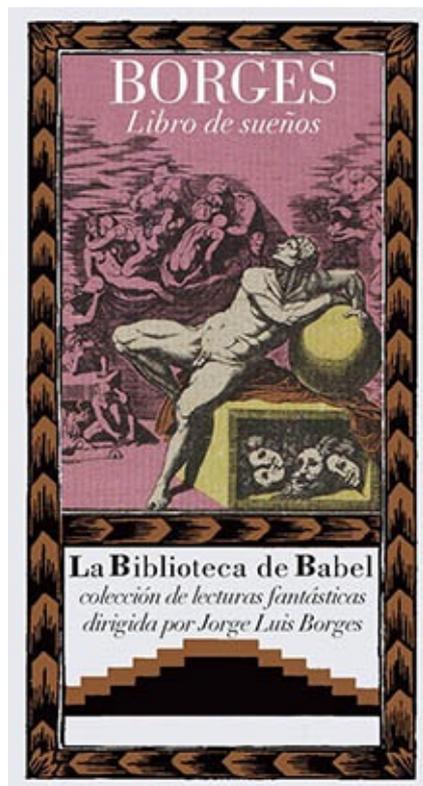
Es habitual hablar de la polémica del realismo y del simbolismo. Se olvida que esas escuelas antagónicas asumieron forma distinta en cada país y significan en cada caso cosas diversas: el realismo ruso, digamos, tiene poco o nada en común con el italiano. Leónidas Andréiev (1871-1919) fue, a su manera eslava, un eminente devoto de ambas capillas. Al realismo corresponden *Sawa* y *Anfisa*; al simbolismo, *La vida del hombre*, *Anatema*, *El océano* y *Las máscaras negras*. Hemos elegido para este libro el cuento que se titula «Lázaro». En 1855 el escritor inglés Robert Browning había tratado el mismo tema en un curioso y largo poema. *El Lázaro* de Browning redescubre, como un niño asombrado, las cosas mínimas y evidentes del mundo; el de Andréiev, después de haber estado en la muerte, siente que todo aquí es deleznable y que la aniquilación es el término. Desolado y aterido rehuye la compañía de los hombres; en su mirada atroz, que para los demás es intolerable, parece estar escrito ese fin. Este admirable relato, que puede, como si fuera un hecho personal, modificar nuestro concepto del mundo, refleja, en su cristal, el doloroso destino de Andréiev. Conoció muy de cerca la pobreza y fue acosado por la voluntad del suicidio. El éxito literario que lograron *Los siete ahorcados* y *El abismo* estuvo oscurecido por las persecuciones políticas que sufrió. Partidario de la Revolución e incomprendido por sus camaradas, huyó a Finlandia urgido por la amenaza de que lo asesinaran. Murió allí en la pobreza, despojado como Lázaro, su protagonista, su doble, de toda esperanza.

No es una hipérbole afirmar que el último cuento de nuestra serie es uno de los más admirables que la literatura pueda ofrecernos. En términos teológicos cabría decir que su tema esencial es la salvación por la gracia, no por las obras. Pero esta afirmación abstracta corre el albur de profanar la certidumbre y el inesperado esplendor de las últimas páginas.

En los dos textos anteriores, lo fantástico es notorio desde el principio; en «*La muerte de Iván Ilich*» de León Tolstói (1828-1910) la revelación sobrenatural nos llega al final, inevitable y asombrosa, como la última experiencia de un alma.

No debemos privarnos de la lectura de esta excelente pieza de Tolstói, tan justicieramente famoso, donde se conjugan el conocimiento del hombre y la perfección literaria.

JORGE LUIS BORGES: LIBRO DE SUEÑOS



En un ensayo del *Espectador* (septiembre de 1712), recogido en este volumen, Joseph Addison ha observado que el alma humana, cuando sueña, desembarazada del cuerpo, es a la vez el teatro, los actores y el auditorio. Podemos agregar que es también el autor de la fábula que está viendo. Hay lugares análogos de Petronio y de don Luis de Góngora.

Una lectura literal de la metáfora de Addison podría conducirnos a la tesis, peligrosamente atractiva, de que los sueños constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios. Esa curiosa tesis, que nada nos cuesta aprobar para la buena ejecución de este prólogo y para la lectura del texto, podría justificar la composición de una historia general de los sueños y de su influjo sobre las letras. Este misceláneo volumen, compilado para el esparcimiento del curioso lector, ofrecería algunos materiales. Esa historia hipotética exploraría la evolución y ramificación de tan antiguo género, desde los sueños proféticos del Oriente hasta los alegóricos y satíricos de la Edad Media y los puros juegos de Carroll y de Franz Kafka. Separaría, desde luego, los sueños inventados por el sueño y los sueños inventados por la vigilia.

Este libro de sueños que los lectores volverán a soñar abarca sueños de la noche —los que yo firmo, por ejemplo—, sueños del día, que son un ejercicio voluntario de nuestra mente, y otros de raigambre perdida: digamos, el Sueño anglosajón de la Cruz.

El sexto libro de la *Eneida* sigue una tradición de la *Odisea* y declara que son dos

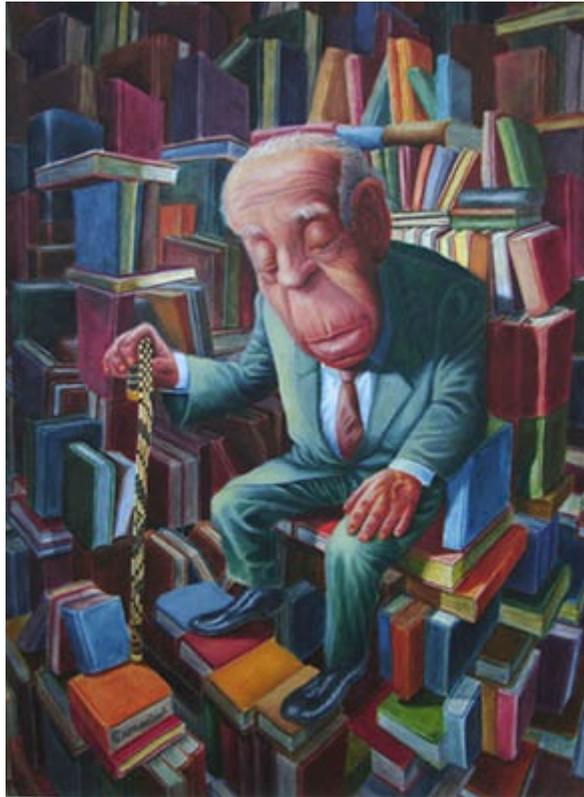
las puertas divinas por las que nos llegan los sueños: la de marfil, que es la de los sueños falaces, y la de cuerno, que es la de los sueños proféticos. Dados los materiales elegidos, diríase que el poeta ha sentido de una manera oscura que los sueños que se anticipan al porvenir son menos precisos que los falaces, que son una espontánea invención del hombre que duerme.

Hay un tipo de sueño que merece nuestra singular atención. Me refiero a la pesadilla, que lleva en inglés el nombre de *nightmare* o yegua de la noche, voz que sugirió a Víctor Hugo la metáfora de *cheval noir de la nuit* pero que, según los etimólogos, equivale a ficción o fábula de la noche. Alp, su nombre alemán, alude al elfo o íncubo que oprime al soñador y que le impone horribles imágenes. Ephialtes, que es el término griego, procede de una superstición análoga.

Coleridge dejó escrito que las imágenes de la vigilia inspiran sentimientos, en tanto que en el sueño los sentimientos inspiran las imágenes. (¿Qué sentimiento misterioso y complejo le habrá dictado el Kubla Khan, que fue don de un sueño?) Si un tigre entrara en este cuarto, sentiríamos miedo; si sentimos miedo en el sueño, engendramos un tigre. Ésta sería la razón visionaria de nuestra alarma. He dicho un tigre, pero como el miedo precede a la aparición improvisada para entenderlo, podemos proyectar el horror sobre una figura cualquiera, que en la vigilia no es necesariamente horrorosa. Un busto de mármol, un sótano, la otra cara de una moneda, un espejo. No hay una sola forma en el universo que no pueda contaminarse de horror. De ahí, tal vez, el peculiar sabor de la pesadilla, que es muy diversa del espanto y de los espantos que es capaz de infligirnos la realidad. Las naciones germánicas parecen haber sido más sensibles a ese vago acecho del mal que las de linaje latino; recordemos las voces intraducibles *eery*, *weird*, *uncanny*, *unheimlich*. Cada lengua produce lo que precisa.

El arte de la noche ha ido penetrando en el arte del día. La invasión ha durado siglos; el doliente reino de la Comedia no es una pesadilla, salvo quizá en el canto cuarto, de reprimido malestar; es un lugar en el que ocurren hechos atroces. La lección de la noche no ha sido fácil. Los sueños de la Escritura no tienen estilo de sueño; son profecías que manejan de un modo demasiado coherente un mecanismo de metáforas. Los sueños de Quevedo parecen la obra de un hombre que no hubiera soñado nunca, como esa gente cimeriana mencionada por Plinio. Después vendrán los otros. El influjo de la noche y del día será recíproco; Beckford y De Quincey, Henry James y Poe, tienen su raíz en la pesadilla y suelen perturbar nuestras noches. No es improbable que mitologías y religiones tengan un origen análogo.

Quiero dejar escrita mi gratitud a Roy Bartholomew, sin cuyo estudioso fervor me hubiera resultado imposible compilar este libro.



Jorge Francisco Isidoro Luis Borges (Buenos Aires, 24 de agosto de 1899 – Ginebra, 14 de junio de 1986) fue un escritor argentino y uno de los autores más destacados de la literatura del siglo XX.

Jorge Luis Borges procedía de una familia de próceres que contribuyeron a la independencia del país. Su antepasado, el coronel Isidro Suárez, había guiado a sus tropas a la victoria en la mítica batalla de Junín; su abuelo Francisco Borges también había alcanzado el rango de coronel. Pero fue su padre, Jorge Guillermo Borges Haslam, quien rompiendo con la tradición familiar se empleó como profesor de psicología e inglés. Estaba casado con la uruguaya Leonor Acevedo Suárez, y con ella y el resto de su familia abandonó la casa de los abuelos donde había nacido Jorge Luis y se trasladó al barrio de Palermo, a la calle Serrano 2135.

En su casa se hablaba en español e inglés, así que desde su niñez Borges fue bilingüe, y aprendió a leer inglés antes que castellano, a los cuatro años y por influencia de su abuela materna. Estudió primaria en Palermo y tuvo una institutriz inglesa. En 1914 su padre se jubila por problemas de visión, trasladándose a Europa con el resto de su familia y, tras recorrer Londres y París, se ve obligada a instalarse en Ginebra (Suiza) al estallar la Primera Guerra Mundial, donde el joven Borges estudió francés y cursó el bachillerato en el Lycée Jean Calvin.

Es en este país donde entra en contacto con los expresionistas alemanes, y en 1918, a la conclusión de la Primera Guerra Mundial, se relacionó en España con los poetas ultraístas, que influyeron poderosamente en su primera obra lírica. Tres años más

tarde, ya de regreso en Argentina, introdujo en este país el ultraísmo a través de la revista Proa, que fundó junto a Güiraldes, Bramón, Rojas y Macedonio Fernández. Por entonces inició también su colaboración en las revistas Sur, dirigida por Victoria Ocampo y vinculada a las vanguardias europeas, y Revista de Occidente, fundada y dirigida por el filósofo español José Ortega y Gasset. Más tarde escribió, entre otras publicaciones, en Martín Fierro, una de las revistas clave de la historia de la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX. No obstante su formación europeísta, siempre reivindicó temáticamente sus raíces argentinas, y en particular porteñas.

Ciego desde 1955 por la enfermedad congénita que había dejado también sin visión a su padre, desde entonces requerirá permanentemente de la solicitud de su madre y de un escogido círculo de amistades que no dudan en realizar con él una solidaria labor amanuense, colaboración que resultará muy fructífera. Borges accedió a casarse en 1967 con una ex novia de juventud, Elsa Astete, por no contrariar a su madre, pero el matrimonio duró sólo tres años y fue «blanco». La noche de bodas la pasó cada uno en su casa. Sus amigos coinciden en que el día más triste de su vida fue el 8 de julio de 1975, cuando tras una larga agonía fallece su madre.

Fue profesor de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires —donde obtiene la cátedra en 1956—, presidente de la Asociación de Escritores Argentinos y director de la Biblioteca Nacional, cargo del que fue destituido por el régimen peronista y en el que fue repuesto a la caída de éste, en 1955. Tradujo al castellano a importantes escritores estadounidenses, como William Faulkner, y publicó con Bioy Casares una *Antología de la literatura fantástica* (1940) y una *Antología de la poesía gauchesca* (1956), así como una serie de narraciones policíacas, entre ellas *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), que firmaron con el seudónimo conjunto de H. Bustos Domecq.

Publicó ensayos breves, cuentos y poemas. Su obra, fundamental en la literatura y en el pensamiento universal, y que además, ha sido objeto de minuciosos análisis y de múltiples interpretaciones, trasciende cualquier clasificación y excluye todo tipo de dogmatismo.

Es considerado uno de los eruditos más reconocidos del siglo XX. Ontologías fantásticas, genealogías sincrónicas, gramáticas utópicas, geografías novelescas, múltiples historias universales, bestiarios lógicos, silogismos ornitológicos, éticas narrativas, matemáticas imaginarias, *thrillers* teológicos, nostálgicas geometrías y recuerdos inventados son parte del inmenso paisaje que las obras de Borges ofrecen tanto a los estudiosos como al lector casual. Y sobre todas las cosas, la filosofía, concebida como perplejidad, el pensamiento como conjetura, y la poesía, la forma suprema de la racionalidad. Siendo un literato puro pero, paradójicamente, preferido por los semióticos, matemáticos, filólogos, filósofos y mitólogos, Borges ofrece —a través de la perfección de su lenguaje, de sus conocimientos, del universalismo de sus

ideas, de la originalidad de sus ficciones y de la belleza de su poesía— una obra que hace honor a la lengua española y la mente universal.

Doctor Honoris Causa por las universidades de Cuyo, los Andes, Oxford, Columbia, East Lansing, Cincinnati, Santiago, Tucumán y La Sorbona, Caballero de la Orden del Imperio Británico, miembro de la Academia de Artes y Ciencias de los Estados Unidos y de la The Hispanic Society of America, algunos de los más importantes premios que Borges recibió fueron el Nacional de Literatura, en 1957; el Internacional de Editores, en 1961; el Premio Internacional de Literatura otorgado por el Congreso Internacional de Editores en Formentor (Mallorca) compartido con Samuel Beckett, en 1969; el Cervantes, máximo galardón literario en lengua castellana, compartido con Gerardo Diego, en 1979; y el Balzan, en 1980. Tres años más tarde, el gobierno español le concedió la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio y el gobierno francés la Legión de Honor.

A pesar de su enorme prestigio intelectual y el reconocimiento universal que ha merecido su obra, sus posturas políticas le impidieron ganar el Premio Nobel de Literatura, al que fue candidato durante casi treinta años, posturas que evolucionaron desde el izquierdismo juvenil al nacionalismo y después a un liberalismo escéptico desde el que se opuso al fascismo y al peronismo. Fue censurado por permanecer en Argentina durante las dictaduras militares de la década de 1970, aunque jamás apoyó a la Junta militar. Con la restauración democrática en 1983 se volvió más escéptico.

El 26 de abril de 1986 se casa por poderes en Colonia Rojas Silva, en el Chaco paraguayo, con María Kodama —secretaria y acompañante de sus viajes desde 1975—. El escritor nunca llegó a convivir con Kodama, con quien se casó 45 días antes de su muerte. La apresurada boda, que levantó la suspicacia de algunos conocidos del escritor y de los medios de comunicación, convirtió a Kodama en heredera de un gran patrimonio tanto económico como intelectual. «Borges y yo somos una misma cosa, pero la gente no puede entenderlo», sentenció. Kodama se convirtió en presidenta de la Fundación Internacional Jorge Luis Borges.

El escritor falleció en Ginebra el 14 de junio de 1986.