

Ministerio de Educación y Justicia — Dirección General de Cultura

La Biblioteca

Revista de la Biblioteca Nacional

LEON DUJOVNE: La idea del hombre y de la historia en Martín Buber. *AMELIA BIAGIONI*: Salmo de la mujer que no es. *MIGUEL ALFREDO OLIVERA*: Caracterización de Ben Jonson. *ANGEL J. BATTISTESSA*: Frente a un texto barroco. *ALICIA JURADO*: Ficción y sociología en H. G. Wells. *CESAR DABOVE*: La sospecha ominosa. *ENRIQUE ZULETA ALVAREZ*: La expresión argentina en los ensayos de Anderson Imbert y Carmen Gándara. *GÜNTHER BALLIN*: Sobre el "Dr. Fausto" de Thomas Mann. *FRYDA SCHULTZ de MANTOVANI*: Amor y tragedia de Larra. *RICARDÓ REY BECKFORD*: El cuadro. *EMILIA de ZULETA*: Pedro Salinas en su poesía y en su teatro. *MARCOS SOBOLEOSKY*: Arqueología de la violencia. *J. L. B.*: Un diálogo anglosajón del siglo XI. *JORGE LUIS BORGES*: Composición escrita en un ejemplar de la gesta de Beowulf. Palabras del señor Edmund *ROBERT MURPHY*. *BIBLIOGRAFIA*: E. Z. A.: Nuestra América.

TOMO IX — 2ª EPOCA — NUMERO 5

1961

BUENOS AIRES

MINISTERIO DE EDUCACION Y JUSTICIA

Presidente de la Nación:

Dr. ARTURO FRONDIZI

Ministro de Educación y Justicia:

Dr. LUIS R. MAC'KAY

Subsecretario de Educación

Prof. ANTONIO F. SALONIA

Director General de Cultura:

Prof. BLAS GONZALEZ

MINISTERIO DE EDUCACION Y JUSTICIA
DIRECCION GENERAL DE CULTURA
BIBLIOTECA NACIONAL

La Biblioteca

TOMO IX — 2ª EPOCA — NUMERO 5

1961

Director: JORGE LUIS BORGES

Vicedirector: JOSE EDMUNDO CLEMENTE



BUENOS AIRES
REPUBLICA ARGENTINA

Secretaria de Redacción: Celia G. G. de RUIZ DIAZ

LA IDEA DEL HOMBRE Y DE LA HISTORIA EN MARTIN BUBER

por

LEON DUJOVNE

En el siglo XIX algunos de los más eminentes historiadores, entre ellos Edgar Quinet, han señalado expresamente que la historia sólo es inteligible cuando se tiene una clara noción de lo que es el hombre. Hasta hubo quienes han referido de modo explícito a particularidades de la índole humana, aspectos o sucesos notables del desarrollo histórico de la especie. Por otro lado, más de una vez se pensó que es imposible conocer lo que es el hombre sin conocer la historia, porque es en la historia donde se manifiesta lo peculiarmente humano en el hombre. Ernesto Cassirer, en su *Antropología filosófica*, afirma que el arte y la historia son las dos fuentes para conocer lo que el hombre es. Se trata, pues, de dos temas y problemas asociados estrechamente entre sí: el tema de qué es el hombre y el tema de qué es y cómo se explica la historia de la humanidad. Así, antropología filosófica y filosofía de la historia aparecen estrechamente ligadas. En la obra de Martín Buber es particularmente manifiesta esta asociación. Sus ideas sobre el hombre y sobre la historia forman una unidad compacta, determinada por un pensamiento filosófico central. A este pensamiento nos referimos rápidamente, para poder comentar sus ideas antropológicas y su visión de la historia.

Martín Buber nació en Viena hace 82 años y hoy vive en Jerusalem. Recibió una educación en la que se combinaban intensos estudios de temas judíos y un metódico aprendizaje de disciplinas científicas y filosóficas de la Europa occidental. Pasó su infancia en la casa de su abuelo paterno, Salomón Buber, particularmente famoso por su versación en ciertos aspectos de la literatura religiosa hebrea. Allí adquirió abundantes noticias sobre el jasidismo, movimiento religioso-social judío que data del siglo XVIII y al cual hubo de dedicar buena parte de su obra de escritor. En Viena, en Berlín, en Leipzig y en Zurich estudió

filosofía, historia del arte, psiquiatría, sociología. Tenía veinte años cuando adhirió al sionismo, al que concebía como una acción en favor de un renacimiento ético cultural judío que debía ser parte de un proceso humano universal de renacimiento espiritual y moral. Desde un comienzo su actividad literaria abarca paralelamente cuestiones filosóficas generales y cuestiones judías particulares. En Praga pronunció en 1904 unos *Discursos sobre el judaísmo* ante un auditorio de jóvenes del cual formaban parte Franz Kafka y Max Brod. En ellas desarrolló la tesis de que el judaísmo es un proceso espiritual que aspira a realizar las ideas —o tendencias— de la *unidad*, de la *acción* y del *futuro*. Creía que lo judío representa un irreductible tipo de lo humano y que, por eso mismo, debía realizar su tarea por la causa de la humanidad. A la vez que procuraba desentrañar las ideas fundamentales del judaísmo, estudiaba los testimonios del pensamiento religioso y del misticismo de distintos pueblos. Así es como en 1909 publicaba sus *Confesiones extáticas* y al año siguiente daba a conocer un volumen intitulado *Discursos y parábolas de Tschuang Tse*.

La concepción filosófica personal de Buber en ese período de su vida aparece en los cinco diálogos que integran un pequeño volumen intitulado *Daniel*, que apareció en 1913. *Daniel* representa el primer momento, por así decirlo, de la filosofía de Martín Buber. Diez años más tarde, en 1923, publicó *Yo y Tú*, libro que contiene la expresión madura de su doctrina filosófica. *Daniel* está encabezado por una sentencia de Scotto Eriugena, que traducida a nuestro idioma reza así: “Dios se crea en las criaturas de manera maravillosa e inefable”. Esta sentencia alude a un misterio y a la conexión de la divinidad con sus obras. Ella preside en posición considerable el desarrollo de la tesis de Buber sobre la realización del hombre, tesis según la cual sólo por la acción, y no por el pensamiento, puede el hombre aproximarse a Dios. Así lo pensaba Buber, porque sólo es imagen de Dios el ser humano “unificado y creador”.

En *Daniel*, Buber distinguía dos modos diferentes de conocer y de obrar. Prosiguiendo en la misma línea de su pensamiento, hubo de distinguir dos diversos modos de ser de las cosas corres-



Norah Borges
1960

pondientes a estos dos distintos modos del saber y el actuar. Es decir, para completar la filosofía de Buber, hacía falta que acompañara a su gnoseología y a su ética, una concordante ontología. Ella se enuncia en *Yo y Tú*. Las ideas que Buber expone en este libro aparecen en otros de sus trabajos, sobre religión, moral, antropología, arte, política y educación. En los diez años transcurridos entre *Daniel* y *Yo y Tú* se produjo una mutación en el pensamiento de Buber, en cuanto reemplazó definitivamente el misticismo de sus primeros ensayos con la tesis sobre la religiosidad *dialogal*. Hans Kohn, amigo de Buber y conocedor profundo de su pensamiento, observa con acierto que la de *Yo y Tú* es una filosofía del lenguaje. Ya antes de *Yo y Tú* había Buber escrito que el devenir de la palabra sólo se manifiesta en la confrontación de yo, mundo y Dios. Entonces pensaba que toda vida humana, para serlo, ha de estar dominada por la noción consciente de la presencia de la divinidad. Pero esto no importaba que pensara que a favor de la religión se ha de dar la espalda al mundo en un movimiento de entrega a una realidad extramundanal. Pensaba Buber que el fin de la religión es infundir la luz de Dios en el mundo realmente viviente y encontrar a Dios en las líneas de comunicación que moldean el mundo. Lo divino, sostenía, se aparece al individuo, pero sólo se manifiesta plenamente en la relación *entre individuos*. De esta manera anticipaba su doctrina sobre las dos maneras en que el hombre puede vivir y enfrentar lo que lo rodea. En *Yo y Tú*, sostiene Buber que todo ser humano puede tener ante lo que no es él mismo, dos actitudes fundamentales: *yo-tú*, de persona a persona, y *yo-ello*, en la que ni el yo ni lo "otro" sean persona. Por obra de la primera de estas actitudes emerge la realidad primordial de la vida espiritual. Y en esa vida espiritual ni el yo ni el tú son, en último término, reales; real es el encuentro entre los dos. La persona, el uno singular, nace del encuentro *yo-tú*: sin un tú no puede haber un yo. En ese encuentro, "la pura creación, expresión del espíritu, coincide con el hablar *puro*". En cambio, en la actitud *yo-ello* las cosas se le aparecen al hombre como destinadas a ser empleadas por él al servicio de sus intereses o como obstáculos que traban el logro de sus propósitos. La actitud típica del sentido común y de la

ciencia física es justamente la de yo-ello. A favor de esta actitud el hombre construye una visión ordenada de cuanto lo rodea. Pero con esto no basta para el hombre genuinamente hombre: "Sin el ello no puede el hombre vivir, pero quien solamente vive con el ello, no es un hombre". Dirigirse a las cosas como a un "tú" equivale a enfrentarlas como a persona viviente. Ya con sólo darles nombres a las cosas, comenzamos a entrar con ellas en un trato particular, porque el hombre abriga una intimidad que proviene de quien lo lleva.

Tenemos pues, así, un esbozo de solución al problema ontológico. El mundo se presenta ante el hombre como un mundo bifurcado, en concordancia con la propia conducta bifurcada del hombre frente al mundo. En la actitud yo-tú, actitud de relación, entra íntegramente el ser de uno mismo, con una suerte de plenitud de unidad. En cambio, la expresión primaria "yo-ello" nunca se dice con el ser entero, porque esta expresión es propia de un yo que se siente como una individualidad que adquiere conciencia de sí misma en cuanto sujeto que conoce cosas y las utiliza; es decir, en cuanto sujeto que, a favor de conceptos, pone orden en el caos de las sensaciones, al servicio de lo que se llama vida material. El yo que dice *tú* se siente como una *persona*, y tiene conciencia, no de cosas que emplea o pudiera emplear, sino de sí mismo, de su subjetividad, y tiende a encontrar, no cosas, sino *seres concretos*. *Persona* es alguien que al decir *tú* se siente cargado con particular valor para estar en relación directa con la realidad, relación que no se halla condicionada por el mundo de la experiencia física. La relación *yo-tú* es *exclusiva* y en ella el yo de uno mismo se vuelve una totalidad; también el *tú* ha de concebirse como una totalidad. Si el yo, entonces, es una persona, el *tú*, a su turno, no es "una cosa entre cosas".

El ordenamiento de las cosas en el mundo espaciotemporal y causal permite que dispongamos de ellas en el sentido del empleo material. La actitud *yo-tú*, a su vez, capta la sustancia del mundo que no es ni separación, ni unidad indivisa, sino *relación*. La actitud *yo-ello* sería pragmática, en el sentido de la filosofía de Bergson, que estima la función del saber corriente y de la inteligencia científica como destreza en el dominio de lo mecá-

nico y en el ámbito de la geometría, en contraste con la intuición de lo viviente. Pero se ha de hacer aquí una aclaración. Bergson descubría la realidad del espíritu en los "datos inmediatos" de la conciencia individual. Buber, a su turno, sostiene: "El espíritu no está en el yo, sino *entre tú y yo*. No es como la sangre que circula dentro de uno, sino que es como el aire que uno respira. El hombre vive en el espíritu cuando logra responder a su *tú*. Lo consigue cuando entra en la relación con su ser entero". La relación del *yo* con el *tú* es inmediata y tiene la característica de la presencia. Presente es lo que persiste. El instante matemático sólo es un "ahora"; en la relación primaria yo-ello no cabe el presente, pues los objetos que el hombre emplea subsisten en el tiempo que ha transcurrido. Para Buber, el objeto en el sentido corriente sólo es percibido cuando la duración ha cesado. También aquí cabe preguntarse si hay alguna semejanza entre el pensamiento de Buber y el de Bergson; entre lo que Buber llama *presencia* y lo que Bergson llamaba *duración*. Ciertamente es, en todo caso, que la realidad que se manifiesta en la relación yo-tú difiere del mundo del *ello*, mundo cerrado y ordenado.

Según Buber, la relación yo-tú dura en torno de un centro a partir del cual las tendidas líneas de la relación se encuentran con el Tú eterno. "Y así, expresa, como la plegaria no está en el tiempo, sino el tiempo en la plegaria, el sacrificio no está en el espacio, sino el espacio en el sacrificio, e invertir la relación es abolir la realidad, así acontece con el hombre que dice *tú a otro*. La persona que realmente habla al *tú*, no es consciente de espacio y de tiempo". La relación yo-tú caracterizada por la *centralidad* supone la libertad, supone la virtud de la decisión: "El hombre que piensa existencialmente, es el hombre que apuesta su vida a un pensamiento". A través de la decisión de la fe, a la que apuesta toda su vida, el hombre gana su libertad y se torna en persona. Al dirigirse a un *tú*, se siente libre de las cadenas del determinismo causal. "Quien es capaz de entrar en relación con un *tú* tiene su personalidad concentrada y está cierto de su libertad, que no significa voluntad arbitraria. La libertad es como un semicírculo cuyo complemento es el destino. Junto con la libertad está el sentimiento de la responsabilidad por el curso

del ser en el mundo". La relación yo-tú es una relación directa, y la realidad que en ella ve y siente el hombre es como una persona viviente. A la relación yo-tú acompaña el *amor*, entendido como "la responsabilidad de un yo para con, o frente a, un tú". El amor se experimenta de un modo distinto a todo otro estado afectivo. Tenemos, dice Buber, sentimientos, y *estamos en el amor*. Los sentimientos se alojan en el hombre; el hombre, en cambio, *reside en el amor*.

Aunque sostiene que la personalidad se genera de la relación yo-tú, Buber sin embargo insiste en subrayar una tesis que en el vocabulario de nuestro tiempo puede calificarse con el término *personalista*. El hombre sólo puede tener relación con Dios como ser singular. "La persona humana singular es única e irremplazable". Con este personalismo Buber limita, por así decirlo, el misticismo de su juventud y afirma como finalidad o meta humana, no la *unión* con Dios, sino la *relación* con Dios. En la mística, la vinculación con Dios importa negación del mundo, y, en cambio, la vinculación que Buber describe y predica consiste en ver el mundo como un tú. "En la santificación del mundo encuentra el hombre al Dios viviente". Pero, a Dios "no lo encuentra quien queda en el mundo, ni quien sale de él." A Dios lo descubre solamente quien con su ser pleno se dirige a un tú como proveyéndolo con toda la realidad cósmica. En cada caso, asienta Buber, aunque decimos tú a un objeto definido, a un hombre, a un ser inanimado o a una esencia ideal, en realidad nos dirigimos a un tú eterno.

.....

"A priori de la relación" llama Buber a su teoría según la cual en la historia del hombre singular y en la historia de la humanidad, la expresión primordial yo-tú precede a la expresión primordial yo-ello. La vida prenatal del niño es de constante interacción corporal con la madre. Luego, cuando el niño crece, el anhelo de conexión suscita gradualmente, en términos espirituales, un hondo afán de encontrar un "tú". También en la infancia de la humanidad predomina la relación yo-tú. Y así acontece que en el progreso de la civilización como en el crecimiento del niño, se

produce el ensanchamiento del mundo del *ello* a expensas del mundo de la relación *yo-tú*, a expensas de la facultad dialogal.

La de Buber es una filosofía religiosa, es práctica, y no contemplativa. Si se la vincula al movimiento de ideas que en nuestros días se designa con el vocablo "existencialismo", movimiento que comprende corrientes muy diversas, se ha de reconocer que representa dentro de él una nota original que se distingue por estos rasgos: es un existencialismo religioso, vinculado a la tradición hebrea; es un existencialismo en el cual desde un comienzo, en su raíz misma, ocupan un lugar importante las nociones de relación y de acción, en el sentido *social* de los vocablos. No confundible con el de ningún otro autor existencialista, el que acaso se le parezca en algún aspecto de su doctrina es el del francés Gabriel Marcel. Como Gabriel Marcel, es Buber un hombre religioso, pero sus religiones son distintas. Marcel es católico y Buber, judío. Buber pertenece a una tradición en la que domina la tendencia a concebir al individuo humano dentro de un contexto social. Gabriel Marcel pertenece a una tradición en la cual se puede decir que el tema dominante es el de la salvación del individuo como individuo. Sin embargo hay entre el pensamiento de uno y otro alguna semejanza, precisamente en la tesis sobre el elemento dialogal en la plena vida humana; justo es decir que la idea de "diálogo" la expuso Buber antes que Marcel, el cual, al enunciar su propia filosofía, no conoció la de Buber.

Filosofía religiosa práctica es la de Buber, y en ella la ética se basa en la convicción de que con el yo emergente de la actitud de relación, el hombre se encuentra preparado para acercarse a todos los seres en actitud cordial y dispuesto a "servir". Los seres humanos y las cosas se le aparecen entonces como signos a través de los cuales Dios se dirige a él. Así se encuentra el hombre con algo que no es la vida en la acepción naturalista del vocablo, ni es tampoco el espíritu como *idea*. Es "la realidad como mundo espiritualizado". Entonces el hombre se niega a cultivar la pureza de su alma en un aislamiento espléndido, excepto como preparación para un mayor y mejor servicio. En medio de la multitud, procura conocer su deber hacia la gran voluntad que

trabaja a través del universo. Buber —y aquí se nos ocurre que su pensamiento concuerda con una de las líneas más características del espíritu religioso judío— está persuadido de que Dios no reclama que los hombres lo describan o contemplen; únicamente quiere que lo obedezcan. Los hombres que viven en la *relación*, es decir, los hombres que viven en el contexto del yo-tú, se reconocen a sí mismos como agentes libres, colaboradores de Dios con plena certeza del valor final de sus esfuerzos devotos. Las recompensas del cielo y los castigos del infierno no se les aparecen en el futuro distante, sino que se les hacen patentes en el inmediato presente del vivir, en las formas del éxito y en las formas del fracaso en la aventura de ser reales.

.....

La doctrina de Buber tiene importantes repercusiones en el campo de lo social. En diversos trabajos ha sostenido que el mal en la vida colectiva se debe al exclusivo imperio de la organización de la economía, cualesquiera que sean sus particularidades. El mal ha de atenuarse y aun ha desaparecer en una convivencia en torno de “centros vivientes”, cuando los hombres aprendan a seguir sus vocaciones como una respuesta libre a una autoridad de orden moral a la que habrán de dirigirse como a un tú. Para la ética de Buber, el mal en las vinculaciones humanas procede de la conversión del “otro” de un *tú* en un *ello*. Esta conversión define el pecado humano consistente en hacer del yo propio algo “absoluto”. Frente a él está la entrega del yo en una auténtica relación *yo-tú*. Está el amor que no significa la supresión del yo, sino la superación del falso instinto de su exaltación. Buber opone la *libre comunidad* que “descansa en el yo y en la responsabilidad del yo”, a la *sociedad* “en que cada persona es institucionalizada en un *ello*”. En este punto sus ideas recuerdan a la distinción entre “*Gemeinschaft*” y “*Gesellschaft*” enunciada por Toennies. Pero es inconfundiblemente de Buber la tesis según la cual en la comunidad auténtica, como en el auténtico amor al “otro”, entra Dios como “tercero”. “La verdadera comunidad no surge a través de gente que se tienen sentimientos recíprocos (aunque no sin ellos), sino, en primer lugar, a través de la mutua relación de los seres con un centro viviente,

y, en segundo lugar, a través de su vida en relación mutua". Así Buber se esmera en destacar cómo congenian, cómo se compaginan, los valores concernientes al fuero del individuo y al propio tiempo los valores de la convivencia en cuanto pueden hacer que el individuo sea persona.

Las reflexiones morales debían necesariamente conducir a Buber a plantearse el problema del mal en la índole del hombre. El ser humano, esencialmente, no es ni bueno ni malo, sino que es ambos a la vez. Sólo frente a Dios cabe adscribir al hombre radicalmente el mal, "porque Dios es Dios y el hombre es el hombre, y la distancia entre ellos es absoluta". También hubo de traducir al lenguaje de su filosofía la visión mesiánica: la redención ocurre siempre y aún no ha ocurrido. El reino de Dios está entre nosotros y permanece siempre como la promesa de realización en el "fin de los días". De la polaridad de lo "ya" y lo "no aún" se genera la dinámica de la vida social.

Para Buber toda cultura descansa sobre un original incidente relacional, sobre una respuesta dada al *Tú* en su fuente. El efecto más alto de la relación yo-tú está en el dominio de la vida práctica. La persona que ha tenido la relación se torna capaz "de abrir el mundo del tú a otros hombres". Su propia vida se vuelve entonces enseñanza para sus contemporáneos. Quien ha alcanzado la altura necesaria para entrar en relación con el yo eterno, con Dios, se enriquece con una energía creadora que se llama revelación. Aparece, entonces, dotado de "presencia de poder", de una alógica certidumbre de que la existencia está grávida de *sentido*. Esta certidumbre busca traducirse en actos y no se refiere a otra vida, sino a la nuestra. La revelación no se formula en un mandamiento definido, sino en un llamado cuya verdad ha de probarse con obras concretas en situaciones concretas.

Las conclusiones morales de la filosofía religiosa de Buber parten del supuesto de que si bien no cabe expresar a Dios, cabe, sí, dirigirse a El, sin la pretensión del racionalismo de comprenderlo en una sentencia intelectual. De esta manera Buber, antes de que Bergson hubiera publicado *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, ha enunciado, aunque con otras palabras,

la tesis según la cual la personalidad ética de excepción es un modelo que se impone por su conducta ejemplar y no un descubridor de verdades trasmisibles por medios racionales. En la relación del hombre con Dios, hay, según Buber, una antinomia que cada cual ha de resolver con su propia verdad. Dios comprende al yo del hombre y sin embargo este yo permanece distinto. El hombre está a un tiempo en Dios y fuera de Dios. El hombre está sujeto al destino y, a la vez, está dotado de libertad; siente que está completamente a la merced de Dios y también siente que es libre de tomar sus propias decisiones. Igualmente el mundo físico se le aparece al hombre con antinomias. Para el místico contemplativo ellas son una prueba de la irrealidad del cosmos. Para Buber, las contradicciones en el mundo, mundo de realidad indudable, muestran al hombre, llamado a ser un agente de reconciliación, que su verdadero fin es la obra, no el pensamiento.

De sus reflexiones también ha extraído Buber una doctrina sobre la creación artística. Los momentos en que entramos en relación con un tú no nos dan un acrecentamiento de saber sobre cosas materiales, pero sí dejan un residuo de energía creadora que, con el tiempo, cristaliza en obras de arte. Toda obra de arte es el resultado de haberse el artista encontrado con un tú. El contenido de un libro o un objeto sólo pueden llamarse obra artística cuando son susceptibles de convertirse en un todo para un lector o para un espectador. El arte y la vida entre los hombres aparecen en la historia, tablado y expresión de lo genuinamente dialogal. En la historia, el hombre responde con su acción a las demandas de lo que acontece y logra la continuidad a que aspira. La palabra *acción* no designa aquí hechos de la vida material en el mundo del ello. Se trata de una acción personal y libre en la que el hombre con su decisión se arriesga en su totalidad. Discurriendo con este criterio afirma Buber que la Biblia es el gran documento de la historia mundial, el relato del ensayo de vida dialogal, del encuentro de Dios y hombre en el escenario del mundo, tesis a la que volveremos a referirnos más adelante.

.....

Diálogo, complemento de *Yo y Tú*, se publicó en 1929 y comienza, como *Daniel*, con el relato de una experiencia personal de su autor. Reflexionando sobre ella, Buber llegó a la conclusión de que es posible el diálogo sin palabras. Como en sus trabajos anteriores, las nuevas reflexiones de Buber sobre la relación dialogal tienen matices religiosos. Pero una diferencia decisiva distingue aquí la plenitud de desarrollo de su espíritu. En su juventud solía tener "horas religiosas", mas no había entonces conexión entre ellas y la vida de todos los días. En la madurez aprendió a encontrar *religión* en el todo viviente, en la humana posibilidad de la conversación. Fue éste el signo del tránsito del estado místico a la "plenitud de la hora moral". En el momento dialogal es Dios mismo quien habla al hombre, y son voceros de la divinidad otros seres humanos, e, inclusive, pueden llegar a serlo objetos inanimados. Cada vez que el hombre recibe un mensaje, Dios es aprehendido en un sentido nuevo. Así —declara Buber— como elaboramos nuestro conocimiento de un poeta con sucesivas impresiones de lecturas de sus poemas, "así a Dios lo conocemos como único, aunque nos hable con vocabularios múltiples". El hombre ha de esforzarse por ser capaz, y puede lograrlo de recibir la voz de Dios en toda suerte de acontecimientos. Vida dialogal es la de quien se ha vuelto capaz de recibir la voz divina, en contraste con la vida monologal. Aunque no siempre, este nivel de existencia suele alcanzarse en la relación erótica. Entonces se trata del diálogo más perfecto accesible a los seres humanos. En este punto —no es el único— aparece el pensamiento de Buber con un matiz que lo distingue radicalmente del de Kierkegaard.

La actitud *yo-ello*, propia del sentido común y de la ciencia, es indispensable para los menesteres materiales de la vida diaria. Pero inmensos son los males que esta actitud trae al hombre cuando ella invade todo el ámbito de su existencia. Es menester devolver a los seres humanos las posibilidades de una vida en la que *convivan* como personas y en la que Dios sea entre ellos un tercero, como lo vimos antes. De este modo la filosofía religiosa de Buber enseña a cultivar una actitud sin mezquindad ante la sugestión externa y a alentar un sentido flexible,

ágil, de la devoción. Enseña a concentrar las energías de uno mismo para el logro de fines que la experiencia de la relación yo-tú suscitará en cada caso. El hombre puede comunicarse con todas las cosas y debe serles devoto, manera de devoción a Dios. Cada situación en que el hombre se encuentra ha de ser punto de partida de un esfuerzo, advertencia sobre una tarea a realizar. De su posición espiritual depende que sepa cuál es esa tarea. Con realizarla, responde el "yo" de cada cual al llamado de Dios. Entonces, los actos de los hombres contribuyen a que se vuelvan "reales" y ayuden a Dios a crear al mundo, a realizarse El mismo, pues sólo a través del hombre Dios se realiza y realiza todo ser.

.....

En las páginas que preceden hemos examinado rápidamente el pensamiento de Buber sobre diversos problemas: los que son propios de la teoría del conocimiento, de la ontología, de la ética, de la filosofía de la religión. Este examen nos era necesario como antecedente para el estudio de sus ideas sobre el hombre y la idea de la sociedad humana, de su antropología filosófica y su filosofía de la historia.

¿Qué es el hombre? ¿Cuáles son los rasgos que distinguen al ser humano del resto de cuanto hay y hacen de él, precisamente, un hombre? ¿Cuál es la relación entre el ser humano y el fundamento último de la realidad? Estas interrogaciones, de manera expresa o de modo implícito se han hecho patentes desde los comienzos mismos de la reflexión filosófica y de la meditación religiosa. De diversas maneras las contestaron filósofos y maestros de religiones. Heráclito y Platón respondieron a ellas en términos peculiares y en forma inconfundible contestó a ellas el autor del libro de los Salmos. Distinta de la respuesta del Evangelio es la que ensayaron la ciencia y la filosofía desde el Renacimiento hasta nuestros días. Con criterios diversos se definió al hombre y con criterios diversos se estimó su puesto y su importancia dentro del conjunto de la realidad. Si se le asignó la sobresaliente condición de haber sido creado por Dios a su propia imagen y semejanza, también se lo ha juzgado como siendo solamente el representante de la etapa más elevada del des-

arrollo del reino animal. Es decir, se sostuvo que el hombre sólo difiere de otros animales por el "grado" en que está provisto de algunos atributos que tiene en común con ellos. Mas, se ha de señalar que desde el siglo XVI hasta fines del XIX se desarrolló en la cultura europea, con relación a la condición humana, una suerte de doctrina paradójica. Por un lado, se afirmaba que el hombre es una criatura diferente de las otras, no por su naturaleza, sino sólo por el nivel del desarrollo de ciertas propiedades que no le son exclusivas; por otro, se afirmaba que no tenían límites las posibilidades de las "conquistas humanas". La astronomía heliocéntrica había colocado la tierra "en su sitio" y la biología evolucionista señalaba el humilde abolengo de la criatura humana. Pero, simultáneamente, la fe en el progreso parecía por momentos ser solamente el vaticinio del necesario advenimiento de un maravilloso reino de los hombres sobre la tierra. Ni la fe en el progreso, ni las objeciones que se le han dirigido disipan las mencionadas preguntas que, vigorosas, apremian la inteligencia de los pensadores, sobre todo en los últimos lustros. Y ciertamente las respuestas a algunas de ellas sólo son posibles a favor del conocimiento que se tenga de la historia de la humanidad o más precisamente, de la concepción de esta historia. De la idea que se tenga de la historia ha de depender, pues, la idea que se tenga del hombre, protagonista de ella. Más aún, en nuestros días la meditación acerca de las preguntas que apuntamos al comienzo se halla estrechamente ligada a la que suscitan los más recientes acontecimientos históricos; acontecimientos en los que el hombre es actor o paciente y que se definen como "la crisis contemporánea".

A la reflexión sobre el conjunto de temas indicados ha consagrado una vasta y, sobre todo, aguda obra Martín Buber. A su juicio, del acierto de la idea que se tenga del hombre, dependerá la solución de los grandes males, de los ásperos problemas que se plantean a la humanidad de hoy. La clave de la "crisis" se halla, a juicio de Buber, en una falta de claridad en las contradictorias nociones corrientes sobre el hombre. Consagrado a discutir sobre qué es el hombre, cuánto dice sobre el arduo tema no se puede desvincular de sus opiniones sobre la historia. En

este aspecto, su obra confirma lo que Max Scheler asienta en su trabajo *El hombre y la historia*: “La razón principal de la lucha exasperada que en nuestros días existe entre tantas sociologías y concepciones de la historia, por lo demás muy distintas, consiste en que ellas se fundan todas en ideas radicalmente diferentes concernientes a la esencia, la estructura y el origen del hombre. Pues toda teoría de la historia tiene su principio en un tipo determinado de antropología, que éste sea o no percibido y reconocido por el historiador, el sociólogo o el filósofo de la Historia.” También el examen de la obra de Martín Buber pone en evidencia que para este autor hay una estrecha conexión entre concepción sobre la historia y teoría del hombre, entre filosofía de la historia y antropología filosófica. Las ideas de Buber acerca de uno y otro tema, están ligadas íntimamente a su pensamiento filosófico central expuesto en *Yo y Tú*, libro que, conforme lo vimos, publicó en 1923 y a cuyas ideas principales ya nos hemos referido. Recordemos aquí solamente que para él, el hombre sólo es persona en cuanto trata a los demás como personas. En particular, la antropología filosófica ha de aclarar, según Buber, “el puesto especial del hombre en el cosmos, su conexión con el destino, su relación con el mundo de las cosas, su comprensión de sus semejantes, su existencia como un ser que sabe que debe morir, su actitud en los encuentros ordinarios y extraordinarios con el misterio de que su vida está penetrada.” Otras disciplinas, en sus objetivaciones parciales del hombre, precisamente por obra de tales objetivaciones, lo deshumanizan. La antropología filosófica, en cambio, ha de estudiar al hombre en su totalidad.

Mas, advierte Buber, una verdadera antropología filosófica debe reconocer no meramente una especie humana, sino también pueblos. No le ha de bastar con hablar solamente de un alma humana, sino que también ha de prestar atención a la diversidad de tipos y caracteres humanos. No le es suficiente con referirse a una vida humana, sino que ha de reconocer diferentes estadios en la vida. Ella sólo puede ver lo integral del hombre mediante el reconocimiento de la dinámica que manifiesta su poder en distintas realidades particulares y *entre* esas realidades distintas. Sus comprobaciones constantemente renovadas han de

apuntar al hallazgo de lo uno en lo múltiple. De esto se infiere que la antropología aspira a erigir una teoría del hombre, a favor de un método que se ocupa de las concretas características existenciales de la vida humana. A partir de ellas, justamente, ha de procurar captar la esencia del hombre. Aunque deba una y otra vez hacer distinciones dentro de la especie humana para llegar a una comprensión sólida, debe con toda seriedad poner al hombre en la naturaleza. Debe compararlo con otras cosas, con otras criaturas vivientes, con otros portadores de conciencia, para definir el lugar especial que le corresponde únicamente a él. "Sólo mediante este doble camino de distinción y comparación llega al total hombre real". Así se ha de tratar de reconocer una esencia del hombre en el constante fluir de los individuos y de las culturas.

Cuando Lessing, en el año 1753, comentó, en la *Vossische Zeitung*, el *Ensayo sobre las costumbres* de Voltaire, señalaba que el hombre es la ocupación más noble del hombre y agregaba que cabe que uno se ocupe de este objeto de dos maneras: "O se considera a los hombres en particular o en general. Es difícil concluir que sea la ocupación más noble si se los considera de la primera manera. Pues conociendo a los hombres en particular, ¿qué es lo que conocemos? Locos y malvados... Muy otra cosa sucede si se mira al hombre en general. En esta consideración se nos revela como algo grande y de origen divino. Piénsese en las hazañas realizadas por el hombre, en cómo dilata cada día las fronteras de su entendimiento, en la sabiduría que impera en sus leyes, en la laboriosidad que muestran sus monumentos... Ningún escritor se ha dedicado con especialidad a este tema, de suerte que el autor de la obra que comentamos con razón puede gloriarse de *libera per vacuum vestigia princeps*." Dos siglos hace que Lessing escribió esta página incluida en la edición de sus *Escritos*. Desde entonces, no pocos pensadores, entre ellos Hegel, a pesar de que hablaba de la *libertad*, han sostenido con rotundez que lo que más importa en el hombre no es lo humano individual, sino la sociedad. En contraste con ellos, otros han pensado que sólo el hombre individual es digno de atención; que el hombre en el orden práctico necesita de sus semejantes, pero

que en lo espiritual es un ser autosuficiente. Buber, a su vez, cree que el pensador sólo acierta a captar lo peculiar humano “si evita la relatividad sin sentido.” Lo que esto significa se aclara con el examen de distintos estudios que dedicó al tema de *¿Qué es el hombre?*

En su trabajo *La cuestión del individuo singular*, señala Buber que la existencia del hombre está constituida por su participación, al mismo tiempo, en la finitud y en lo infinito. Defínese, así, el hombre como la única criatura que tiene potencialidad. Aunque su riqueza de posibilidad está confinada dentro de límites estrechos, estos límites son solamente *de facto*, y no esenciales. En virtud de la anotada potencialidad, la acción del hombre es imprevisible en su naturaleza y extensión y cabe hablar de su libertad y de la realidad del mal. Con esta manera de discurrir, Buber se opone a la idea, de antigua data y de renovada influencia, según la cual lo humano en el hombre es la razón. Impugna nuestro autor esta idea tradicional porque pasa por alto lo humano integral. A su juicio, la verdadera profundidad del problema antropológico sólo se advierte cuando también se admite que puede ser específicamente humano lo que no es *razón*. “El hombre, dice, no es un centauro, es hombre de un extremo a otro. “Sólo se lo comprende cuando se reconoce que en todo lo humano, inclusive en el pensamiento, hay algo que pertenece a la naturaleza general de las criaturas vivientes y que puede ser captado desde esta naturaleza. Pero con esto no basta; es menester que esta idea se complemente con otras, de sentido aparentemente contradictorio con el de ella. En efecto también se ha de reconocer que no hay cualidad humana que pertenezca plenamente a la naturaleza general de las criaturas vivientes. “El hombre del hombre no es un hombre animal”. “La razón humana ha de entenderse sólo en conexión con la humana no razón”. Así se comprueba que el problema de la antropología filosófica lo es de una totalidad específica y de su específica estructura.

Sostiene Buber que en la vida humana —y sólo en ella— se descubre la vigencia de un principio dual que consiste en dos movimientos básicos: el movimiento del “primario poner distan-

cia” y el de “entrar en relación”. El primero es requisito para el segundo, pues solamente podemos entrar en relación con un ser que, colocado a distancia de nosotros, independiente, pues, de nosotros, se nos contrapone. Sólo el hombre puede colocar algo a distancia, porque sólo él es poseedor de un mundo continuo, que incluye, junto a lo que él u otros conocen y experimentan, todo lo que es susceptible de ser conocido ahora y en el futuro. El animal, a su turno, únicamente tiene un contorno del cual elige las cosas que necesita, pero no lo ve como un conjunto, ni tampoco —y en esto se distingue del hombre— es capaz de completar lo que percibe con lo que *puede* ser percibido. El primario poner distancia tanto reza para la conexión del hombre con el tiempo como para su conexión con el espacio. A diferencia del animal, el hombre imagina el futuro. El árbol plantado, dice Buber, está arraigado en el *mundo* del tiempo y plantar un árbol puede significar la espera del Mesías.

El acto de entrar en relación con el mundo es una apercepción sintetizadora, la apercepción de su ser como totalidad y como unidad. Para captar el mundo como una totalidad y unidad no basta un mero “poner a distancia”; es menester un entrar en relación. Sólo con mi persona total, dice Buber, puedo tejer la visión del mundo como una totalidad y como una unidad. Mas, se ha de puntualizar, en conexión con el antes recordado principio dual consistente en dos movimientos, que la *distancia* hace el lugar para la *relación*, pero la relación no fluye de ella necesariamente. La verdadera historia del espíritu comienza con el extenderse de la interacción y de la cooperación de los dos movimientos, que son susceptibles de completarse o de contender el uno con el otro. El primer movimiento pone de manifiesto cómo el hombre *es posible* y el segundo muestra cómo el hombre *se realiza*. El animal puede usar algo como herramienta, pero solamente un hombre puede dejar ese algo en un cierto sitio para un determinado empleo futuro. Mientras posee y usa cosas, el hombre encara lo otro, lo que no es él, en la actitud que Buber llama *yo-ello*. Y al hombre no le basta con eso. Tiene un hondo anhelo de entrar en relación personal con cosas y de gravitar en esa relación. En la relación del hombre con las cosas, se encuentra,

según Buber, el origen del arte, reino del “entre” que ha adquirido una forma. La obra de arte es el testimonio de la relación entre la sustancia humana y la sustancia de las cosas. Sólo cabe entender las grandes culturas “por el suceso relacional que tiene lugar entre dos entidades que han marchado aparte una de la otra, el *cuerpo* retirado y el *alma* que determina el retiro”.

El hombre no vive de hecho aislado. Vive con otros hombres, y es en la relación de los hombres entre sí donde se ve con más claridad ese doble principio de la vida humana que con Buber hemos indicado repetidas veces. Sólo en las sociedades humanas las personas confirman la una frente a la otra, de una manera práctica, sus cualidades y sus aptitudes personales. De esto fluye —creemos no alterar el pensamiento de Buber— que en la convivencia entre los hombres cabe distinguir diferentes estratos o modalidades. Una sociedad sería efectivamente humana en la medida en que tiene lugar en ella la indicada confirmación mutua. Fuera de la herramienta y del arma, dice Buber, son la integración y el reconocimiento individual mutuos, quienes dan al hombre capacidad de alcanzar su señorío sobre la tierra. Un animal no puede ver a sus compañeros fuera de su vida en común, ni puede atribuir al enemigo una existencia más allá de su hostilidad. Porque el hombre coloca al hombre a distancia y, así, lo torna independiente, es capaz de entrar en relación, en su propio estado individual, con quienes son como él. “La base de la vida del hombre con el hombre es doble, y es una: el deseo de cada uno de ser confirmado por los demás según lo que es y según lo que puede llegar a ser y la capacidad innata en el hombre de confirmar de esta manera a sus prójimos”. Que esta capacidad mienta tan inconmensurablemente constituye la debilidad y lo problemático de la especie humana. Pues la real humanidad existe solamente donde ella —la capacidad a que nos estamos refiriendo— se despliega. Por otro lado, ciertamente, un reclamo vacío de confirmación, sin devoción al ser y al devenir, estropea una y otra vez la verdad de la vida entre hombre y hombre.

Lo que se acaba de decir encuentra una ratificación ejemplar en el lenguaje. Mientras los animales sólo *se llaman*, el hombre

habla a los demás como a “otros” independientes y particulares. El hombre ubica sus palabras a distancia, les da independencia para que puedan volver a vivir en conversación genuina. El proceso se pervierte y la realidad del lenguaje se adultera, cuando la *charla* reemplaza al diálogo real. La conversación genuina, como toda genuina relación lograda entre hombres, importa aceptación de la alteridad. Esto significa que aunque uno puede desear influir sobre el otro y conducirlo a participar de su propia relación con la verdad, acepta y confirma en su ser a ese otro hombre particular con su peculiar particularidad. Se desea que tenga con la verdad de uno una relación concordante con su propia individualidad. Algo muy distinto ocurre con el manejador de la propaganda, de la sugestión. Desea él usar de los hombres y por eso los trata como a cosas con las que nunca entrará en relación. La confirmación mutua de los hombres se realiza más plenamente en lo que Buber llama “hacer presente”. El mismo aclara el contenido de esta expresión. Ella significa imaginar concretamente lo que otro hombre desea, siente, percibe y piensa. En el pleno hacer presente, algo del carácter de lo que es imaginado adhiere, se suma, al acto del imaginar. Consiguientemente, un hombre, en alguna medida, quiere lo que quiere, piensa lo que piensa, siente lo que está sintiendo el “otro” hombre. El particular dolor que infligió a los demás surge en mí mismo cuando, paradójicamente, estamos envueltos en una situación común. Mediante este hacer presente capto a otro como un yo, como un ser cuya distancia de mí no puede ser separada de mi distancia de él y cuya particular experiencia puedo hacer presente. Porque es así, para Buber “el crecimiento íntimo del yo no se cumple, como la gente gusta suponer hoy, en la relación del hombre consigo mismo, sino... haciendo presente otro yo y en el conocimiento de que uno es hecho presente por el otro en su yo propio”. Un animal no necesita confirmación porque es lo que es incuestionablemente. El hombre, en cambio, necesita tener una presencia en el ser de otro. En su trabajo, “Distancia y Relación”, que publicó en 1951, Buber decía: “Lanzado desde el dominio natural de la especie en el azar de la categoría solitaria, envuelto por el aire de un caos que llegó a ser junto con él mismo, secretamente y tímidamente el hombre espera un sí que le otor-

que el ser y que puede llegarle solamente de una persona humana a otra". "Entrar en relación" significa entrar en una relación *yo-tú*, y no cabe identificar la distancia que esto implica con la situación de distancia propia de *yo-ello*.

Las ideas expuestas se vinculan, en el pensamiento de Buber, con su tesis sobre el movimiento dual consistente en "poner a distancia" y "entrar en relación". La distancia es requisito para que el entrar en relación pueda producirse. Cuando el hombre no llega a entrar en relación, la distancia se espesa, se petrifica y, en vez de ser lo que hace el ámbito para la relación, se vuelve algo que la obstruye. Ha de dejarse establecido, entonces, que la distancia se convierte en el presupuesto para ambos: Yo-Tú y Yo-Ello. Entrar en relación es un acto del ser entero, el acto por el cual el hombre se vuelve humano. La distancia, en cambio, no es un acto ni es tampoco un fracaso de entrar en relación: ambos son estados del ser. Cuando Buber, en su libro *Yo y Tú*, habla del Yo-Tú como precediendo al Yo-Ello en el hombre primitivo y en el niño, se refiere a la génesis de estas relaciones. En "Distancia y Relación" habla ontológicamente de lo que constituye el ser humano como ser humano. No le interesa aquí descubrir cuándo, en la vida de la especie y del individuo, el hombre se vuelve realmente hombre. Lo único que le interesa es descubrir cuál es la esencia del hombre una vez que ha llegado a ser hombre. Solamente conociendo lo otro como un Tú, el hombre llega a ser una persona. El hombre sólo es hombre en la medida en que es capaz de decir Tú con todo su ser, en la medida en que es capaz de obrar siendo un Yo antes que un Tú. Los dos términos son inseparables entre sí. Se es persona cuando se es capaz de decir Tú y solamente una persona puede decir Tú.

.....

En conformidad con la concepción de Buber acerca del hombre, se han de estimar sus ideas sobre la historia. En un trabajo de 1930, intitulado "The two Foci of the Jewish soul", incluido en el volumen *Israel and the World*, señala el prejuicio de la juventud contra la historia. Suele la juventud creer que lo hecho por las gentes viejas o maduras es de valor escaso; que lo que ella, la juventud, hará será distinto. Mas, si esto es meritorio en cuanto ex-

presa fe en la capacidad propia, es, en cambio, un preconcepto peligroso en cuanto una generación puede sentirse alentada a ignorar los factores que la produjeron. Para Buber, la pasión por un nuevo comienzo sólo tiene coherencia si se suma a la conciencia plena de que cada generación nueva es un eslabón dentro de una larga cadena. Así el sentido histórico da sentido a lo particular que cada generación realiza. Hablar de sentido histórico importa tener una concepción sobre la historia de la humanidad, historia que ha sido encarada con métodos distintos. Buber en un breve trabajo, "En medio de la historia", incluido también en *Israel and the World*, destaca, entre los varios métodos de encarar la historia, no sólo la del pasado, sino también la que va aconteciendo en torno nuestro, dos particularmente significativos. Ellos son entre sí opuestos, aunque ambos consideran la historia desde un punto de vista religioso, incluido, pues, dentro de la realidad universal de la fe. Uno de ellos es el de *la presentación de la historia desde arriba*. Difundido entre las naciones de la antigüedad, admite que Dios actúa a través del hombre y que cuanto ocurre se debe a que Dios, todopoderoso, dota de poder a los hombres que hacen la historia. Ellos, a su turno, luchan por el poder y lo ejercen, poder que les es delegado por Dios. La historia aparece entonces como una sucesión de éxitos y en ella nada cuentan los vencidos. "Los éxitos —para esta concepción— son revelaciones". Otro método es el de *la presentación de la historia desde abajo*. En conformidad con este método, peculiar de Israel, la Historia aparece como una acción entre Dios y el hombre, como un Diálogo de acción. Dios confirió libertad al hombre, el cual sigue o contradice a la omnipotente divinidad. "Lo que ocurre entre Dios y el participante en el diálogo, a quien El ha designado y hecho independiente, es historia. Que un hombre sea poderoso o desprovisto de poder es indiferente para el papel que desempeña en el diálogo de la historia, porque el éxito no es un signo de efectiva distinción. Cabe que la respuesta mejor la dé quien no tiene éxito y que, en el diálogo, reciba una confirmación secreta, no enfática. Cabe que por Dios sufra, sin disfrutar del triunfo visible de los que son accidentalmente poderosos".

“El cristianismo, agrega Buber, es el lugar del encuentro histórico de estos dos métodos de encarar la historia”.

La que acabamos de ver son maneras religiosas de encarar la Historia y tienen, a su vez, una larga historia. A su turno, el hombre de nuestro tiempo suele interpretar la historia en una u otra de las dos maneras a que Buber se refiere en su estudio “El hombre de hoy y la Biblia judía”, también incluido en *Israel and the World*. Una de ellas es la del librepensador que participa en los fluyentes acontecimientos y los acepta. Los resultados varios de las luchas por el poder se le presentan como una promiscua aglomeración de sucesos. No le sorprenden la mezcla de miserias y victorias, la sucesión de muertes y nacimientos de pueblos. Así, para esta visión de la Historia, todo en ella es azar. La otra concepción es la de quienes ven la historia dogmáticamente, extraen leyes de la secuencia de los acontecimientos, calculan las secuencias futuras. Es decir, encaran la historia como si fuese un rollo que se va desenrollando, y no la viviente vida en el tiempo que se mueve de manera constante de una decisión a otra. En vez de encarar la historia como un transcurrir, se la ve como un despliegue en un ineludible y siempre presente espacio. Para Buber los indicados criterios son ambos erróneos si con ellos se intenta una interpretación del destino histórico, que no es azar ni es fatalidad. A uno y otro de esos criterios opone Buber el de la visión bíblica, para la cual el destino histórico es la secreta correlación inherente al momento que fluye. “Cuando sabemos —dice Buber— del origen y de la meta, entonces no hay una marcha sin sentido a la deriva; somos conducidos por un sentido que no podríamos pensar para nosotros, un sentido que hemos de vivir, pero no formular. El vivir tiene lugar en el momento tremendo y espléndido de la decisión —vuestro momento y el mío no menos que el de Alejandro y César. Y, sin embargo, vuestro momento no es vuestro, sino el de vuestro encuentro”. El hombre de hoy, en cambio, no conoce comienzo ni meta. La historia ondea para él desde alguna edad cósmica prehistórica y lo arrastra a una edad cósmica post-histórica. El intervalo es así un interludio absurdo. “El hombre no reconoce más un origen o una meta porque no quiere reconocer más el punto del

medio". La creación y la revelación son verdaderas solamente sobre la premisa de que la revelación es una experiencia presente. Buber estima que Franz Rosenzweig tiene el mérito de haber mostrado a nuestra edad a una luz nueva la distinción entre la creación, la revelación y la redención. Considera Buber que en la Biblia hebraica se descubre esta distinción, que el cristianismo rechazó al apartarse del Antiguo Testamento. Y ello ocurrió así porque la primitiva teología cristiana fusionó en Cristo lo esencial de la revelación y lo esencial de la redención.

Cierto es, en todo caso, que el hombre de hoy resiste las Escrituras porque no puede sobrellevar el momento lleno de decisiones posibles, para responder a, y ser responsable por, cada momento. El hombre de hoy resiste las Escrituras porque no quiere aceptar una responsabilidad. Piensa que está envuelto en una gran aventura, y lo que hace es eludir el único riesgo efectivo, el de la responsabilidad; elude la única aventura real y la única dicha verdadera.

Acabamos de ver cuáles son las maneras en que ve la historia humana el hombre de hoy, después de haber recordado las maneras dominantes de ver la historia en la antigüedad. Vimos, también, cómo, para Buber, una acertada concepción de la historia requiere la consideración de ella a la luz de lo que en el Antiguo Testamento se refleja del encuentro *entre* Dios y el hombre. Para él, si atendemos a su idea filosófica central, la historia de distintas civilizaciones es historia del incremento del Ello, de instituciones, de objetos, de aprovechamientos técnicos. Pero, ni las instituciones, ni los sentimientos, ni el conocimiento científico conciernen a otra cosa que a objetos. Según Buber, el espíritu no está en las cosas y ni siquiera en las personas e, inclusive, en todo aquello que el hombre encara como persona: está *entre* y no *en* algo, entre Yo y Tú, en el reino del diálogo. Y toda fecunda acción moral y toda riqueza creadora en el arte brotan de un encuentro, del encuentro de un Yo que llega a ser *persona* precisamente porque se ha vuelto capaz para el coloquio: Yo y Tú son inseparables. De esta idea fluye que la historia será una trama tejida con los hilos dispares del Yo-Ello y el Yo-Tú, y fértil será la historia en las ocasiones y en la medida en que el espíritu se manifieste en

la aptitud de la *relación*. Para Buber, toda gran cultura descansa sobre una respuesta original que un Yo supo dar a un Tú. Esta respuesta renovada en la sucesión de las generaciones, crea para el hombre un particular modo, una manera especial de mirar el universo que lo vuelve capaz de sentirse en el mundo como en su hogar. Ahora bien, cuando el suceso relacional viviente y continuamente renovado deja de ser centro de una cultura, entonces la cultura se petrifica en el mundo del Ello. El hombre padece entonces el peso de un destino que ignora al espíritu, hasta que el deseo de salvación se satisface con un nuevo acontecimiento de "encuentro". Así, la historia de las culturas, para Buber, no es un ciclo sin sentido, sino una espiral ascendente hacia el punto "donde no hay avance o retroceso, sino sólo un absoluto nuevo cambio, un abrirse el paso", conforme lo declara en *Yo y Tú*. Es que para nuestro autor, lo peculiar del hombre es una espiritualidad que se traduce en la aptitud del diálogo, del encuentro, y proviene de él; *todo* encuentro original engendra una cultura.

.....

¿En qué estamos hoy? El nuestro es un tiempo de crisis. El tema de la crisis interesa, naturalmente, a Buber, que le dedicó varios trabajos. Su libro *¿Qué es el hombre?*, cuya primera edición en hebreo es de 1942, incluye una parte que se intitula "La crisis y su expresión". En 1945 escribió *Caminos de utopía*, libro del cual apareció en 1950 una edición en español, y cuyo capítulo final es "En la crisis". En 1948 publicó la colección de trabajos *Israel y el Mundo* que hemos mencionado más de una vez y que lleva el subtítulo *Ensayos de un tiempo de crisis*. Su libro *Dos tipos de Fe*, de 1951, concluye con un capítulo que comienza con estas líneas: "La crisis de nuestro tiempo es también la crisis de dos tipos de fe".

En el capítulo final de su *¿Qué es el hombre?*, expresa Buber que el individualismo y el colectivismo son dos maneras erróneas y funestas de enfocar y definir al hombre: el individualismo no abarca más que una parte del hombre y lo mismo ocurre al colectivismo. "Ninguno de los dos se encamina a la integridad del hombre, al hombre como un todo". "El individualismo no ve al hombre más que en relación consigo mismo, pero el colectivismo no

ve al hombre, no ve más que la *sociedad*. En un caso el rostro humano se halla desfigurado, en el otro oculto". El individualismo moderno y el colectivismo moderno son, ambos, "en lo esencial, el resultado o la manifestación de una situación humana pareja, sólo que en etapas diferentes. Esta situación se caracteriza, gracias a la confluencia de una doble falta de hogar, el cósmico y el social, y de una doble angustia, la cósmica y la vital, como una complejidad solitaria de la Existencia, en un grado que, posiblemente, jamás se dió antes. La persona humana se siente, a la vez, como un niño expósito, y como persona aislada en medio del alboroto del mundo humano. La primera reacción del espíritu al conocer la nueva situación inhóspita es el individualismo moderno, el colectivismo es la segunda".

Cuando el individualismo fracasa aparece el colectivismo, que es una nueva forma de fracaso. ¿Qué hacer entonces? Para Buber, el hombre puede corregir los males que padece si tiene conciencia de ellos. Puede confiar en la realización de utopías, más serias, más significativas que lo que se cree habitualmente: "Las utopías que figuran en la historia espiritual de la humanidad revelan a primera vista lo que tienen de común: son cuadros, y, por cierto, cuadros de algo que no existe, que es solamente imaginario. En general, se suele calificarlos de cuadros-fantasías, pero eso no basta para definirlos. Esa fantasía no divaga, no va de un lado a otro impulsada por ocurrencias cambiantes, sino que se centra con firmeza tectónica en derredor de algo primordial y originario que ella tiene que elaborar. Ese algo primordial es un deseo. La imagen utópica es un cuadro de lo que "debe ser, lo que el autor de ella desearía que fuese real". En la utopía impera "el afán por lo *justo*, que se experimenta en visión religiosa o filosófica, a modo de revelación o idea, y que por su esencia no puede realizarse en el individuo, sino sólo en la comunidad humana". Buber expone *su* utopía; habla en las últimas páginas de su libro *Caminos de utopía* del renacimiento de la comuna, no de su recuperación. "De hecho —dice— no cabe recuperarla, aunque se me antoja que todo asomo de fraternidad en los edificios de apartamentos, toda ola de camaradería cálida en las pausas de la fábrica, significan un crecimiento del contenido de comunidad en el mundo; y

aunque a veces me parezca más real una comunidad aldeana que un parlamento, la comuna no puede recuperarse. Pero considero que la suerte del género humano depende de la posibilidad de que la comuna renazca de las aguas y del espíritu de la inminente transformación de la sociedad. Un ente comunitario orgánico —y sólo esos pueden formar una humanidad configurada y articulada— no se integrará nunca a base de individuos, sino de comunidades pequeñas e ínfimas: una nación es comunidad en la medida en que tiene contenido comunitario”.

Lo que Buber quiere son comunidades humanas donde puede ser inmediata la relación entre las personas en torno de un centro moral. No quiere un Estado indiferente a las personas, objetivo frente a ellas. Quiere que las comunas se puedan federar unas con otras, en una unión de tipo similar al de las personas dentro de las comunas. Y cuando lo propone piensa en *un experimento no fracasado*: el de las comunidades agrícolas en lo que fue Palestina y hoy es Israel, creadas más por impulso moral y por exigencias de las circunstancias más que en función de una doctrina económica. Y al pensarlo no olvida que si el hombre resuelve sus grandes problemas con otros, en cuanto es persona estos problemas se le plantean en la soledad. Su socialismo religioso se funda en la convicción de que el hombre es plenamente hombre en el diálogo con otros, en la convivencia sin reservas con los demás, pero nunca ahogándose en el grupo. Buber —como lo señalamos al comienzo de estas páginas— dedicó gran parte de su actividad literaria a la reconstrucción y al comentario de un movimiento religioso hebreo del siglo XVIII: El jasidismo. Estudió y definió su principio inspirador y comentó las leyendas que fueron su expresión difundida. En una que él mismo reelaboró y que conocían adeptos de ese movimiento, se cuenta de un varón piadoso que después de la muerte se encontró con Dios en el Cielo. Allí el piadoso varón dijo al Altísimo que lo que más le agradecía era que le hubiera permitido ser él mismo, y no Moises, el profeta y maestro inigualado. Para Buber, lo que importa es que cada uno pueda vivir como ese personaje jasídico: vivir siendo él mismo siempre. Así a la idea de la comunidad se asocia indisolublemente la de la personalidad.

Es, sin duda, Buber hombre de enfoques originales en los problemas de que se ocupa. Pero, sin embargo, es justo reconocer que hay afinidad entre su modo de encarar la crisis y otros temas con el modo en que los encara Bergson. También hay afinidad entre su modo de encarar la convivencia humana y el de Tönnies. Su teoría del diálogo como factor y expresión de lo espiritual en el hombre es suya. Su pensamiento sobre la historia y su visión del futuro arraigan en la religión bíblica del Antiguo Testamento. Quiere y espera una convivencia cordial entre los hombres y entre los pueblos. Confía en que ella será sin desmedro de ningún grupo humano, sin mengua de la libertad del individuo, que sólo en la libertad puede ascender al humano nivel de "persona". Esta es su esperanza que anhela ver compartida por los demás, por la realización de esta esperanza brega con una doctrina fundada en la certidumbre de que el diálogo entre los hombres que de veras quieren entenderse, se convierte en coloquio por la presencia, en él, como tercero, del mismo Dios.

SALMO DE LA MUJER QUE NO ES

por

AMELIA BIAGIONI

Si no quieres cerrar tu juego
de ocioso dios y cancelarme,
imagíname de una vez
en el aire final, sin aire.

Quítame al menos la obsesión
de tu desdén, de mi destino:
Sólo no ser ni esperar ser
y sólo nunca haber nacido.

Córtame el miedo a tu ojo lúdico,
infinito de sien a sien,
que me proyecta sobre un hombre
real, en humo de mujer.

No me entregues a los espejos,
al horror de verme invisible.
¿No te hastías de echarme al fuego,
ver que ardo sin consumirme?

Quiero olvidarme, no engañarme.
Que no llegue a pensar: Soy cierta.
Aléjame la tentación
de morir como si viviera.

Tu piedad y tu magia admitan
que mi canción de cuna suene.
Yo tengo el hijo, cada día
me nace el hijo, de otro vientre.

Cierra esa puerta del futuro
donde me anuncio de perfil:
No quiero oír, no quiero ver
que en tu juego no tengo fin.

Ya que no llegaré a criatura
—libre vara de alma y de sangre—
Oh cruel, oh largo dios estéril,
bórrame, deja de soñarme.

CARACTERIZACION DE BEN JONSON

EL HOMBRE Y SU TEATRO

por

MIGUEL ALFREDO OLIVERA

Benjamín Jonson —que fue y será siempre conocido por su diminutivo BEN— es un autor inglés nacido en la época isabelina, a quien todos alaban y nadie quiere. Era hijo de un clérigo, de quien heredó probablemente su manía de moralizar; se educó al lado del eminente William Camden, de quien le viene su amor a la erudición; y estudió en la universidad que, los estudiantes de Oxford, denominan “the other place”. De su padrastro enladrillador, sacó quizá la habilidad para construir sus piezas con enfoques populares, usando los “deeds and language such as men do use”. Conoció con justicia la cárcel y se hizo católico, pero doce años después abjuró y se convirtió al protestantismo. A su paso por la vida supo granjearse un sinnúmero de enemigos, y esto lo hizo tan bien, que terminó mal y sin un cobre, a pesar de que fue en la práctica el primer “Poeta Laureado”, es decir, pensionado por el gobierno. Nos cuentan que tenía la mirada dura, la cara rocosa, el vientre montañoso y la vena satírica. Pienso que seguramente era muy poco simpático.

Su exagerado y truculento realismo hace pensar en el naturalismo francés. De esencia romántica, el drama isabelino en su trayectoria desde los tan cercanos comienzos medievales, rompió con la tradición de las Moralidades. Recordemos que las Moralidades no incluían personajes propiamente tales, sino virtudes o vicios personificados en la escena. Las llamadas “Comedias de Humours” de Ben Jonson, son en cambio como una prolongación y perfeccionamiento de las antiguas Moralidades; por eso, este poeta, criado entre los isabelinos, fue en espíritu y temperamento, antiisabelino y parece más del siglo XVII que del siglo XVI literario. El “humour” de sus comedias (mal llamadas en español “comedias de humores”) es el carácter saliente de cada personaje:

su bajeza, su credulidad, su hipocresía, olvidándose un poco de todo lo demás que constituye un hombre de carne y hueso.

Ben Jonson, que en nada se parecía a su amigo el actor Shakespeare y en nada tampoco al autor de las obras de "Shakespeare", creyó no sólo en la validez sino en la inviolabilidad de las unidades dramáticas de acción, lugar y tiempo. De más efecto en la escena que en la lectura, Ben Jonson es hoy en día un autor más para buenos lectores que para actores; y esta aparente paradoja se debe a que falla la sustancia estrictamente dramática y a que sus personajes provocan, no la sonrisa compasiva del que comprende, sino la risa ante el ridículo, la sátira o el sarcasmo. Sus personajes tienen fuerza como creación de tipos, pero en lo hondo carecen de verdadera humanidad. Porque Ben Jonson pasó por la vida creando monstruos cómicos en el mejor de los casos, repulsivos en el peor, pero en todo casi sin sangre: con razón se ha dicho que por sus venas no corren glóbulos sino humores. El raro inglés observaba la sociedad de su tiempo y cuanto más absurdos eran los detalles observados, cuanto más odiosos, ridículos o inverosímiles (o "cocasses" como dicen los franceses), con tanto más cuidado los coleccionaba. Se ha escrito que la comedia de costumbres —de la que Sheridan fue el más alto exponente— deriva de la "Comedia de Humours" de Ben Jonson; más probable es que su descendencia haya que buscarla en la novela: en Smollet y sobre todo en Dickens que en cierto sentido se le parece, aunque Dickens era más sentimental, más caritativo, mucho más humano y, por ende, amaba verdaderamente a sus personajes porque los creaba con amor. El poder de simpatía era tan fuerte en Dickens que simpatizó hasta con Ben Jonson, y si en 1598 la comedia *EVERYMAN IN HIS HUMOUR* (que podría traducirse por "Cada cual en lo que es") contó con la actuación de Shakespeare en la escena, casi tres siglos después contó con Dickens en el reparto: no por nada el personaje de Bobadil era uno de los favoritos de Dickens. Pero Dickens era novelista y ya sabemos que la novela permite un desarrollo descriptivo, un análisis psicológico minucioso, imposibles en el drama. Dickens casi siguió en su juventud el camino teatral de Ben Jonson, pero acertó al fin con su quehacer de novelista (nos queda por saber si transformó

o traicionó su verdadera vocación. Ibsen nos enseña que el pecado contra la vocación es un pecado contra el Espíritu Santo y esto explicaría por qué el autor de "David Copperfield" fue tan internamente desgraciado). Si Ben Jonson hubiera vivido en el siglo XIX, quizás también hubiera seguido este mismo camino y "Volpone", por ejemplo, como personaje de novela tal vez nos parecería menos monstruoso o, en todo caso, menos inexplicable.

Ben Jonson escribió "Volpone" en el apogeo de su gloria y es, por ello, una obra bien representativa de su autor. Es la comedia de la avaricia llevada a un grado heroico y merece la pena que la recordemos. Su protagonista es un rico veneciano que decide explotar en su beneficio la codicia de quienes le rodean pero al fin cae víctima de su propias maquinaciones. Con ayuda de su parásito MOSCA hace creer a los amigos que está en trance de muerte y sin herederos naturales. Por ganarse su última voluntad, todos —el notario VOLTORE, el mercader CORVINO, el usurero CORBACCIO— le hacen espléndidos regalos y Corvino, a pesar de sus feroces celos maritales, llega a entregarle a su esposa COLOMBA, inocentona como su nombre lo indica (y al propósito, aunque obvio, subrayemos que todos los nombres son simbólicos y evidencian que, más que de personajes se trata de caracteres). LEONE, hijo desheredado de Corbaccio, es testigo casual de la escena entre Volpone y Colomba y acusa a todos ante el Tribunal. Aquí, como en "Los intereses creados" de Benavente, todos parecen de acuerdo para declarar inocente a Volpone y el inocente acusador es expuesto en la picota pública. Por fin Volpone cae víctima de su propio juego y su parásito Mosca le despoja de todas las riquezas y lo obliga a abandonar su palacio sin otra cosa que un manto para cubrirse la cara.

En el prólogo de esta obra, su autor Ben Jonson se declara proveedor de "quick comedy refined"; pero ya sabemos que Volpone es más bien una danza macabra en cuya alegre ronda de humor negro giran las antiguallas de lo que podría creerse una muy evolucionada Moralidad: CASTRONE el eunuco, NANO el enano, ANDROGINO el hermafrodita. En la misma línea de sátira feroz (los franceses dicen *comédie farouche*) se situó des-

pués Jonathan Swift cuyos escritos sólo las almas palominas pueden confundir con obras para niños.

Volpone se representó en el famoso teatro THE GLOBE y, simultáneamente, en Oxford y en Cambridge, en el año de 1606. Recuerdo que en 1938 triunfaba en el teatro L'Atelier de París, con la magistral interpretación de Charles Dullin, después de haber sufrido una doble adaptación: la de Stephan Zweig —que la brindó en alemán en el Burgtheater de Viena— y la de Jules Romain que trabajó, no sobre el original de Ben Jonson, sino sobre el texto de Stephan Zweig que trató de afrancesar. El espíritu de Ben Jonson, sin embargo, logró traspasar este doble filtro, como logró empinarse hasta la escena lírica con el “Gianni Schicchi” de Puccini. Hace poco, llenó con su presencia el incommensurable teatro del éter por medio de la B. B. C. de Londres y Radio Nacional de Buenos Aires. Porque, la verdad es que aunque Ben Jonson tronara en sus prólogos proclamando sus propias excelencias —lo que hacía decir a Coleridge que este mismo énfasis le colocaba ya en segunda fila— los hechos autorizan a aplicarle el elogio que él mismo hizo de lo que conocemos como obra “de Shakespeare”: “Not for an age, but for all time.” Ante él siempre tendremos que recordar su epitafio de la Abadía de Westminster: “O rare Ben Jonson!”

FRENTE A UN TEXTO BARROCO

por

ANGEL J. BATTISTESSA

In memoriam LEO SPITZER

Leo Spitzer, el esclarecido lingüista y eminente crítico austriaco, ha muerto en los Estados Unidos. Parece adecuado homenaje, aunque mínimo en el presente caso, allegar algunas observaciones personales a ciertos puntos de vista que fueron propios del maestro de los *Stilstudien*.

Lo que ahora decimos se conforma —si bien en otro registro— con lo que por vía de coloquio explayamos va para dos años en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, en una disertación sobre los modos elocutivos de un gran escritor de Francia.

Unimos a estas líneas el recuerdo de la generosa estimación emuladora y rectificadora con que en sus cartas o en sus vigilantes señalamientos técnicos atendió Spitzer nuestro coincidente cuanto modesto desvelo en procura de la debida ponderación estética de las creaciones verbales de ayer y de ahora.

Se nos acuerda también, con qué gusto, una larga y todavía reciente conversación, en Bogotá, con Ramón de Zuviría, entusiasta discípulo del mismo Spitzer, y actualmente profesor de estas disciplinas en la Universidad de los Andes, honra de la enseñanza privada en Colombia.

* * *

En la obra literaria, más aún en la obra poética, el escritor proyecta las motivaciones y energías de su actividad espiritual: la sensibilidad, los sentimientos, la inteligencia, la fantasía. Consecuencia de ello, en la obra literaria, como portador de tal carga, el lenguaje gana variedad, subentendidos, delicadeza. En todo caso, se torna personalmente y singularmente significativo. La obra literaria reclama por eso una lectura sobremanera atenta. Hay que desentenderse de los propios usos idiomáticos y “hacerse” a los del autor leído. Además no es posible abarcar en unos minutos, por veces ni siquiera en el lapso de unas horas, el íntegro

contenido o las sutilezas formales de una creación en la que el autor tiene cifrada una experiencia de largos años o una reserva genial apenas comensurable. En esto (en lo de atinar a leer intensa y reposadamente) conviene no desatender una reflexión de Goethe. En las postrimerías de sus jornadas, en edad ya avanzada, casi extrema, el magno poeta confesaba con discreción aleccionadora: “Esa buena gente no sabe cuánto tiempo y fatiga cuesta el aprender a leer con criterio. Llevo empleados ochenta años en la tarea, y todavía no puedo vanagloriarme de haber alcanzado la meta.”

Virtualmente, muchos son los modos de leer con criterio. Simpatía y atención alcanzan las dos llaves maestras. De ellas se valió sin duda Goethe, y de ellas pretendemos valernos nosotros, *servata distantia*... Sin omitir esas llaves, en términos sumarios de nuevo querríamos referirnos a un procedimiento de empleo preferentemente escolar y universitario, pero a pesar de ello de eficacia probada en determinados colegios y centros de estudios superiores. Aludimos a la “explicación de textos”, tan poco frecuentada en nuestro medio.

En Francia y otros países europeos corre impresa una verdadera torrentera de libros sobre este tema. Pero lo que allá resulta admirable es la práctica. La “explicación de textos” presupone un hábito de lectura, intuitivo y metódico, placentero y verificador, que se muestra particularmente útil frente a las páginas ricas en connotaciones. Antes de proponer una muestra, con el auxilio de la propia experiencia, algo robustecida aquí y en otros sitios, precisemos un poco.

Por lo común —lectores comunes— leemos pasivamente, nos contentamos con reparar en lo extrínseco: el asunto, las alternativas de la trama, el sentimiento dominante, las ideas generales, el propósito del autor, los detalles expresivos. Esto ya es algo, pero no basta. El estudioso de los textos debe ir más lejos. Importa que lucre el mayor provecho posible de esa lectura, de lo contrario corre el riesgo de no captar las implicaciones en verdad atendibles de la obra: si de primera intención la declara notable o poco lograda, acaso no haga más que reiterar perezosamente juicios librescos, acomodados al parecer ajeno.

Incluso bajo las más sencillas apariencias, un texto literario auténtico ofrece vital contenido a quien sabe *intuirlo y verificarlo*. “Explicar” un texto es precisamente poner en evidencia todo lo que el texto *organiza* o no recela en forma inextricable. Nuestra expresión “explicar” procede del verbo latino *plicare*, de donde en castellano *plegar*. Etimológicamente, *explicar* dice lo mismo que *desplegar*, supuesto que el prefijo *ex* (ex-traer, ex-tender, ex-poner, etc.) comporta la idea de manifestar o dar mayor relieve a algo oculto o implícito. “Explicar” un texto es mostrar y verificar, establecer en todo o en parte lo que en él se da *plegado, replegado, implicado*. Un verso de Dante o un “pensamiento” de Pascal pueden “explicarse” inexhaustivamente; una gacetilla de periódico casi nunca deja desentrañar mayor cosa.

Cuando se lo sabe frecuentar, este hábito de lectura favorece con beneficios inapreciables. En la mentada Francia, donde se lo ejercita lo mismo en los liceos que en los institutos superiores, los resultados son encomiables. Gracias a él, casi todos los chicos franceses disfrutaban de una adecuada noción de su lengua y de su historia literaria. En esta frecuentación cotidiana de los textos insignes, los franceses aprenden además, si no las excelencias del estilo (que es gracia personal y que es asimismo oficio, pero también personal), sí por lo menos las ventajas de una elocución precisa, matizada y airosa.

Ello se comprende. La “explicación” de textos permite ahondar no sólo en lo que sin excesivo rigor se llama el *contenido* (sentimientos, ideas, incitaciones) de una obra; permite igualmente, en razón del análisis, verificar la *forma* (con el plan, los recursos verbales: dicciones, giros sintácticos, sorpresas metafóricas, aciertos semánticos, invenciones rítmicas, etc.). Es más: a pesar de conatos innovadores más recientes, la “explicación” de textos constituye aún la mejor introducción a las afinadas pero casi siempre peligrosas sutilezas de la estilística. Los mismos maestros formados en la escuela alemana, cual le acontece —cual le acontecía— a Leo Spitzer, dan en reconocerlo. Esto sucede porque la “explicación” de textos excita en el estudioso el escrúpulo y el noble empeño de no comprender sólo a medias; además, como la estilística, la “explicación” de textos enseña a remontarse de

la sobrehoz verbal de las composiciones a los radiosos valores poéticos.

Leído un escrito que justifique la pena de ser estudiado, este escrito no puede menos que constituir, en principio, algo original; algo personalmente asumido y personalmente dicho. “Cada uno estornuda como Dios le ayuda”, previene un refrán que Góngora usufructuó para estribillo de una de sus letrillas. Mal cabe suponer, entonces, una manera única de explicar un texto. Tantas son las maneras, cuanto los comentaristas; tanto los comentarios, cuanto los textos. Mas no todo es relativismo. Por dicha, no faltan las indicaciones orientadoras indispensables. Sin ocasión para más, insinuemos la primera.

Para leer con provecho un texto, y mayormente para “explicarlo”, importa tener en cuenta una prevención saludable.

Sólo a los más comprensivos les es posible dilucidar por extenso las obras literarias de bulto. En los principios de esta suerte de adiestramiento lingüístico-literario parece aconsejable contraerse al estudio de un pasaje, o mejor —a fin de que la “explicación” resulte al propio tiempo accesible y completa— a una pieza de escasa extensión: poema corto, parlamento teatral en verso, o página en prosa, si de prosa se trata, que tenga sustantividad y campee por sí misma.

Cargadas de contemporaneidad ininterrumpida, las creaciones literarias egregias concluyen por situarse venturosamente como fuera del espacio y en una especie de atemporalidad *sui generis*, pero como todas las creaciones del hombre las literarias nacen condicionadas —¡condicionadas, no determinadas!— por precisas circunstancias de orden histórico y geográfico. Cuando asume genuinas proyecciones humanas y artísticas, lo de aquí y lo de ahora se vuelve lo de otras partes y lo de muchas épocas.

* * *

Detengámanos —ya— en el comentario de una “composición” de Jean Racine. Digamos, con mejor ajuste, que no se trata de un poema, y sí de un pasaje de *Fedra*, la admirable tragedia que desde 1677 conserva ininterrumpida vigencia en el teatro de Francia y de los países atentos a su cultura. Sin dejar de ser teatro, esto es, gravitación del Destino, o conflicto de conciencias.

y contrastes de situaciones, las obras dramáticas de Racine conciertan calidades poéticas esenciales. En la imposibilidad de abarcar aquí la pieza completa, conformémonos con “explicar” el llamado “Relato de Therámenes”, que figura en la sexta escena del quinto acto. No es difícil desprender ese trozo de la totalidad de la trama escénica, y estudiarlo, de primera intención, como un pasaje narrativo-descriptivo válido por sí mismo. Ello es posible. Trátase de un parlamento de relativa extensión, que se refiere a una determinada circunstancia patética: el episodio de la muerte de Hipólito. Casi no hay crítico que no reconozca los méritos de este pasaje, pero el énfasis del tono y el ornato de algunas expresiones hacen que se lo sienta como algo sobrepuesto en medio de la gobernada discreción verbal de la obra.

Siquiera sea para frecuentar una vez más página tan bella, place retomar el sostenido debate.

Si bien se mira, a despecho de esa pompa y de ese énfasis, el mencionado pasaje de *Fedra* no es un aditamento ajeno al carácter y a la unidad del conjunto. Para probarlo, conviene “situar” el pasaje en el ámbito de la creación a que el parlamento pertenece. Antes de adelantarnos del detalle lingüístico a la visión total de este peculiar orbe poético, se hace forzoso encuadrar el fragmento en el organismo dramático, y tener presente la personal modalidad expresiva de quien supo realizarlo.

Racine, nadie lo ignora, es el representante más señalado del neoclasicismo francés. La idea de neoclasicismo (e incluso la de clasicismo) sugiere a muchos una noción de equilibrio razonable, o de fría y geométrica elegancia; con peligrosa frecuencia se cae en el error de desconocer, bajo la serena y decorosa expresión de sus versos, el tumulto y la verdad de las pasiones, en sus formas arrebatadas y poco frenables. Si bien desde diferente actitud estética y con maneras verbales distintas, al modo de los clásicos griegos, y al modo del mismo Shakespeare, Racine es uno de los grandes pintores escénicos de la “humanidad intensa”. Pocos escritores han patentizado con tamaña hondura el ímpetu amoroso, los celos, la ambición o el resentimiento, no menos que las propensiones o los turbios y revueltos “complejos” que dan hoy su-

cia materia a los psicólogos de filiación freudiana, o a dramaturgos y noveladores existencialistas,

El equívoco en torno al recato expresivo de Racine procede de un juicio somero, polémicamente fraguado durante el ardor de las contiendas románticas, luego pronto y mal acreditado por la comodona desidia de los repetidores.

Si no por cortedad receptiva, sí por sostenidas prevenciones literarias, numerosos son los críticos que bajo la tersa expresión del trágico de Francia no han sabido sorprender el irreprimible impulso pasional que allí late siempre, turbulento. A Racine debe la lengua francesa algunas de sus realizaciones más puras, y las letras universales modernas, sin distinción de países ni de épocas, intensas iluminaciones en lo que atañe a los conflictos de la afectividad y la conducta. Aunque ya unánimemente “establecido” y escolarizado, Racine soporta sin riesgo estas revisiones periódicas que lo liberan del residuo, todavía insoluble, de esos juicios convencionales. A cada época, según hemos escrito alguna vez, no le asiste el derecho de ver lo que se le antoje en las obras de los maestros de otros días. Cierto; pero a pesar de la inevitable temporalidad de sus estilos, en todos los autores calificados pulsa, ininterrumpida, la contemporaneidad de lo humano. Cada vez se hace menos necesario prevenirse contra el error de quienes andan todavía a la zaga de Schlegel y otros tratadistas alemanes, o de los críticos franceses como Stendhal y Taine, en el empeño de sindicar en Racine, casi exclusivamente, a un desacertado seguidor de Eurípides o a un notorio pero acompasado escritor estilo Luis XIV: acicalado, simétrico, majestuosamente elegante. Por debajo del rumbo cortesano del París y el Versalles del siglo XVII, también importa sorprender en Racine, sobre todo en *Fedra*, las sombras de la Francia jansenista, inquieta ante el problema del mal, dudosa ante las sollicitaciones y las esquivaces de la Gracia. Pero en Racine, ni siquiera están ausentes nuestras contradicciones afectivas, lo que el mayor de los novelistas contemporáneos, Proust, gustaba llamar “las intermitencias del corazón”. Por eso, más allá de los modos literarios de aquel siglo —estética neoclásica, fuentes antiguas, referencias mitológicas, compostura

cortesana, estilo noble, etc.— el crítico debe asomarse a los contenidos espirituales permanentes.

En este orden, sin salirse de los términos del arte, el “Relato de Therámenes” reserva una prevención oportuna.

* * *

Salvemos la cronología y acojámonos a la extraterritorialidad de los grandes textos.

Estamos en Trezena, ciudad del Peloponeso, siglos antes de nuestra era, en una edad casi mítica.

Fedra, esposa de Teseo, rey de Atenas, comunica a su nodriza y confidente, Enona, el desviado sentimiento que la empuja hacia su hijastro Hipólito. La falsa noticia de la muerte de Teseo mueve a Fedra a declarar su pasión al joven, a quien ella cree sólo atento a los estudios, los riesgos de la caza y el adiestramiento de las caballerías levantiscas. Azorado y confuso, Hipólito soslaya la involuntaria confesión de Fedra. En su desesperación, la reina intenta darse muerte con la espada de su hijastro. De pronto vuelve Teseo, y Fedra se retrae profundamente avergonzada. Para salvar las apariencias, Enona acusa a Hipólito y descarga en él la entera responsabilidad de lo sucedido. Arrebatado por la cólera, el rey destierra a su hijo y pide que el castigo de Neptuno caiga sobre el presunto culpable. En uno de sus impulsos de arrepentimiento, ahora acuciada por nobles escrúpulos, Fedra intercede en favor de Hipólito. Se entera por Teseo, entonces, que Hipólito ha querido justificarse proclamando su amor por Aricia, bella princesa prisionera del rey. El ánimo conciliador de Fedra cede sitio a los celos y se desata en furia vengativa. La rectitud de su corazón, si no las borras de su temperamento implacablemente desasosegado por Venus, no tarda en rechazar las últimas y especiosas proposiciones de la confidente. Por desgracia, ya es tarde. Teseo empieza a mostrarse desconcertado; Enona, maldecida por Fedra, se impone voluntario castigo; la misma reina da indicios de angustia devoradora. En doloroso “coup de théâtre”, Therámenes, el viejo consejero del príncipe, aparece para anunciar al rey que Neptuno no ha sido sordo a su ruego; un monstruo suscitado por el dios del mar acaba de provocar la muerte de Hipólito, al espantarlo los caballos en el camino de

Micenas. Con atrición casi cristiana, Fedra confiesa a Teseo la desmesura de su culpa, y no tarda en desfallecer por resolución también voluntaria.

A este drama, que se cumple en las conciencias de los personajes más que en sus acciones efectivas, Racine supo imponerle soberano y decoroso tratamiento expresivo. Sus escenas se representan hoy frente a toda clase de público y sirven de lectura y motivo de análisis a los jóvenes estudiantes franceses del ciclo medio. Sin paliar la fuerza de las pasiones que se contraponen, la limpidez elocutiva luce lograda, casi paradójicamente, por la selecta pulcritud del léxico, la bien conducida sintáxis, la energía de las construcciones elípticas, la sordina de la reticencia y las amortiguaciones característicamente neoclásicas de la perífrasis y el eufemismo.

El "Relato de Therámenes" muestra sin duda cierta prosopopeya y una precisión exornada que contrasta con la escultórica desnudez del resto de la obra. El relato, por otra parte, parece excesivamente extenso y "compuesto" para anunciar con prolijidad primorosa la muerte de un ser querido.

En distintas épocas, muchos comentaristas han achacado esa sobrecarga expresiva al decir convencional, manifiesto entonces en numerosos escritores, pero infrecuente en Racine. En fecha cercana, Leo Spitzer, ha dado un paso realmente decisivo hacia la debida aclaración de este problema. Según las observaciones del afamado lingüista, el "Relato de Therámenes" no es sólo una presentación narrativa y descriptivo-dramática sobrepuesta hacia el final de la tragedia raciniana. Piensa Spitzer que ese relato corrobora el ostensible fondo barroco de la misma tragedia. Gracias a la constante atenuación expresiva de los clásicos, Racine obtiene verdaderos milagros de ponderación y equilibrio, pero esto no impide que se comporte de hecho, sobre todo en *Fedra*, como un típico escritor barroco. El relato cuestionado constituye, en consecuencia, un momento particularmente aparente de la tendencia barroca de toda la obra. Para Spitzer, sin que obste la sostenida tersura expresiva de Racine, *Fedra* es la tragedia barroca del desengaño. Si admitimos esto, el pretendido énfasis de Therámenes se nos presenta como el tono connatural y necesario

de quien al hablar con Teseo le comunica la muerte de su hijo, pero le patentiza además, con acento admonitorio, la magnitud de ese desengaño. Bien se sabe que lo que distingue a la literatura barroca (e incluso a todo el arte barroco) es precisamente la noción del desengaño, la misma que hacia el 1600 tanto exaltaron españoles y franceses, entre estos últimos en modo excepcional los jansenistas. Investido por su ejercicio de consejero áulico, Therámenes es algo más que el anunciador de la muerte de Hipólito. Si habla, no menos a título de verificación que de sesgado reproche, lo hace para que Teseo, rey de hombres, se sepa sometido a las comunes vicisitudes de la condición humana. Ocasión solemne que para lograr su efecto, antes en el propio Teseo que en el espectador y el oyente, exigía un estilo de fuerte realismo pero no exento de atenuaciones ceremoniosas. El desengaño de Teseo empieza tan pronto el rey entra en escena. Se inicia cuando el monarca atraviesa el umbral del palacio, deseoso de abrazar a su mujer y a su hijo. Ambos rehuyen su presencia con subterfugios. Muy luego, Enona agrava las sospechas del recién llegado. En la creencia de que Hipólito es culpable, Teseo le afea el delito y le obliga a exilarse, no sin invocar antes, como se dijo, la cólera de Neptuno. La agobiadora certidumbre de su desengaño se abatirá sobre Teseo al enterarse del injusto y desastrado fin de su hijo, luego de comprobar la inocencia de Hipólito, cuando así se la confiesa la protagonista.

Para Spitzer, y estimamos su observación plausible, oportuna, *Fedra* es el tipo ideal de la tragedia barroca, si no por el estilo, limpio y sobriamente clásico, sí por el sentido antitético y antagónico de la psicología de sus criaturas poéticas. Es este, el de Racine, un barroquismo interior, no un barroquismo cortical o de superficie.

El "Relato de Therámenes" quiebra sólo *aparentemente* la sobriedad consciente y eficiente de la conducta estilística de la obra. Ello se debe, no sólo a la necesidad de noticiar por parte del preceptor la muerte de su pupilo: a través de la sucesión de las imágenes, el relato invita a meditar las limitaciones que pesan sobre los individuos calificados, y los angustiosos, inexorables designios, que gravitan sobre la vida y el afán de todos los seres.

Por lo que hace al relato, Racine propone un cuadro y evita el desarrollo de un discurso. “Como dramaturgo clásico —observa Luynes— el autor de *Fedra* no nos reclama lágrimas reales, y sí, en cambio, una intensa contemplación estética.”

Sin olvidar el dinamismo escénico y la profusión expresiva propios del barroco, agreguemos que Racine supo fijar su relato como en el diseño ornamental de los grandes tapices murales del tiempo de Luis XIV, en los que la nitidez del dibujo (en este caso la flexibilidad de la versificación y el airoso rigor de la fraseología) atemperan la profusión del conjunto y la recamada insistencia de los detalles.

La recitación del “Relato de Therámenes” suele constituir prueba ardua para los alumnos adelantados en los cursos de arte escénico del Conservatorio de París. Excepcionales intérpretes lo han animado repetidamente en escenarios ilustres.

Aquí, aunque nos pese, sólo podemos brindarle al lector el texto de nuestra traducción castellana. Guardamos el mismo número de versos, la estructura del alejandrino, el juego pareado de las rimas y las peculiares inflexiones del diálogo.

* * *

Imaginemos que nos enfrentamos con las escenas quinta y sexta del quinto acto. Teseo presiente lo que casi en seguida van a corroborarle las palabras del preceptor de Hipólito. He aquí al rey suspenso ante el aviso de que la nodriza se ha arrojado al mar, de que la reina languidece y se agita en contradictorio y peligroso desvarío. Mientras Therámenes se aproxima, oigamos la indagadora voz del monarca.

TESEO

¡Enona ha muerto, y Fedra, cielos, quiere morir!
¡Que llamen a mi hijo! ¡Que se defienda presto!
Que me hable, para oírle su padre está dispuesto.
No apresures, Neptuno, tu fatal beneficio,
Prefiero que jamás te me muestres propicio.
Harto he escuchado hoy testigos poco fieles,
Y hartos pronto te he alzado mis peticiones crueles.

¡No me angusties cumpliendo lo que ya no te exijo!
Di, ¿eres tú, Therámenes? ¿Qué has hecho de mi hijo?
Desde sus tiernos años lo confié a tu cuidado.
¿Más, qué causa ese llanto que viertes desolado?
¿Qué hace ahora mi hijo?

THERAMENES

¡Oh desvelo desierto!
¡Oh tardía ternura! ¡Hipólito ya ha muerto!

TESEO

¡Dioses!

THERAMENES

Vi perecer al mortal más amable,
Y, me atrevo a decir, el menos reprochable.

TESEO

¿Cómo? ¿Cuando tiendo a mi hijo estos brazos clementes,
Precipitan su muerte los dioses impacientes?
¿Qué golpe me lo quita? ¿Qué rayo lo enajena?

THERAMENES

No bien abandonábamos las puertas de Trezena,
El estaba en su carro; los guardas afligidos
Callaban imitándole, en torno a él reunidos.
Seguía pensativo la ruta de Micenas;
Aflojaba las riendas, a sus manos ajenas.
Sus soberbios corceles, que con paso veloz
Antes con noble ardor acataban su voz,
Con la mirada hosca, y baja la cabeza,
Parecían conformes con su propia tristeza.
Un grito atroz que se alza del fondo proceloso,
Del aire en ese instante ha quebrado el reposo,
Y del seno profundo una voz formidable
Responde, quejumbrosa, a ese grito espantable.

Hasta en el corazón nuestra sangre se ha helado.
Cada caballo, atento, las crines ha erizado.
Entretanto, en la espalda de la llanura undosa
Se eleva a borbotones una montaña acuosa.
La onda se aproxima, y vomita, encrespada,
Un monstruo furibundo ante nuestra mirada.
Arma su vasta frente temible cornamenta;
Aspera escama cubre su piel amarillenta;
Incontenible toro, dragón impetuoso,
Su alta grupa se encorva en repliegue tortuoso.
Su mugir prolongado estremece el paraje,
El cielo con horror ve a ese monstruo salvaje;
La tierra se conmueve, la luz está infectada;
La ola, que lo trajo, retrocede espantada.
Todos huyen; sin muestras de inútil resistencia,
En el templo vecino se acogen con prudencia.
Sólo Hipólito, hijo de héroe tan esforzado,
Detiene los corceles, un dardo ha enarbolado;
Se adelanta hacia el monstruo, y, con mano segura,
Le abre en el costado ancha desgarradura.
De dolor y de rabia el monstruo rebotando,
Viene hacia los caballos, y se abate ululando;
Se revuelca y les muestra sus fauces inflamadas,
Que los cubren de sangre, de humo y de llamaradas.
El terror los arrastra; sordos en ese instante,
No conocen las riendas ni la voz apremiante.
Hacen que en vano esfuerzo su amo se consuma.
Enrojecen el freno con sanguinosa espuma.
Se dice que hasta pudo verse en tales momentos
A un dios que allí aguijaba los flancos polvorientos.
Por entre los peñascos los urge un miedo insólito;
Cruje el eje y se rompe. El intrépido Hipólito
Ve volar hecho astillas su carro destrozado;
En las riendas él mismo cae pronto trabado.
Perdonad mi dolor. Este cuadro afligente
Para mis propias lágrimas será perenne fuente.
A vuestro hijo he visto, he visto malherido,

Señor, por los caballos que él mismo había nutrido.
Quiere tranquilizarlos, y su voz los ahuyenta.
Corren. Todo su cuerpo es ya una llaga cruenta.
Nuestros gritos dolientes en el llano resuenan,
Sus bríos impetuosos finalmente refrenan:
Se detienen no lejos de las tumbas ruinosas
Que cierran de su estirpe las reliquias gloriosas.
Corro a él suspirando, y su guardia me imita.
La huella de su sangre nos guía y solicita;
Las rocas se han teñido; las malezas goteantes
Guardan de sus cabellos los despojos sangrantes.
Llego, le llamo; y él, con la mano tendida,
Abre sus pobres ojos, que entrecierra enseguida...
“El cielo —dice— quiebra mi vida sin malicia.
Después que yo haya muerto, cuida a la triste Aricia.
Amigo, si mi padre, por fin desengañado,
Llora el sino de un hijo falsamente acusado,
Para aplacar mi sangre y mi sombra doliente,
Dile que a la cautiva trate piadosamente;
Que la devuelva...” En esto, el héroe anonadado
Sólo dejó en mis brazos un cuerpo desgarrado,
Resto en que la cólera divina no porfía,
Y a quien su mismo padre no reconocería.

O—O—O

Aún traspuesto a otro idioma, el fragmento transcrito basta para advertir en qué medida el lúcido autor de *Fedra* sabe mantenerse clásico a despecho de sus cargadas postulaciones barrocas. Hasta cuando se trata de expresar los trastornos del desorden, nada importa tanto como conservar las ventajas de la elocución estricta.

Para salvarnos del caos literario en que se confunden los escritores contemporáneos, volvamos pues a Racine y a otros claros maestros de la palabra.

* * *

FICCION Y SOCIOLOGIA EN H. G. WELLS

por

ALICIA JURADO

Jocelyn Brooke, el biógrafo de Aldous Huxley en las publicaciones del British Council, comienza su estudio comparando a Huxley con Wells. A pesar de las diferencias evidentes, las similitudes son también numerosas: ambos son divulgadores de las ideas estéticas, filosóficas y científicas de su tiempo, ambos son revolucionarios que atacan a la sociedad y a las instituciones vigentes (Huxley con serena ironía, Wells en forma acalorada y directa); ambos se han especializado un poco en las profecías del futuro; ambos han sido, en Inglaterra, los escritores típicos de su generación, aquellos que han ejercido mayor influencia intelectual y literaria en la juventud. Difieren profundamente, en cambio, en sus actitudes frente a la vida. Huxley, nacido de una familia ilustre, educado en Eton y en Oxford, es un aristócrata; naturalmente, no lo menciona nunca. Wells es hijo de un tendero y de una sirvienta y no permite que lo olvidemos jamás. Hay dos tipos incómodos de advenedizo: el que oculta su origen humilde y el que se jacta continuamente de él; Wells pertenece al segundo grupo, y su hondo resentimiento contra una Inglaterra victoriana de rígidas jerarquías sociales, no fue mitigado nunca por su celebridad literaria ni por la considerable fortuna que reunió como escritor. Aldous Huxley es un hombre refinadísimo, un enamorado de su idioma, un estilista; Wells es un narrador estupendo, con el don de las imágenes vívidas e inolvidables y gran realismo, encanto y verosimilitud en cuanto trata, pero escribe con más entusiasmo que preocupaciones estilísticas y pueden señalarse en su prosa deficiencias que llegan hasta el error gramatical —lo que no impide que algunas de sus páginas descriptivas sean de una hermosura memorable.

Pero las diferencias entre estos dos escritores van más allá de sus circunstancias sociales, su educación o sus posiciones esté-

ticas. Son diferencias de orden vital, casi fisiológico. Durante la mayor parte de su vida Wells fue un optimista, un hombre de acción bastante ingenuo, convencido de que la aplicación de sus teorías económicas y sociales arreglaría definitivamente el mundo; Huxley, con una actitud pesimista que deriva de un análisis más acabado de los problemas, después de imaginar los diversos caminos posibles que le quedan a la humanidad, concluye que la única salvación para el hombre es individual y mística.

Wells es un hombre para quien los problemas espirituales están subordinados a los de la materia. La sed de Dios no lo acosa. Es un socialista, un incansable planificador; sueña con un mundo de bienestar concreto, con viviendas sanas y alimentación suficiente para todos, con una educación superior para quien la desee, con atención médica eficaz, protección para la vejez, seguridad en el trabajo. Los problemas místicos no le atañen. De Huxley dice desdeñosamente: “Ha disminuído la vitalidad de muchos jóvenes impresionables que hubieran podido ser ganados al servicio de la revolución”.

La revolución —se entiende una revolución de tipo socialista que aboliría la propiedad privada y los medios privados de producción— es, pues, el tema de Wells y la causa a la que sacrificó sus mejores energías y no pocas de sus novelas. Si nos detemos a leer la larga lista de sus obras, que sobrepasan el centenar, veremos la abundancia de títulos que se refieren a los problemas de la sociedad humana. La palabra *mundo* aparece con una insistencia notable: “Mundos nuevos a cambio de los viejos”; “Un inglés mira el mundo”; “La paz del mundo”; “Breve historia del mundo”; “El camino del mundo”; “El cerebro del mundo”; “Guía del nuevo mundo”; etc. Incansablemente, aboga por el socialismo, por la paz, por la abolición de las clases y de los privilegios, por la desaparición de la propiedad privada. Una y otra vez nos presentará las indiscutibles miserias del capitalismo: la pobreza, el desorden, la mala distribución de los productos, la desmedida especulación, las guerras. Escribe libros de divulgación, folletos, ensayos. Insiste sobre los problemas de la educación, del matrimonio, de la economía mundial. Es profeta, historiador, filósofo, biólogo. Su apasionado tema es el hombre, pero principalmente

el hombre en relación con los demás hombres, el hombre como ente social.

Ninguna novela de Wells escapa a esta propaganda. En las de tipo realista, que son muy numerosas, aparecen sin cesar las desdichas originadas por la desigualdad social y económica. La autobiografía es permanente y bien visible, no sólo en los episodios y hechos externos, sino en la psicología de los adolescentes y jóvenes de los estratos inferiores de la clase media, que describe tan a menudo y con tal acierto. Estos personajes viven, como él vivió, en casas sórdidas e insalubres. Trabajan, como él lo hizo, de aprendices de farmacia o dependientes de tienda; estudian ciencias, como él, en el colegio de South Kensington, subsistiendo precariamente con una beca. Aman —sospechamos— como él amó, se casan y se cansan de sus mujeres como debió cansarse Wells, que es un infatigable detractor de la monogamia. A menudo se interesan por el socialismo y casi siempre se burlan de la sociedad Fabiana, a la cual Wells perteneció y abandonó después, sin duda descontento con sus consocios. Uno de sus biógrafos, Montgomey Belgion, critica injustamente esta tendencia autobiográfica: lo acusa de incapacidad para inventar un carácter y de ser él mismo, sin excepción, todos sus personajes. Seguramente hay algo de verdad en esto (lo que no lo diferencia de otros novelistas excelentes), pero un hombre tan psicólogo y de tan rica personalidad puede permitirse el lujo de presentarse reiteradamente en sus personajes, sin ningún riesgo de aburrir al lector. Si sus novelas realistas no fueran, cada una de ellas, una autobiografía, tal vez no tendrían ese enorme encanto, esos detalles conmovedores donde alienta hasta tal punto la vida de un hombre con sus debilidades, sus pequeños triunfos y humillaciones, sus fracasos patéticos y sus vanidades ridículas. Podemos amar a todos esos muchachos inexpertos, generosos, frustados, porque sentimos que son verdaderos; que son, como el propio Wells, seres dignos de afecto.

Los comienzos de Herbert George Wells debieron de ser duros para un joven de talento. La Inglaterra victoriana era un sistema social cerrado, rígido y mojigato, lleno de tabúes morales y dividido en un ordenamiento de castas casi tan severo como el

de la India, donde los estratos superiores estaban representados por la nobleza y se iba descendiendo la escala por los diversos peldaños de la burguesía hasta llegar a los grupos ínfimos. El mismo snobismo invadía a todas las capas. El aristócrata desdeñaba a los ricos de la alta burguesía, éstos a las clases medias; el ama de llaves tenía el privilegio de una salita propia en el castillo, donde invitaba a toma el té a sus amigas pero donde jamás invitaría a pasar al cocinero, mientras que la mujer del cocinero hubiera considerado inaudito tomar el té con la fregona y el jardinero principal veía con desagrado que su hija conversara con el peón. La moral sexual tenía una ferocidad de tribu primitiva; la situación de la mujer era de una subordinación irremediable; el sentido de la disciplina y del respeto hacia los superiores oprimía con una fuerza avasalladora. En este ambiente tan poco propicio nace el iconoclasta Wells, en uno de los estratos menos privilegiados; toda su carrera literaria y política es el producto de su explicable resentimiento, de su indignación contra un orden establecido que, con toda justicia, lo exasperaba.

George Ponderevo, el protagonista de *Tono-Bungay*, describe un episodio similar a uno vivido por el mismo Wells: la huída de la casa del tío panadero, donde lo han puesto en cuarentena por blasfemia cuando expresó sus dudas sobre la existencia del infierno. No hay infierno —dice el adolescente a sus primos— ni hay castigo eterno. Ningún Dios podría ser tan imbécil. Esta rebeldía basada en la razón es el lenguaje característico de Wells. George Ponderevo es tratado como un réprobo por la familia del tío Frapp; a la noche, despierto y rememorando sus humillaciones, un poco asustado también por su osadía, empieza a rezar y se detiene avergonzado, pensando que no es ésa la manera de sobornar a Dios. —¡No! —dice con súbita confianza—. Condéname si eres lo bastante cobarde . . . Pero no lo eres . . . ¡No! No podrías serlo—. Desde ese momento duerme en paz, sin preocuparse por la ira divina. *Esa declaración —nos cuenta— marcó una época en mi vida espiritual.* La autobiografía no puede ser más evidente; la actitud de Ponderevo, que desafía a Dios como un vasallo desafiaría a su señor, es típica de Wells.

Al comenzar la novela *Love and Mr. Lewishan*, se descri-

ben el cuarto y las ambiciones del protagonista, un adolescente pobre y firmemente dispuesto a triunfar en la vida. Wells siente una especie de delectación morbosa en describir habitaciones sórdidas; ésta es un desván, de una fealdad e indigencia manifiesta, donde Mr. Lewisham ha colgado en todos los lugares visibles una serie de máximas referentes a sus propósitos. *El conocimiento es poder*, por ejemplo, y *Lo que un hombre ha hecho puede repetirlo otro hombre*. Del techo cuelga un horario que reglamenta sus estudios y, sobre los estantes de libros, un esquema detallado de sus proyectos a cumplir: el tiempo en que deberá graduarse, las actividades estudiantiles y políticas. No se puede dudar de que el Wells adolescente tuviese un cuarto análogo.

Otra novela, *In the days of the comet*, contiene unas escenas típicas del protagonista con los terratenientes ingleses. El pobre Willie, hijo de una viudad que vive precariamente alquilando algunas habitaciones de su casa, es un jovencito inteligente y profundamente amargado. Hace un trabajo burocrático que describe como “demasiado mezquino para ser interesante, demasiado complejo para ser mecánico, y sin el más mínimo significado personal para uno”. Vive en una zona minera, donde los contrastes económicos son duros; ve allí a los obreros hacinados, mal vestidos, mal nutridos y mal educados, inseguros hasta de sus insuficientes medios de subsistencia, en tanto que los amos y terratenientes viven rodeados de espacio, libertad y dignidad. Dos veces, en la novela, Willie reacciona con brutal descortesía. En la primera ocasión se encuentra con Mr. Verrall, dueño del bosque por cuyo sendero camina en busca de un atajo hasta su casa. Verrall es joven, inteligente, brillante en sus estudios, amable, buen mozo, riquísimo; regresa también a su casa, de noche, por la senda. Al encontrarse con un desconocido en sus tierras le pregunta, naturalmente, quién es; el muchacho contesta con grosería.

“—Usaré este camino si me da la gana. ¿Sabe? Es un camino público —como eran públicas estas tierras antiguamente. Usted ha robado la tierra, usted y los suyos, y ahora quiere robar el de-

recho de paso. Después nos pedirán que nos vayamos de la superficie de la tierra. No le haré el gusto. ¿Sabe?”

Verrall cede el pago gentilmente, con una frase irónica y cortés, da las buenas noches y continúa su camino. Willie se aleja enfurecido, porque ésta es la última gota que rebasa su amargura: el enemigo no sólo posee todos los privilegios, sino que es mejor hombre que él. Eton, Oxford y una larga tradición familiar lo han hecho más sereno, más valiente, más generoso que su adversario; la caballerosidad de Verrall es un puñal en el amor propio, tan castigado, del infeliz Willie. Tiempo después, ofende a la madre de Verrall, una vieja señora dulce, ignorante, afligida, cuando ésta se dirige a la casa de su jardinero principal al enterarse de que la hija de este hombre acaba de huír con el hijo de ella. Willie, que estaba enamorado de la muchacha, se encuentra también allí y ve llegar a la madre de su rival con un odio atroz. Ella se acerca, vestida con esa elegancia muy sobria y muy costosa que la caracterizaba. Su sombrero —dice el autor— tenía aquella sencillez que supera a los rubíes. Willie no pierde el tiempo; enfrenta a la buena señora y le grita a la cara:

“—¡Malditos ladrones de tierras! ¿Ha venido a ofrecerles dinero?”

Todo esto es bastante revelador de la adolescencia del propio Wells, que debe de haber sufrido amarguras sin cuento, sabiéndose intelectualmente igual a cualquiera y superior a muchos, ante unas gentes que en medio de su exquisita cortesía, podían hacer sentir a los demás las diferencias precisas de su posición.

Pero no siempre la eterna rebeldía de Wells está basada en sus propios resentimientos; a veces es una rebeldía generosa, en defensa desinteresada de los seres cuyas desventajas no le conciernen. Es el caso de la novela *Ann Verónica*, donde asume la defensa de la mujer. Es la primera novela en que desarrolla un tema de índole social y fue recibida con el escándalo de la crítica y el repudio literario a su autor —cosa que, desde luego, le ayudó considerablemente a vender el libro, cuya edición se agotó. La mujer, clase universalmente oprimida en todos los estratos sociales, comienza a despertar a sus posibilidades como ser humano en una Inglaterra victoriana que la ciñe como una armadura medieval.

Las convenciones vigentes le niegan todo, desde la independencia económica hasta la satisfacción de las normales exigencias de su fisiología. Una señora no debía encontrar placer en lo que se relacionase con la materia; una doncella no podía demostrar el más mínimo interés en un hombre, aunque no la hubieran criado para otra cosa que para convertirla en el objeto sexual de alguno. Ann Verónica es una muchacha inteligente y la subordinación le resulta intolerable; es curiosa, y quiere conocer y explicarse el mundo que la rodea; es apasionada y tiene el coraje de llevarse todo por delante para conseguir a su hombre. Pocos personajes de Wells son tan simpáticos, tan limpios y tan íntegros como esta joven inexperta que imagina suficientes su fuerza y su entereza para oponerlas al peso del mundo; no tarda mucho en comprender que una niña de dieciocho años puede muy poco contra un orden establecido. Huye de la casa del padre porque no soporta su tiranía (que no es cruel, sino convencional y conformada a los usos del siglo pasado), porque no quiere casarse con el candidato elegido por su tía, porque se propone estudiar ciencias y no la dejan, porque quiere ir a un baile de disfraz con un grupo de artistas algo bohemios y el padre, escandalizado, la encierra en su cuarto para impedirlo. Pero en Londres todo es difícil. Le cuesta encontrar alojamiento, ya que las pensiones respetables no se arriesgan a alquilar un cuarto a una muchacha sola; le es imposible hallar trabajo, porque los salarios son ínfimos para una mujer sin especial preparación; acepta la ayuda de un viejo amigo de la familia para pagar sus estudios de biología, y luego su protector intenta seducirla y se pone fuera de sí cuando la joven a quien le ha prestado dinero lo rechaza. La desdichada Ana empieza a comprender que el universo entero está en contra suya y se une al movimiento sufragista, donde cosecha humillaciones y cárceles. Pero mientras tanto se ha enamorado de su profesor de biología, un hombre separado de su mujer que no se atreve a hacerle la corte; ella es quien le habla de amor, ella acepta sin vacilaciones ir a vivir con él aunque no puedan casarse por el momento. La novela termina con la felicidad, que el tiempo y el divorcio han conseguido legitimar. Ana ha sido derrotada sólo en parte; ha dejado la lucha y vuelto a aceptar la dependencia

de un hombre, se ha reintegrado al orden social de su tiempo. Pero es el hombre que ella ha elegido y a cuyo lado desafió a la sociedad entera; para su marido, Ann Verónica no será ánunca una criatura subalterna y superficial que vive en función suya: será su compañera, su camarada, su igual.

La publicación de *Ann Verónica* causó una conmoción en la prensa; su inmoralidad fue condenada de modo casi universal. Algunos escritores eminentes, sin embargo, como Shaw y Chesterton, defendieron a Wells. Para nuestra generación, acostumbrada a la lectura de cuanta grosería y anormalidad puede relatarse del ser humano, este libro resulta de una pureza cristalina; su protagonista no podría ser más inocente, más honesta, más digna de amistad; se alude a las relaciones entre los amantes con una delicadeza extrema y el libro entero es un alegato en favor de la mujer que ninguna mujer puede leer sin conmoverse.

La actitud fundamental de Wells es, pues, la rebeldía contra la estructura social establecida, en todas y cada una de sus partes. La mayoría de sus publicaciones siguientes se refieren, directa o indirectamente, a las modificaciones que es preciso hacer a esa estructura para bien del hombre. Escribe libros de sociología, en los que predica estos cambios, y novelas realistas que demuestran la ineficacia de las instituciones y de las leyes contemporáneas; pero es importante señalar que hasta su literatura fantástica está invadida por esa preocupación social. La serie de libros entre *The sleeper awakes* y *The world set free* es, según Wells, una serie de "fantasías de posibilidad." "Cada uno —dice— toma una gran tendencia creadora o un grupo de tendencias, y desarrolla sus posibles consecuencias en el futuro." Examinamos brevemente estas conjeturas diversas.

En *The sleeper awakes*, el protagonista cae en un letargo que dura varios siglos y se despierta en un mundo que es la consecuencia del capitalismo llevado a sus últimos extremos. Londres tiene treinta y tres millones de habitantes, la población rural no existe, los hombres se concentran en gigantescas ciudades donde han desaparecido las casas particulares y la vida privada. El gobierno está en manos de un grupo dirigente, muy poderoso; existe una clase media rica de funcionarios, propietarios y profesionales,

junto a enormes masas oprimidas hasta lo increíble, cuyo único empleador —del cual, por lo tanto, no pueden escapar— es el llamado Departamento de Trabajo. Se ve a estos infelices, hombres y mujeres pululando por toda la ciudad uniformados de azul y saliendo apenas a la luz del día, pues las fábricas son subterráneas y también lo son los alojamientos de este proletariado que carece de toda esperanza de modificar su condición. Aparece un dictador, Ostrog, quien en nombre del pueblo derroca al concilio gobernante y luego, como suele ocurrir con estos personajes, sigue oprimiendo al pueblo.

En *The time machine*, la situación ha empeorado bastante. El relato se sitúa alrededor del año 2800, a donde llega un inventor que ha construido un aparato para desplazarse por la dimensión del tiempo. El capitalismo ha continuado su trágica evolución. El mundo está dividido entre dos grupos humanos, casi se podría decir que entre dos especies. En la superficie de la tierra habitan los *eloi*, frágiles, pequeños, lampiños, hermosos, sonrientes. Su comportamiento es pueril y su dieta frugívora, pues no existen animales domésticos para comer; son indolentes y ninguno trabaja, pero su vida es fácil; han desaparecido los insectos dañinos, las malezas y las enfermedades. La inteligencia y el vigor de estos pequeños seres están atrofiados; como los niños, no pueden concentrar su atención sobre ninguna cosa durante más de unos minutos y tienen un terror irracional a la oscuridad.

La otra especie humana es subterránea. Los *morlocks* son seres cavernícolas, blancuzcos, simiescos, con grandes ojos casi ciegos a la luz; sólo salen a la superficie de la tierra por la noche y trabajan en fábricas cuyos productos sirven para vestir y calzar a los *eloi*. Estos *morlocks* son carnívoros y el inventor de la máquina del tiempo acaba por comprender, horrorizado, que se alimentan de los *eloi*, a los que crían y cuidan con ese fin como los pastores crían a sus rebaños. Supone el protagonista que los *eloi* son descendientes de las clases privilegiadas, degenerados por el ocio y la vida fácil y protegida, mientras que los *morlocks* descenden de las clases proletarias oprimidas, adaptadas a condiciones de vida subterráneas; imagina que en un momento dado carecieron de alimentos y se volvieron caníbales.

Los primeros hombres en la luna, nos muestra una comunidad de selenitas que recuerda la colmena o la termitera. Son seres cuya estructura se asemeja a la de los insectos; tienen una posición erguida y cuatro miembros articulados, pero se nota en ellos una super-especialización biológica. Hay machos, hembras y una variedad considerable de formas asexuadas: unos tienen un miembro anterior muy desarrollado; otros, piernas muy largas, otros una especie de nariz, según el tipo de actividad que despliegan en la sociedad lunar. Unos tienen la caja craneana muy distendida y el rostro reducido: son los intelectuales, algunos de los cuales son extraordinarios memoristas, pues toda la sabiduría selenita está retenida en sus cerebros, ya que ni la escritura ni los libros existen. Cada ciudadano tiene una situación social para la que ha sido condicionado física y mentalmente; carece de órganos y de ideas para otro fin. Un matemático no hallaría emoción ni placer fuera de los que le deparan las fórmulas; un pastor de vacas lunares sólo se interesa por lo suyo y desprecia a sus congéneres intelectuales; a la manera de los alfas, betas, gamas y deltas del mundo feliz imaginado por Aldous Huxley, han sido condicionados desde las primeras etapas embrionarias.

Cuando no hay trabajo para ellos, los narcotizan y los dejan dormir hasta que se establecen las condiciones anteriores. El profesor Cavor se escandaliza, pero luego reflexiona: "Esto ilustra simplemente el modo irracional en que uno adquiere hábitos de sentir. Narcotizar al obrero innecesario y dejarlo de lado, es sin duda mucho mejor que expulsarlo de su fábrica para que vague, muerto de hambre, por las calles" En cuanto a los procedimientos para obtener modificaciones físicas en los embriones, Cavor comienza mirándolos también con repulsión y tristeza; condicionar a un ser vivo desde el estado fetal parece el peor ultraje a la dignidad de ese ser. Pero también reconsidera su disgusto: "En realidad es, a la larga, un procedimiento mucho más humanitario que nuestro método terrestre de permitir a los niños que crezcan como seres humanos, para convertirlos después en máquinas".

En la novela fantástica *In the days of the comet*, el paso de un cometa que choca con la tierra la invade de misteriosos vapores, que dejan insensibles a todos los seres vivientes durante varias

horas. Al despertar, ha ocurrido un cambio total en el alma humana. Las bases biológicas de la personalidad han sido profundamente modificadas dentro del cerebro; el hombre ha perdido esa instintiva y constante afirmación del Yo que lo caracteriza y se ha vuelto de pronto objetivo —es decir mucho más inteligente, puesto que su juicio ya no está oscurecido por consideraciones de índole personal— y mucho más bueno, porque siente y piensa prescindiendo de su ego. Casi inmediatamente se inicia un esfuerzo solidario para cambiar las instituciones, establecer un estado mundial, abolir la propiedad privada, explotar y distribuir racionalmente las riquezas y permite la felicidad, al menos material, de la humanidad entera.

La literatura fantástica de Wells es, a menudo, un pretexto para hablarnos de sociología, para presentar sus temas preferidos envueltos en un ropaje de audaz imaginación. Se podría decir que estos temas son: el pacifismo, la organización de un estado mundial que lo permita y la educación de una juventud que lo adopte. Ataca sin miramientos las viejas instituciones humanas: “No son más importantes que un par de pantalones. Si el crecimiento del mundo las deja chicas y se vuelven incómodas, adoptar otras no destruirá ninguna cosa esencial en el hombre.” Ataca sistemáticamente todo lo que signifique fronteras entre países o dificultades en la distribución de los productos mundiales; define las barreras aduaneras con una frase breve y demoledora: “Una tarifa aduanera es un método que sustituye un producto conveniente por uno inconveniente, a fin de causar aún mayores molestias en algún otro lado.” La guerra es objeto de su continua prédica. Una novela, *La autocracia de Mr. Parham*, la satiriza; se burla en ella de todas las dictaduras y de sus funcionarios, sobre todos los militares. Transcribo un diálogo típico:

—¡Pero bombardear ciudades! ¡Arrojar gases asfixiantes sobre los civiles! ¡Gases venenosos diseminados al azar!

—¿Quién les manda ser civiles —dijo Gerson (el militar)—. Probablemente han eludido la conscripción, o algo así. En la próxima guerra no habrá ningún civil.”

Lo importante, entonces, es evitar las guerras y llegar a una forma racional de convivencia. El tema de la educación que lo

haga posible está desarrollado en una novela titulada *La llama inmortal*, que repite en circunstancias modernas el libro bíblico de Job. El protagonista es un profesor, director de un colegio de muchachos, perseguido por la adversidad en todas sus formas hasta que su suerte cambia de pronto y le restituye con creces lo perdido. Aquellos amigos de Job que van a visitarlo (con tan poco tacto, según me pareció siempre) para echarle en cara sus pecados en lugar de ofrecerle ayuda, están representados en la versión moderna por sus colegas y por los ricos industriales que financian el colegio; durante casi todo el libro discuten el problema de la orientación que debe darse a la enseñanza. Por boca de su personaje, Wells dice estas palabras hermosas: *Un hombre sin educación no es sino él solo, tan solitario en lo que se refiere a sus fines y a su destino como cualquier animal; un hombre instruído es un hombre que ha ensanchado esa estrecha prisión de su Yo para participar en una vida inmortal, que comenzó no sabemos cuándo.*

Para Wells, la sabiduría está representada por la historia, la biología y la filosofía; lo demás es técnica y mera información. Aquellas son las ciencias universales, las que ensanchan la prisión del Yo. Nadie ignora que Wells estudió ciencias naturales antes de dedicarse a la literatura; su profesor fue nada menos que Tomás Huxley, uno de los biólogos y filósofos más eminentes de la era victoriana, dueño además de tan excelente estilo que era capaz de describir el corazón de un molusco con el rigor y la elegancia de un teorema. Huxley fue uno de los más ilustres defensores de Darwin en una época en que la teoría de la evolución desataba agrias polémicas; Wells heredó de su maestro la adhesión al darwinismo y, seguramente, su concepción biológica del universo, su modo de situar a la humanidad siempre dentro de un esquema general que comprende a la creación entera. Le apasiona la biología, que estudia la vida en todas sus manifestaciones: *La vida, esa peculiar pulsación de la materia*, como la define con tanta belleza. Y aquí encuentro uno de los rasgos más simpáticos de este escritor, o que me parece simpático porque lo comparto: la preocupación con el problema del dolor universal de la creación, la injusticia del sufrimiento de los seres irra-

cionales, la insensata tragedia de un universo en que unos son alimento de otros en inexorables cadenas. El dolor del hombre es incomprensible y cruel, pero el hombre puede oponerle la fuerza de su espíritu, puede utilizar el sufrimiento para un progreso espiritual. Pero ¿cómo puede haber justicia en una organización que atormenta a los animales? Pensemos en el terror perpetuo de los herbívoros, en las mortificaciones causadas por insectos y parásitos de toda índole, en el hambre de los carnívoros, en la vejez desválida de la bestia. *La máxima felicidad de cualquier animal es, en el mejor de los casos, como una transitoria sonrisa sobre un rostro torvo e inhumano.*

Este libro niega la existencia de un Dios personal y debe de haber acarreado a su autor no pocos conflictos con el cristianismo. *Sólo en el corazón del hombre —nos dice— arde el fuego de la virtud.* Pero esa virtud que alienta en el hombre, ¿acaso no es otro de los nombres de Dios? ¿No es el Dios immanente, el *Atman* de los hindúes, idéntico según los Upanishadas al *Brahman* trascendente en el universo? Wells no es un místico, pero es demasiado inteligente para que no le preocupe el misterio de cuanto le rodea. Es preciso encontrarle sentido. *Si hay un Dios —dice Job— es un Dios coherente. No sólo usted y yo y mi hijo muerto, sino la rana aplastada y el hormiguero pisoteado significan algo. Tiene que haber una respuesta, no sólo para la muerte de mi hijo sino para el pingüino moribundo que asan vivo para obtener un cuarto de penique de aceite... Tiene que haber una justificación para toda la inmundicia y la miseria del piojo y de la lombriz. Toda la sordidez y la vileza que existen: eso hay que hacer concordar con Dios.*

Sir Eliphaz sostiene la actitud religiosa tradicional de aceptación y de fe; Dr. Barrack, la actitud científica de su época, es decir la incredulidad y la lucha contra un universo hostil. Job, en cambio, sin creer en una inmortalidad personal, afirma que quien perdura es el Hombre y que en el corazón de cada hombre Dios es la verdad y es la voluntad de servir a los otros. Cree que el hombre lleva en sí un impulso divino que lo hace luchar —que tal vez lo hará vencer— por establecer la justicia y el bienestar sobre la tierra; es decir, por eliminar la lucha competitiva y sus-

tituirla por la cooperación. El proceso cósmico es indiferente, ajeno a la moral, pero nos da la oportunidad de una conducta ética, *la oportunidad pasajera para establecer el orden dentro del desierto*. Pero las energías humanas se dedican a aquello que conduce a la futilidad y a la extinción. Aquí la voz de Wells coincide con la de Aldous Huxley, señalando los errores del patriotismo y de la ciencia puestos al servicio de la destrucción. La historia del mundo es la del extravío de la juventud, de la esperanza y de las posibilidades de la humanidad; estamos apresados en el engranaje del mal. *Todos los días —continúa Job— contemplo un mundo que se ahoga en la pobreza y la ignorancia, un mundo a la deriva en los mares del hambre, la enfermedad y la miseria. Nos fueron dados el tiempo, la libertad y la inteligencia; ¿qué hemos hecho para impedir estas cosas? . . . Podríamos vivir al sol, en medio de la libertad y la seguridad, y vivimos hacinados y con frío, entre crudos peligros, porque estamos en guerra con nuestro prójimo.*

Muchos libros escribió Wells indicando el camino para salvarnos. *New worlds old* (publicado en 1908) sintetiza las ideas fundamentales del socialismo de su época, con fines de divulgación. Nuestro sistema social, basado en la propiedad privada, alienta y glorifica el espíritu de lucro, en tanto que mutila y frustra el espíritu de servicio a los demás. Todo hombre o mujer se enorgullece de un trabajo bien hecho y desean superarse, y sin embargo estamos conformes con vivir dentro de un sistema económico *que eleva sobre cualquier otro tipo de persona, a aquella que subordina esos sanos deseos y orgullos a la incesante adquisición; un sistema que de hecho entrega todo el poder y la influencia a los logreros con éxito; que subordina el arte, la sabiduría y el trabajo a estos hombres mezquinos e inferiores, a estos hombres que arrebatan y acumulan.*

En el año 1942 publica el libro *Fénix*, que subtitula *Sumario de las condiciones ineludibles para la reorganización mundial*. Afirma allí que la revolución es un fénix, cuyo persistente renacimiento podemos seguir a lo largo del río de la historia. “Jesús y sus nazarenos (antes de que el movimiento fuera presa del intelectualismo mundano de Pablo) representan sólo uno de una

larga serie de intentos para establecer un reino de virtud sobre la tierra. La historia de las ideas es, en gran parte, la crónica de los recurrentes esfuerzos de hombres excepcionales e indignados, que hallaron intolerable la vida basada en la servidumbre y se dispusieron a cambiarla, así como la historia política es una larga crónica de las guerras, invasiones, usurpaciones, traiciones, crímenes y persecuciones que han frustrado los esfuerzos de aquellos y prolongado el martirio de la raza.” Enumera en seguida los tres imperativos a que debe obedecer una revolución mundial: primero, el establecimiento de un control federal mundial del transporte y de las comunicaciones interestatales; segundo, la conservación federal de los recursos de la tierra; y tercero, la subordinación de todos los estados confederados a una ley fundamental común. Una de las principales consecuencias de esta federación mundial sería la eliminación de las guerras, ya que se terminaría con las mentiras organizadas del patriotismo, de la nobleza de determinadas razas, de la verdad de una única religión; se terminaría con las lealtades románticas destinadas a mantener el error de que se pertenece a un grupo humano superior a los otros. Otras consecuencias serían el mejor aprovechamiento de las riquezas mundiales, que serían explotadas y distribuidas del modo más inteligente y racional y no al azar de los intereses privados; la liquidación de la ignorancia; la seguridad social para todos; la libertad sexual y la independencia económica para la mujer.

George Sampson, en las páginas que dedica a Wells dentro de su historia de la literatura inglesa, sintetiza así su personalidad: “De todos los filósofos contemporáneos ha sido el más fértil, el más audaz. Si la buena voluntad y la paciente argumentación pudieran traer el orden a un mundo caótico, Wells estaría entre los grandes reformadores. Pero nunca estimó el poder de lo irracional en el hombre... Con todo, su influencia fue poderosa. Educó a la mayor parte de aquellos que lo han superado y ahora lo niegan. Su mayor mérito fue ayudar a mantener la esperanza en una era de desesperación. Para el amante de la literatura perdurará como el creador de una nueva novela científica, el agudo descriptor de su época y el relator bondadoso y humorista de vidas inconspicuas.”

Creo que este juicio es acertado. A pesar de su talento, el racionalismo extremo de Wells lo lleva a construir esquemas demasiado lúcidos y simples para ser verdaderos, y la generosidad de su optimismo lo impulsa a sobrestimar al hombre. Por sanas que sean sus teorías, es difícil creerlas practicables. Sabemos muy bien que la centralización del poder y la planificación estatal son otro camino hacia la servidumbre; que el excesivo poder en manos de un grupo administrativo no puede dejar de corromperlo; pero si hacemos del estado una máquina omnipotente corremos el serio riesgo de que su manejo caiga en manos que abusen de ella, preparando el terreno para las dictaduras más feroces. Wells tiene razón en lo que critica y en lo que propone, pero sus utopías no pasan de tales porque la paz en la tierra es para los hombres que no existen: es para los hombres de buena voluntad.

Ya octogenario y enfermo, Wells abandona también ese optimismo que lo sostuvo durante tantos años. "*Mind at the end of its tether*" es el título de su último libro. En él expresa su desaliento frente a la conducta humana y admite la inutilidad de todo esfuerzo ante el hecho inevitable de la destrucción de la vida sobre el planeta, que será consecuencia de la guerra atómica. El infatigable luchador termina su jornada citando, melancólicamente, a Shakespeare: "La vida es una historia contada por un idiota, llena de gritos y de furia, que no significa nada..." La especie, que ha concluido su evolución como tantas otras especies biológicas, perecerá destruyéndose a sí misma.

Hay algo muy patético en este pesimismo final. Wells, alejado del concepto tradicional de Dios, ha tenido en cierto aspecto una profunda inquietud que se podría calificar de religiosa: su amor al prójimo, su deseo de bien, su sentimiento de solaridad con los demás, su intuición del misterio y la belleza del universo están teñidos de misticismo. A veces me recuerda al protagonista de uno de sus cuentos más hermosos, *La puerta en el muro*. Allí hay una puerta mágica en un muro que no siempre está; detrás hay un jardín conocido una vez, en la infancia, un jardín añorado que parece contener la respuesta a todos los enigmas. Varias veces en su vida el protagonista vuelve a encontrar el muro y la puerta, en barrios diferentes, en circunstancias muy diversas, pero

siempre en una ocasión en que lleva prisa, porque está en juego algo importante para su éxito material. Debe elegir, y abandona cada vez la puerta que conduce al misterio. Una noche muere en un accidente, buscándola.

No se cómo habrán interpretado otros este relato fantástico que es, para mí, parábola. Para mí la puerta en el muro es el acceso a los más altos valores del espíritu, al terreno de la mística, a la visión de Dios. Las urgencias que apartan de esa puerta son las distracciones materiales, las vanas esperanzas de solucionar la angustia humana, que es una angustia esencialmente metafísica, con las precarias felicidades que derivan de organizaciones materiales. El hombre que muere, buscando y sin encontrar, es Heriberto Jorge Wells.

LA SOSPECHA OMINOSA

por

CESAR DABOVE

No disipadas aún las brumas nauseosas, secuela de varios días consecutivos de intemperancia alcohólica, el Profesor de Matemáticas Arturo Mayer, recientemente exonerado de su cátedra, se sentía descentrado; sufría una extraña e inquietante dislocación mental sin déficit (como dicen los médicos) de sus facultades intelectuales, pero con una desusada orientación en el enfoque de los problemas habituales. Vivía en un pertinaz “ambiente neblinoso”, que si bien amortiguaba algunas sensaciones corporales, no deprimía su siempre aguda capacidad de discriminación. Era preso de un estado desconocido para él. Se diría —cosa curiosa— que lo dominaba una sensación de solemnidad. Aquello era algo distinto del malestar corriente de las enfermedades.

No obstante recordó, pesaroso, sus excesos éticos y deploró la labilidad de sus riñones, consecuencia de una antigua nefritis. Pensó:

—Alcoholismo... Uremia...

El profesor, cesante reciente (según díceres populares por su falta de templanza y, según los intelectuales, por su desafección al régimen político imperante) tenía una cultura general muy vasta y no ignoraba que el alcohol, la uremia, las infecciones y ciertas formas de la alineación mental provocan estados singulares, comparables al que él padecía.

Ante tan inusitadas sensaciones que parecían corresponder más al dominio de lo intelectual no patológico que a una deficiencia orgánica, y sobre todo por sentirse acuciado por la casi seguridad de aprehender problemas hasta ahora inasequibles, determinó documentarse por sus propios medios antes de consultar con un facultativo; además, no confiaba demasiado en la tera-

péutica y tampoco deseaba ser objeto de mentiras piadosas, en caso de encontrarse en serio compromiso de salud.

Recordaba que su médico le había dicho, hacía pocos meses, entre otras recomendaciones y con cierta dureza:

—Abandone el alcohol; está Ud. seriamente intoxicado. Tiene además un ya ponderable exceso de urea en su sangre.

Sintió en esa ocasión por vez primera, el terror de las cifras patológicas, aplicables a su biología; cifras alevosas, que asaltan agigantándose por centigramos.

Frecuentó bibliotecas especializadas. Como era lógico comenzó estudiando las consecuencias posibles de su alcoholismo. Era fácil descartar, en su caso, el delirio onírico de los alcohólicos: “El onirismo se engendra en el sueño; supone la supresión de la conciencia y por consecuencia de toda crítica”. El experimentaba sus nuevas sensaciones en plena vigilia y su conciencia y autocritica eran minuciosamente discriminadoras. Hasta el presente, no reconocía en su organismo otras manifestaciones descritas en los textos. No hacía uso de los alcalóides. No podía encasillarse su sentir en los delirios infecciosos, muy pobres en elaboración intelectual y acompañados de fenómenos febriles, que había rastreado cuidadosamente, por temor a afecciones larvadas, sin encontrarlos. Fue muy minucioso para estudiar los delirios de los esquizofrénicos incipientes porque suelen divagar con transformaciones cósmicas y para ellos frecuentemente, “todo adquiere un nuevo sentido”, con la particularidad de que cuando estos enfermos son intelectuales dan a menudo en las especulaciones metafísicas. En ellos se conservan intactas la sensopercepción, la memoria y la orientación, funciones que Svuehle incluye en el concepto de inteligencia formal”. Pero el esquizofrénico está ausente de lo que ocurre en su ambiente. Hay una perturbación del juicio; es casi siempre un logorréico ilógico, hasta que, ocasionalmente, puede encausarse en una corriente asociativa normal. Evidentemente él no era un esquizofrénico; por otra parte, los alienistas no aludían ni por asomo a ciertas particularidades de su nuevo sentir, por ejemplo: Ese desmedido sentimiento de “solemnidad sin énfasis”, que lo penetraba, a pesar de su autocontrol vigilante, y esa convicción, sin jactancia, de hallarse en

inminencia de comprender problemas herméticos de la metafísica. Esto y un desprendimiento desdeñoso por los triunfos que suelen hacer delinquir a los humanos, apuntalado por el análisis de su propia psiquis, le aseguraban eximirse de los cuadros nosológicos de la patología mental, máxime cuando, a pesar de su “estado neblinoso”, gozaba de la más exigente auto-crítica y se repetía obstinadamente que los puntales de la normalidad psíquica: el juicio, la memoria, la atención, la afectividad, se conservaban intactos. Apenas admitía un ligero déficit en la orientación en el tiempo, que, por momentos, le parecía estar anulado, pero lograba rectificar esta sensación con un discreto esfuerzo de concentración mental.

Insatisfecho de sus incursiones en la patología y para tratar de completar su información, sin poner, no obstante, demasiadas esperanzas en la ciencia oficial, resolvió acudir a su médico, aunque experimentaba el embarazo de un niño que teme ser castigado, pues sabía que el facultativo le reprocharía haber cumplido precariamente sus prescripciones y reincidido en demasía.

A fin de reconfortarse y cobrar ánimo para afrontar la consulta, determinó concurrir al bar por última vez y beber con moderación; lo suficiente para amenguar su inquietud.

Al entrar, se cruzó con un joven cuya presencia lo dejó azorado. Tan extraordinariamente se parecía a su antiguo amigo predilecto ¡fallecido hacía diez años! De no mediar circunstancia tan definitiva, hubiera dicho que era el mismo. Para mayor turbación de su espíritu, el joven lo saludó de la manera con que habitualmente su malogrado camarada lo hacía en vida, ejecutando un remedo de la venia militar, saludo chistoso, muy en boga entre los jóvenes de aquella época, y luego prosiguió su marcha con la naturalidad de las personas que se frecuentan y no tienen nada perentorio que comunicarse.

El joven lucía el mismo rostro de facciones regulares, delicadas y expresión sombría que su amigo muerto, pero —cosa extraordinaria— advirtió que eran los mismos rasgos juveniles, casi adolescentes, de que él tenía memoria, sin una huella de envejecimiento, como si hubiera podido anular durante diez años el vigor del tiempo. En el hipotético caso de haber estado en presen-

cia de su amigo, siendo ambos de la misma edad, el otro había permanecido notoriamente más joven como si sus tejidos se hubieran perennizado en la juventud de que gozó.

—Es una alucinación visual, pensó con cordura y economizando terror; ¡Dejaré el alcohol definitivamente!

Pero apenas, repuesto de su penosa sorpresa, vio, nuevamente estremecido, en el ángulo mural, donde antaño estaba ubicada la casa, a un camarero departiendo despreocupadamente, en una actitud que inmediatamente reconoció como familiar. Era el antiguo cajero de la casa. Quedó paralizado de asombro. Ambos habían muerto meses atrás, destrozados en un accidente ferroviario que conmovió a todos. Era tan notoria la realidad de su presencia que ahora no se le ocurrió dudar de sus sentidos. Mantenían la misma apariencia que cuando los vio por última vez, pero al agudizar su pánica observación descubrió en la piel de sus caras y sus manos un curioso movimiento vermicular que parecía ondular bajo la epidermis; algo descompuesto y repugnante que acreció su sorpresa.

—¡Dios mio! —dijo con voz ahogada— Alucinaciones con vermes ¡loopsia...!, ¡loopsia!

Con el bagaje de nociones científicas digeridas en sus últimas lecturas, precipitadamente, llegó a una conclusión:

—¡Loopsia! Sé lo que esto significa. ¡La antesala del delirium tremens!

Quedó anonadado, pero haciendo luego un esfuerzo retrospectivo para ordenar fechas y conocimientos, pudo resumir que su etilismo, consecutivo a pesares y quebrantos económicos, era de reciente data puntualizó, y que el delirio etílico aparece en la etapa final de la intoxicación crónica. Tampoco había evidencia del cortejo sintomático correspondiente; sus nervios periféricos no daban muestra de sufrimiento y sus reflejos tendinosos, que había aprendido a explorar, eran normales.

—¿Qué es esto, entonces? —se preguntó.

Se dejó caer en la silla próxima, se apoyó en la mesa y tuvo aún energía para seguir pensando; se formulaba toda clase de interrogaciones y respuestas; cotejaba toda serie de sensaciones más o menos fuera del orden regular que había experimentado

en su vida y, al hacer este balance retrospectivo, su memoria le trajo el recuerdo de un curioso episodio que le narró un amigo y que lo había impresionado vivamente. El padre de ese camarada, en trance de uremia pre-mortal, con sus sentidos embotados por la intoxicación llamó a su hijo, para preguntarle si estaba vivo o muerto.

Así fue cómo se le ocurrió la ominosa sospecha. Desafiando el ridículo y arriesgándolo todo, llamó al camarero precipitadamente y le formuló la pregunta temida y grotesca:

—¿Estoy muerto?

En realidad, especulaba con la reacción del camarero, quien, en caso de no confirmarse la sospecha del profesor respondería seguramente, con alguna chuscada. Pero, como si no lo hubiera oído, el camarero no respondió; entonces pensó con pánico:

—¡Mi voz ya no debe tener resonancia terrestre!

En una penumbra mental creciente, pudo advertir que un parroquiano se aproximó y habló con voz medrosa:

—Este hombre parece un muerto. Está pálido como un muerto, repitió.

El mozo replicó con desdén:

—¡Lo de siempre! Déjelo; es un borracho perdido. ¡Lástima de hombre!

Otro concurrente, un estudiante, le palpó la muñeca y balbuceó paseando sobre los concurrentes la mirada de sus ojos muy abiertos por la alarma:

—Está sin pulso.

El mozo, sentenció con menosprecio:

—Habrá que trasladarlo a su casa, como de costumbre.

Mientras lo llevaban, el profesor volvió a preguntarse consternado:

—¿Estaré muerto...? ¡Sí, no hay duda! ¡No pueden verse en vida los difuntos!

Pero la esperanza, terca camarada, no lo abandonó. Se agolparon en su cerebro todas sus dudas metafísicas. Recordaba que en algún momento de su vida mental, cuando su intelecto cedía a la fatiga de pensar y vacilaba en el límite del raciocinio, había conocido “el asombro de ser,” ese doble e innato sentido que

aparece en ciertos estados crepusculares de los hipersensibles y les permite contemplarse a sí mismos, a la vez, desde dentro y desde fuera de su esencia. Miró su propia materia como si estuviera fascinado de enfrentarse objetivamente con el milagro de su propia creación. Recordó también que una vez, luego de un exceso de fatiga mental, en la lectura del "Tratado de los Principios del Conocimiento Humano", y "Alciphiron" de Berkeley, fue presa de un intolerable malestar psíquico, porque no lograba expulsar de su mente la idea turbadora de que la existencia objetiva del mundo no fuera más que una representación ilusoria de su mente, es decir, no una realidad, sino un conjunto de apariencias. Estas especulaciones metafísicas que soporta cualquier cerebro normal desquiciaban el suyo. Posteriormente, un estado de salud física y mental le trajo tranquilidad, asentándolo firmemente en la realidad cotidiana, a lo que contribuyeron dos sensaciones realistas y punzantes: el dolor producido por la transición de un abceso y más tarde un violento placer sensorial. Se centró su conciencia, desapareciendo la incertidumbre dolorosa, y ahora le parecía sólo una pirueta genial de la inteligencia.

Pero en su ser había algo dubitativo, que lo esclavizaba al menor quebranto físico. Ahora, otro matiz de la duda volvía a atormentarlo, el de su propia existencia terrestre.

En tanto que era conducido a su casa, siguió debatiéndose, para encontrar un asidero que lo salvara de naufragar en el terror de la muerte; se representó su acción muscular reciente: caminar, beber y hablar. ¿Hablar? Parecía no haberlo oído el camarero... quizás se dirigió a él en tono muy bajo. Cualquiera de estos actos era prueba irrecusable de vida; de existencia terrestre, sin duda. Pero ¿sabemos cómo se comporta el ser humano o lo que se ha dado en llamar su alma después de la muerte? ¿No hay acaso millones de seres que creen firmemente en una supervivencia en otros planos, post-mortem, de cuyas manifestaciones nadie sabe nada? Incluso, no podrían existir estados transitorios de adaptación al nuevo estado, conservando temporarily formas y sub-formas y actos habituales como aceptan algunas creencias? Si hay supervivencia tras de la muerte terrestre, los que han sufrido muerte súbita o sorpresiva ¿conocen su

deceso? Manejándonos con las facultades intelectuales que poseemos, lo lógico es aceptar que estos últimos lo ignoren hasta haber adquirido una conciencia de su nuevo estado.

—Podría ser mi caso, se dijo y reanudó su monólogo mental.

El límite entre vida y muerte, no es siempre un hecho tan definido como nos lo hace parecer el dramático acto del óbito. Eso no es la muerte "in toto". No es la anulación inmediata y definitiva de la función de todos los tejidos, ni el detenerse la sístole y la diástole, ni el abolirse los reflejos, ni el perder el tono muscular que hace descender la mandíbula inferior; hay tejidos que siguen viviendo transitoriamente; hasta pelo que puede seguir creciendo y, en la experiencia de la medicina de urgencia, hay máscaras de la muerte que han cedido a la terapéutica. En aquel momento creyó que su ser comenzaba a disgregarse, camino hacia la nada. No era la Nada que concibió su inteligencia: una Nada en la que el hombre se sumergía carente de sensaciones, sin dolor ni placer, sin presencias ni ausencias, sin huellas de recuerdo. Esta era una Nada aciaga, a la que el ser se resistía con horror.

Se refugió en Descartes:

—Pienso, luego existo.

Sintió alivio, pero pronto, con renovada angustia, reconoció que para su caso, no contaba esta sentencia, porque nadie había demostrado que no podía pensarse después de la muerte y, perdidas todas las esperanzas, oyó su propia voz, audible quizás por él sólo, que murmuraba:

—¡Ya nadie podrá arrancarme a la perennidad de esta duda!

LA EXPRESION ARGENTINA EN LOS ENSAYOS DE ANDERSON IMBERT Y CARMEN GANDARA

por

ENRIQUE ZULETA ALVAREZ

para MARSHALL R. NASON

I

La preocupación por hallar una expresión original y propia, en la que se unan el rigor normativo de la lengua castellana con un matiz peculiar argentino, no es rara en nuestra literatura. Este problema de nuestra expresión, en efecto, desde hace tiempo preocupa a nuestros escritores, no solamente en el orden literario, sino también, y de un modo más amplio, como expresión de la total personalidad argentina.

El deseo de una expresión cultural original, como es sabido, tiene larga prosapia. Arranca de los albores de nuestra vida independiente, es decir, de los comienzos nacionales americanos, pero se ha venido haciendo cada vez más lúcida, más rigurosa, cada vez más urgida de una solución.

Vamos a tratar de dos ensayistas que representan, de modo ejemplar, la preocupación por una expresión literaria y cultural que nos distinga limpia y honrosamente en el panorama espiritual del mundo hispanoamericano.

Comenzaremos por Enrique Anderson Imbert. Nacido en 1910, Anderson adquiere su formación junto a maestros de nobilísima talla intelectual. Concretamente, junto a don Pedro Henríquez Ureña, profesor suyo en los años del secundario y a quien nuestro autor recordará siempre con los acentos de quien debe agradecer una enseñanza que trasciende la mera información cultural para convertirse en enseñanza de vida. "Nos prendíamos a su paso —escribe recordando a Henríquez Ureña— como sombras humildes y él nos levantaba, nos ponía frente a frente y nos hacía personas"...¹ Junto al gran maestro americano, Anderson Im-

¹ ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. "Tres notas sobre Pedro Henríquez Ureña", (En su: *Estudios sobre escritores de América'*, Buenos Aires, Raigal, 1954. p. 209).

bert orienta sus inquietudes hacia la literatura, una literatura cargada de sentido militante, de servicio. A los 16 años, recuerda, leyó a Bernard Shaw y se hizo socialista, llegando incluso a fundar una Sociedad fabiana inspirada en las ideas de Shaw. Pensaba, dice Anderson, en cada oportunidad, qué haría Shaw si estuviera en su lugar... Llega incluso a sostener un comienzo de epistolario con el viejo escritor inglés, lo cual da lugar a su primer artículo sobre dicho autor en "La Nación" de Buenos Aires. Los años del 30 los pasa Anderson en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, donde recibe la severa e inolvidable lección científica de un Amado Alonso, a quien Anderson colocará, junto con Henríquez Ureña, entre sus auténticos maestros.

La influencia que estas dos vigorosas personalidades tuvieron en la formación del joven Anderson ha sido profunda y duradera. En efecto, del gran humanista dominicano ha recibido Anderson un sentido ético de la pura tarea intelectual, una vocación pedagógica, en el más amplio sentido del concepto. Toda la obra de Anderson ha de estar dominada por una voluntad de servir, de servir a su tarea generacional, a su país y al medio americano, huérfano de ese rigor cultural que fue la permanente aspiración de Henríquez Ureña. También recibió de éste la preocupación americana, la gran pasión de la vida de Henríquez Ureña, como es sabido, y que éste supo transmitir a su discípulo como una de sus enseñanzas más preclaras. Y finalmente, un alto sentido moral de la tarea del espíritu, y un cierto orgullo por la obra bien hecha, como ejemplo de perfección en una vida auténticamente consagrada a la inteligencia.

Vocación pedagógica, sentido de lo americano y una honda preocupación moral, resumen, pues, lo esencial de la enseñanza de Henríquez Ureña. Y de Amado Alonso recibió Anderson, al igual que tantos discípulos del maestro español que pasaron por la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, todo el instrumental científico que Alonso entendía como imprescindible en la crítica literaria. Anderson Imbert representa cabalmente a esa primera generación de críticos universitarios argentinos que abandonan la improvisación ligera y audaz que caracterizó a los intelectuales de años anteriores, tan destacados a veces por otras

condiciones particulares. En un espíritu dotado para la tarea crítica como es el de Anderson, las enseñanzas de la escuela de Amado Alonso no podían menos de operar el surgimiento de una notable personalidad literaria. Y así ha sido, en efecto.

En 1937 publica Anderson su primer libro de ensayos, *La flecha en el aire*,² obra en la que recoge trabajos periodísticos, escritos con diversos motivos, pero sellados todos por una impronta común de seriedad y anhelo de rigor. Su autor asume una despiadada y rebelde actitud frente a esos eternos enemigos de la vida intelectual que se llaman la confusión, el sectarismo, la ignorancia, la improvisación sin fundamentos...

La primera irrupción que hace Anderson en las letras argentinas sorprende por lo maduro de su estilo, por la consciente audacia de sus proposiciones y por el aire de seguridad que tiene su disconformismo.

Anderson Imbert se da buena cuenta de la situación que tanto él como sus compañeros de generación —vamos a llamarla así— ocupan en el panorama de las letras argentinas. Mira para atrás y no ve, precisamente, ninguna generación que merezca tal nombre, es decir que haya evidenciado una “unidad espiritual, una coherencia, ciertos modos comunes de valorar y de hacer”. Actitud quizás excesiva pues niega el carácter de generación incluso a la que se ha llamado del “Centenario”, pero que muestra bien a las claras el desplante juvenil de quien se sentía poco menos que solo en el combate intelectual e ideológico.

Anderson enfrenta el problema de nuestra expresión desde sus primeros ensayos y así, por ejemplo, en *La flecha en el aire*, nos encontramos con un texto que lleva el agresivo título de “Nuestra ignorancia literaria”. Desde luego, bajo esta acusación se esconden cosas mucho más profundas que la mera literatura. Vemos, dice Anderson, que “la más dramática de las limitaciones del escritor argentino es la de no poder escribir buenos libros”. ¡Pero ay! no solamente se trata de escribir buenos libros. Es que ni siquiera poseemos capacidad literaria para las necesidades más

² ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. *La flecha en el aire*, Buenos Aires, La Vanguardia, 1937.

elementales: las cartas o la mera relación coloquial. Y no escribimos bien porque nunca hemos leído bien. “El primer premio municipal de literatura —dice con sorna Anderson— está aprendiendo a hacerlo con ejercicios de Albalat”...

Esta incapacidad expresiva del argentino tiene su raíz, como luego se ha repetido, en la mala educación, fenómeno que evidencia como pocos la falta de tradición cultural. Ese “chapucerío”, ese “charlatanismo”, esa “informalidad” —son términos que emplea Anderson Imbert— de las clases dirigentes argentinas, ¿qué otra cosa exhiben si no es la desorganización y la esterilidad de nuestra enseñanza? Pero Anderson, como decía, no se queda en el plano puramente literario. Va más allá y sostiene que esa pobreza de la lengua oral y escrita radica en la falta de personalidad de nuestro país. Estamos pues, frente a un problema de profunda gravedad. En la Argentina, prosigue Anderson, “no hay pueblo”. Es decir, no tenemos nuestras raíces en esta tierra sino en otras lejanas, “no nos sentimos reverdecer con una savia común.”

No se le escapa a Anderson el signo positivo que tiene el crecimiento sobre la base de la inmigración, si se atiende al punto de vista del progreso material o político del país. Pero, afirma, en punto a lengua, es decir a expresión, somos unos “descastados”; y concluye severamente, “la lengua es la sangre del espíritu”. Recoge Anderson una vieja enseñanza: la de Ricardo Rojas estampada en libros de una importancia señera, tales como *Bla-són de Plata* o *La Restauración Nacionalista*, y a la vez coincide con una denuncia permanente de los espíritus atentos y patriotas que no pueden ver con indiferencia la inferiorización del caudal expresivo argentino. “Hablamos sin respeto, sin hondura, sin tensión espiritual — dice Anderson— nos expresamos impunemente, canalla y pervertidamente...”

El alejamiento de la tradición de la lengua española, le parece a ese rebelde, formidablemente negativo. Porque cada cual arrima la brasa a su hogar y no a la tradición de España, somos un pueblo sin espíritu cohesivo, sin calor. Y “todo lo que es pobreza de palabras es pobreza de espíritu”. Extraña experiencia la del joven ensayista argentino. Revolucionario en tantos aspectos

de la vida, no puede menos que sostener un conservadorismo desesperado en lo que toca a las cuestiones de la lengua, es decir, ¡a la expresión!

La Argentina es un país que no conversa, dice Anderson; y quiere decir, desde luego, que no conversa bien. Faltan hablistas y más aún, quien quiera esforzarse por alcanzar un nivel decoroso en la expresión tiene que luchar solo, años y años, entre la socarronería de los demás. De ahí que cuando escribimos, dice, no podamos escapar del tugurio. “El oído es una brecha por donde se nos cuele al alma la estolidez, la chabacanería y la falsedad de fuera. Sin la vista, sin los libros, sin esos cables tendidos a Europa, nos anegaría la vulgaridad nacional”.

Esta pésima educación, que nos hace perder años y años recorriendo caminos errados que dos o tres consejos a tiempo nos hubieran ahorrado, esta pésima educación, como decimos, responde, a una concepción de la vida argentina según la cual la aristocracia intelectual es un mito sin vigencia alguna. Los planes de estudio “horros de artes, de espíritu y de humanismo” responden, por consiguiente, a esa evidente inferiorización de la vida espiritual argentina que hacia 1930 motivaba los ensayos de Anderson Imbert, las novelas de Roberto Arlt, la *Radiografía de la Pampa* de Martínez Estrada, proporcionaba los materiales de *Hombres en Soledad*, la novela de Manuel Gálvez, y las primeras producciones de Eduardo Mallea.

El joven Anderson era, en verdad, implacable: “Los profesores son cómplices. Los textos son pésimos y así salen los pobres autodidactas que conocemos intensamente unos pocos puntos e ignoramos la continuidad de la literatura y su lección esencial”.

Estos ensayos aparecen, como puede verse, transidos de una preocupación ética no solo literaria o expresiva. Y por ello incluye en este primer temario problemas como el del arte puro y arte comprometido, problema hermano de otro que ha de preocupar a nuestro autor repetidas veces: el del realismo y la prosa artística.

Para Anderson no cabe una disyuntiva entre el arte puro y el arte comprometido. El verdadero artista será aquel que ahonde en sí mismo hasta llegar a ese nivel en que toca lo eterno y

universal. Su conclusión la resume paradójicamente al decir: “el Arte tiene una función social, condición de ser puro.

Junto a la preocupación moral, llevan estos primeros ensayos otra característica que se encuentra en las posteriores producciones de Anderson Imbert y que refleja la enseñanza de sus maestros: nos referimos al ansia de rigor, a la fe en el esfuerzo serio y fundamentado, a ese ánimo que combate sin desmayos contra “el fárrago que nos mata”, como decía Alfonso Reyes.

Y todo lo agita Anderson con una mano maestra a pesar de su juventud, de esa juventud que campea en la fresca audacia con que sacude el polvo de esquemas apolillados o abre las ventanas para que entre el aire y el sol en los oscuros rincones de nuestra impenitente y satisfecha haraganería.

Y como el movimiento se demuestra andando, Anderson conversa con nosotros, —como decía Raimundo Lida en una crítica primera que hoy nos sorprende por su exactitud en los vaticinios relativos al porvenir de Anderson—, de modo “ágil y caudaloso al mismo tiempo, informa sin pedantería y juzga iluminado con sutil arte combinatorio lo grande con lo pequeño, lo pasado con lo actual, lo lejano con lo próximo”.³

Más aún, hay en estos ensayos un rasgo muy notable de Anderson Imbert: cierta alegría interna, cierto desenfado gozoso en sus críticas y en sus juicios que otorga a su prosa una deliciosa y persuasiva simpatía.

Nada diremos ahora de otras facetas de ese escritor tan completo que es Anderson Imbert, especialmente de sus cuentos o “disparos imaginativos” como él los ha llamado pues, cosa curiosa, este ensayista tan cabal y conciente— como que ha de escribir una estupenda *Defensa del ensayo*⁴— ha sentido desde siempre un afecto entrañable por su producción de ficciones, de cuentos mágicos o fantásticos que desde hace tiempo frecuenta, siempre un poco al margen de sus ensayos y estudios mayores. Alguna vez escribió que los cuentos, es decir la literatura de pura

³ ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. En *Sur*, Buenos Aires, año VIII, Nº 43, abril 1938, pp. 80-84.

⁴ ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. En *Ensayos*, Tucumán, 1946.

imaginación, son lo que más estima y que si se apartó de ellos fue porque en la Argentina uno no puede vivir de la literatura ni hay periodismo literario. Fue así, relata, cómo se hizo profesor y otro poco también porque en la cátedra puede dar rienda suelta a ese periodista que lleva adentro y que llegará a esterilizarse si sigue cumpliendo con los ritos de “una cultura en cuya concepción no cree”.

Así pues, el profesor y el ensayista magníficamente dotado para la exposición y el estudio crítico resulta un nostálgico escritor de cuentos mágicos, lastimado por esa obligatoria dedicación a un quehacer cultural sobre el cual manifiesta profesar un firme escepticismo. Pero la verdad es que si bien su obra narrativa es original y valiosa, son sus ensayos y sus trabajos de mayor erudición los que adquieren un volumen y una seriedad difícilmente equiparables en la literatura hispanoamericana contemporánea.

Esta paradoja explícate por la posición que Anderson sustenta frente a la creación literaria, largamente repetida en ensayos y notas. Rechaza, por lo pronto, la tan conocida división de los géneros literarios, en nombre de la cual es menospreciado el ensayo, género híbrido como se sabe, y sobre el cual se han descargado las iras de espíritus aparentemente más rigurosos y exigentes.

Lo cierto es, dice Anderson, que todos los géneros son bastante discutibles. No sólo el ensayo, sobre el cual pesa una injusta acusación de improvisación y superficialidad. “El ensayo —dice Anderson— no es hablar de lo que no se sabe, sino la unión de la seguridad, con el ingenio y la obra de arte. El ensayo es una composición en prosa, cuyo discurso se despliega de modo artístico, arte que se percibe en la riqueza de las anécdotas y descripciones. Verdadero torneo de equilibrio —nos enseña Anderson— el ensayo debe ser lo bastante breve como para ser leído de una sentada y a la vez poseer un ilimitado registro de temas interpretados en todos los tonos.” Estará, además, dotado de una libertad tan extrema que permita el movimiento de la inteligencia en un amplio registro y siempre desde un punto de vista personal. Pero la esencia del ensayo está en que se trata de un poetizar en prosa, ejercicio, pues, de la inteligencia y de la fantasía

del escritor. "El ensayo, en suma, es una obra de arte construída con conceptos." Le interesa sobre todo a nuestro autor subrayar una íntima condición del ensayo, de índole verdaderamente esencial: su unidad interior, hecha visible, fácil y placentera. "El ensayo, llega a definirlo Anderson Imbert, "es una unidad mínima, leve y vivaz donde los conceptos suelen brillar como metáforas".

Jamás ha de desprenderse Anderson de este gusto por la imaginación aplicada al juego conceptual, que un espíritu menos dotado que el suyo sería incapaz de armonizar y equilibrar. Podría citar muchos textos suyos en los que defiende y explica esta metodología del ensayo, pero creo que la mejor prueba de sus afirmaciones se encuentra en sus propios trabajos. Léase, por ejemplo, su libro sobre *El arte en la prosa de Juan Montalvo*⁵ y se tendrá una cabal prueba de lo dicho.

Es allí donde escribe: "Un buen ensayista va deslizándose en curvas; y sin detenerse, siempre con el mismo impulso y la misma gracia, tan pronto se nos aparece marchando hacia el norte como hacia el sur... Y en tales casos no puede hablarse de disgresiones, sino más bien de la normal maduración de una actitud intelectual no sistemática. El ensayista no desvaría, sino que sigue el itinerario preciso que ha elegido. Ese itinerario podrá parecerse más a los senderos volubles de un parque que a las avenidas rectas de una ciudad comercial, pero el autor lo transita con aplomo y entereza. Tan lógico es el hombre que pasea, libre y ocioso, como el que se dirige apresuradamente a un sitio fijo y por el camino más corto. Tan lógico es el ensayista como el filósofo. Y el buen ensayo literario por imaginativo que sea, tiene tanta unidad interior como una disertación filosófica".⁶

Estos principios que afloran en su defensa del ensayo: la imaginación, la prosa artística y la expresión, los derechos de la libertad del crítico y sobre todo la conciencia de la seriedad fundamental del quehacer literario, dan a toda la obra de Anderson Imbert un noble sello didáctico.

Esta lección responde a su íntima creencia, ya expresada en

⁵ ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. En *Ensayos*, México. El Colegio de México 1948, 236 p.

⁶ ANDERSON IMBERT. ENRIQUE. En *Ensayos*, pp. 113-4.

sus tempranos trabajos de *La flecha en el aire*, de que el clima espiritual argentino está necesitado de una profunda reforma. Mucho sabe el mismo Anderson del tormentoso ambiente cultural de nuestra América. En 1947, este maestro, que honraba a la Universidad argentina, se alejó hacia los Estados Unidos y allí está haciendo su obra y escribiendo sus libros, que honran a la actividad intelectual americana y prueban su esfuerzo contra lo que él llama "la sordidez, la sordidez de esta América, chabacana y violenta".

De allí ese escepticismo que salpica su lección con unas gotas de inevitable amargura: "Es imposible educar contra la tabla de valores del medio social, inmanentemente vivida por el educando". La autoridad del maestro, nos dice con cierta angustia Anderson, tiene que ser confirmada ya sea por la respuesta vocacional del alumno, ya sea por la sociedad. Pero no puede ser que tanto el alumno como la sociedad rechacen al maestro y a su enseñanza. La educación, sostiene, es mucho menos eficaz y progresiva de lo que ingenuamente se suele creer.

Más aún, desconfía de quien lanza fuera lo que lleva adentro, o mejor dicho, de la explosiva sinceridad con que parecen revestirse ciertas efusiones: "Los pensamientos más radicales del hombre son los que se ocultan por "escandalosos". "Pensar como hombres es un modo de suicidarse": he aquí un aforismo sombrío que puede hallarse en algún rincón de las notas de Anderson Imbert.

Sin embargo, él ha proclamado la necesidad de insistir muchas veces y ha exhortado a no desaminarse "porque en el país no haya nada que valga." Más aún, condena la fuga por la vía de las complicaciones literarias y aconseja el pensamiento tajante, definido, sin equidistancia ni excesivas contemplaciones con los prejuicios e ideas ajenas.

Por eso la tarea crítica de Anderson Imbert va enderezada contra profundos vicios de la vida intelectual americana y en especial, contra las trabas e impedimentos que operan en un sentido inverso a las posibilidades de una expresión literario-cultural auténtica y valiosa.

Atento a la relación con lo popular que forzosamente hay

que establecer cuando se trata del problema de la expresión argentina, Anderson señala dos tentaciones grandes de nuestro escritor: el periodismo y la inclinación al habla vulgar, so pretexto de popularidad.

El periodismo, dice hablando, a propósito de Roberto Payró, impone un alto precio: “chupa al escritor su savia enérgica y lo habitúa al fraude. Además lo echa de bruces en un idioma —el de los argentinos— empobrecido y haragán”. Nótese bien que me refiero a tentaciones, o si se quiere a exageraciones. En Anderson, quede esto claro y sobre todo, recuérdese su veneración no ocultada por el periodismo, no hay una condena del periodismo o de lo popular, como géneros. Por otra parte —ya se ha visto— él, como Henríquez Ureña, cree muy poco en los géneros...

Y frente a lo popular, recordemos aquella repulsa enérgica del habla vulgar y chabacana del argentino medio. Sin embargo, no se arredra Anderson ante el hecho de que es imposible prescindir de esa realidad vulgar, que golpea insistentemente nuestra expresión. Lo popular, sí, pero para traspasarlo de lado a lado y salir, al fin, haciendo valer su ímpetu personal de escritor. “Ahondamiento de la frase popular”, dice a propósito de Unamuno. Y recuerda aquel camino que la filosofía y la literatura han hecho por el interior del lenguaje popular, que, al fin y al cabo, es nuestro órgano de expresión. “Repensar el lugar común —insiste— y atender a las implicaciones filosóficas de la lengua viva, sentir las palabras como carne de la realidad y sangre del espíritu”. Porque, como él sostiene, lo que importa no es tan sólo el mundo como lo vemos, sino muy especialmente, las técnicas del rescate de la realidad. Anderson pide una estilística existencial, similar en sus aspiraciones a la estilística idealista de la línea Vossler-Amado Alonso.

Lo popular y naturalmente, lo real, ha sido defendido por este apasionado de la imaginación y de la prosa artística, que nos da con ello un ejemplo de equilibrio intelectual. ⁷

⁷ Véase, además, las siguientes obras de Anderson Imbert: *FICCION. Vigilia*, Buenos Aires, La Vanguardia, 1934. *El mentir de las estrellas*, Buenos Aires, Ediciones de Angel Gulab, 1940, 40 p. *Las pruebas del caos*, Tucumán, Yer-

II

Un poco al margen de capillas, y fuertemente original por la índole de su producción de ficciones y ensayos, Carmen Gándara contribuye, desde otro ángulo distinto al de Anderson, a la solución del problema de nuestra expresión cultural.

Resulta por de pronto, singularmente llamativo, ese equilibrio armonioso que guardan en su espíritu el sentido y la nostalgia de una tradición junto a la desvelada pasión que pone en avizorar y anticipar el futuro. En efecto, comentaré algunos textos suyos destinados, precisamente al análisis de algunas sobresalientes novelas contemporáneas, en las que esta autora cree percibir una restauración de profundos valores que se vincula estrechamente a nuestro propio drama espiritual.

Carmen Gándara se ha ocupado con fuerte insistencia del fenómeno literario contemporáneo, pero no con un criterio exclusivamente artístico, sino más bien desde una perspectiva más profunda de *análisis moral*. Estamos pues frente a una inteligencia que aplica severos criterios éticos al complejo universo de la literatura contemporánea.

Su primer libro sobre *Kafka o el pájaro y la jaula*⁸ es un ejemplo de esta preocupación que aludimos. En el autor de *El Proceso* le interesa especialmente, su condición de buceador en la densidad del alma humana que patentiza, como en pocos, su nostalgia de un orden. Como miembro de la heroica familia de los doloridos y vulnerables testigos del caos contemporáneo, Kafka deja oír en su voz una interrogación específicamente humana, discordante en un mundo que parecía sordo a ese testimonio del misterio. La obra entera de Kafka, dice Carmen Gándara, es un

ba Buena, 1946, 179 p. *Fuga*, Tucumán Jano, 1953 45 p. CRITICA: *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*, Tucumán, Fac. de Filosofía y Letras, 1942, 75 p. *Ibsen y su tiempo*, Tucumán, Yerba Buena, 1946. *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 430 p. *La crítica literaria contemporánea*, Buenos Aires, Gure, 1957, 154 p. *Qué es la prosa*, Buenos Aires, Columba, 1958, 63 p. *El cuento español*, Buenos Aires, Columba, 1959, 47 p.

⁸ GANDARA, CARMEN. *Kafka o el pájaro y la jaula*, Buenos Aires, El Ateneo, 1943, 133 p.

monumento creado desde la nada a esa Autoridad invisible y necesaria. Kafka como paradójal testigo de Dios.

En esta misma línea de su pensamiento, Carmen Gándara ha escrito una serie de trabajos sobre las *Vicisitudes de la Novela*,⁹ dedicados a exponer el tremendo conflicto del creador contemporáneo que debe enfrentarse, por un lado, con el agotamiento de la novela surgida en el mundo decimonónico y, por otro, con la orfandad de un orden trascendente y fecundo.

La novela que suele tomarse como prototipo del género, es la del siglo diecinueve, elaborada, como es sabido, en una sociedad cuyos cuadros y valores fundamentales se mantenían en una viva comunicación, sin esa inmovilidad y rigidez que habrá de percibirse en época posterior. Sin embargo, el cuadro social sufre variaciones esenciales, el novelista también es afectado por esta crisis —la palabra es inevitable— y en la obra deja traslucir esta falta de un contorno preciso, de un orden para reflejar.

Este fenómeno puede ser visto desde dos perspectivas distintas: una es la que adoptan aquellos novelistas para quienes el derumbe del mundo moderno no tiene sentido, pues lo contemplan desde su propia anarquía interior, y otra es la de aquellos novelistas “que miran el desorden desde un orden personal subjetivo y que lo interpretan atribuyéndole el sentido que resulta de ese orden”.

Estos últimos novelistas, en cierta manera salvados de la destrucción total, son los que, como dice Carmen Gándara, tienen, por lo menos la cabeza fuera de la catástrofe, y han conseguido otorgar a sus creaciones novelísticas “un tono, una tensión y un alcance que no logran jamás las creaciones novelescas de las horas de bonanza”. Y agrega: “Tendrá que ser entonces la novela más tragedia que novela, tendrá que asumir en toda su complejidad el sentimiento trágico de la vida, su dinámica, su violencia y su canto, y alzarse como el coro griego, hasta golpear las puertas del Misterio”.

⁹ GANDARA, CARMEN. (En el diario “La Nación”, de Buenos Aires, abril 3, 1949; mayo 22, 1949; octubre 15, 1950).

Sin embargo esta nueva fuerza es turbulenta, desconcertada y arrastra en su avenida materiales de muy dispar calidad. Y lo más importante, la expresión es tan caótica como ese mundo sin concierto que en ella se refleja.

El impacto del cinematógrafo americano no ha sido ajeno a esa violencia irracional puramente dinámica que notamos en muchas novelas contemporáneas, que parecen no reflejar otra cosa que trozos o fragmentos inconexos de la realidad. Y a propósito de *Of mice and men* de Steinbeck, Carmen Gándara no hesita en calificar a esta literatura de “voluntariamente hundida en una animalidad híbrida y monstruosa”.

La influencia de este “neonaturalismo” se percibe en la novelística europea contemporánea y de ahí proviene ese “animalismo” contagioso que campea en las páginas de un Moravia o un Vittorini. Con las diferencias del caso, no puede menos que lamentarse, en una literatura así inspirada, cierto “tosco y crudo infantilismo en el manejo de la razón y de la palabra y una extrema pobreza de vocabulario y sintaxis”. Y esta verdadera enfermedad literaria llega a producir casos pintorescos como esos que denuncia Carmen Gándara: un Vittorini que hace hablar y pensar a los italianos, uno de los pueblos más inteligentes del planeta, como si se tratara de negros norteamericanos...

Pero más allá de estos fracasos, hay una realidad sustantiva y valiosa en la novela contemporánea, que cuenta con producciones infinitamente más valiosas que cierta literatura “truculenta y negativa” y que no es, en realidad, literatura sino desborde pasional o periodístico, generalmente panfletario... No todo es nihilismo ni “enfermiza complacencia en la negación total”. Hay un “nuevo tono, una nueva fuerza, una nueva dimensión”, que consiste en plantear a la luz “grave, fuerte e interrogante” de términos morales, el sentido total y “ascendente” de la vida. El hombre —dice Carmen Gándara— ha tocado el fondo de sí mismo y “su voz se ha cargado de un vigor desconocido, de un dolor fecundo, de una resonancia profética”.

La creación novelística ha dado una vuelta, ha retornado hacia el hombre mismo, sobre sus problemas más acuciantes; se ha inclinado sobre el dolorido y lacerado corazón humano para tratar

de responder a su grave interrogante. Ha vuelto a cargarse de esa tensión que llenaba las novelas de los grandes escritores de todos los tiempos: la que se halla en el *Quijote* de Cervantes o en los *Karamazoff* de Dostoyevsky. La diferencia, apuntada ya, está en que en el mundo de estos novelistas todo estaba proporcionado dentro de un marco social y espiritual que hoy ya no existe.

Conviene advertir que no se le ha escapado a Carmen Gándara la cuestión, que suele plantearse en estas circunstancias, de si debe el arte ser puro o si debe ponerse al servicio de una lección de tipo moral. No cree, desde luego, en ningún tipo de literatura dirigida pero sí que la literatura debe atender a todas las dimensiones del hombre, que debe tratar de enriquecerlo, abarcando todos sus problemas fundamentales y, sobre todo, atendiendo al sentido ascensional de su existencia, al hecho de que ésta solamente crece viviendo hacia lo alto, hacia lo superior. “Un novelista —dice— es quien puede agregar un pedazo de territorio a la patria humana”... “quien lleva la razón cansada hacia la fresca y fecunda sombra del misterio”.

Como ejemplo de este tipo de literatura, Carmen Gándara nos ha propuesto a escritores como Graham Greene y Lanza del Vasto. Es decir, novelistas que señalan el fin de esta etapa de “secularización de la literatura”, como decía T. S. Eliot, y que anuncian una nueva forma literaria, trágica y metafísica, que abarque al hombre entero y que confiera a la vida la dimensión olvidada.

Ahora bien, observa con sagacidad Carmen Gándara que esa nueva literatura, ávida de un orden fundamental tenía un claro antecedente: la novela americana. En efecto, también el novelista americano se ha movido en un medio carente de esas sólidas estructuras sociales y espirituales de Europa. Sólo, frente al paisaje, confronta su radical soledad con el desamparo de estas tierras y también él tiende a “convertir su relato en balbuceo doloroso que busca dentro de sí mismo un orden que lo sustente”¹⁰

Como la novela americana, también la novela europea debe

¹⁰ GANDARA, CARMEN. *América, la sin memoria*. En *Sur*, Buenos Aires, Nº 198, abril 1951, pp. 9-24. Los párrafos citados en adelante pertenecen todos a este ensayo.

moverse por un territorio descoyuntado, “ante restos de un orden muerto y esbozos demasiados toscos de un posible orden todavía invisible; ante una realidad hecha de fragmentos y expuesta a la cruda intemperie”. Falta de proporciones, desamparo.

Y llegamos aquí a una serie de profundas precisiones de Carmen Gándara sobre la realidad americana y su expresión.

Parte de un hecho básico: la realidad misma de América, tierra todavía incógnita, verdadero misterio de esas nuevas formas vivas que sólo ahora comienzan a manifestarse y cuya unidad se siente más de modo subjetivo que como algo evidente y objetivo.

Los españoles, al llegar a América, comienzan a sufrir los efectos destructivos y aniquiladores del vacío americano sobre la memoria, o sea sobre la tradición. “América es el olvido, porque su realidad vacía y tremenda es más fuerte que el recuerdo”.

El triunfo de la vida sobre la memoria y la forma sólo ha dejado un “fluir en el vasto vacío, el fluir destructor de una vida sin formas que la defiendan del estancamiento o la aniquilación”. Es éste el fenómeno que con distinta suerte han caracterizado Keyserling, Martínez Estrada y aún David H. Lawrence.

Estamos, pues, frente a una verdadera destrucción del pasado, no solamente del pasado europeo sino aún de nuestro propio pasado americano, ese que ya es viejo de cuatro siglos pero que tampoco pesa en la realidad actual. Piénsese en la suerte corrida por nuestras pobres y débiles formas tradicionales (locales y familiares) que se alejan de nuestra vida dejando un rastro cada vez más tenue e imperceptible.

Suele decirse que esto se debe a los inmigrantes recién llegados. La verdad, señala Carmen Gándara, es que todos hemos sido inmigrantes en América, años más o menos. Si no supimos edificar un orden sólido y tradicional que fuera capaz de recibir y asimilar a los últimos inmigrantes fue porque nosotros también, a nuestro turno, carecíamos de ese orden. “Todo americano —afirma rotundamente— es vitalmente huérfano de pasado, de cultura, de historia”.

Las consecuencias de esa ruptura con el pasado son incalculables. Y la primera es, sin dudas, “el debilitamiento y empalide-

cimiento, hasta una casi desaparición, de la tradición moral y religiosa en el alma americana.”

Sin embargo, la conciencia de cierta unidad a través del tiempo es imprescindible en toda comunidad histórica. De allí el enigma americano: hay una conciencia de América que todavía no ha tomado contacto con su propia memoria, es decir, con todo aquello que se ha olvidado. Para decirlo claramente: Carmen Gándara sostiene que “América no podrá dar al mundo su palabra, su forma, sin haber hallado primero el camino de la propia memoria, sin haber comenzado esa gigantesca recuperación del pretérito y de la religación íntima con el propio origen que sería, según el punto de vista expuesto, la empresa americana”.

Frente a este hecho dramático de la falta de una tradición —pues ese es el concepto preciso— señala Carmen Gándara una circunstancia altamente promisorio: existe la conciencia de una libertad nueva, “pletórica de futuro, que no se aviene a moldes viejos. Hay en nosotros —dice— un furioso apetito de independencia, es decir que hay el germen —aunque sólo el germen— de una conciencia vigorosa que, como tal conciencia, debe querer y exigir la creación de su propia circunstancia. Vivimos en el presente, vivimos hoy ese momento, ligero de pasado que ofrece al presente mayor receptividad; sólo nos falta, para que el momento que venga sea fecundo, mirar, desde nuestra libertad, hacia atrás en nosotros mismos, nos falta enriquecer nuestra conciencia con las voces —calladas, olvidadas— que llevamos dentro.”

Recordemos ahora aquel pensamiento de nuestra autora sobre la novela americana y veamos cómo es de hondo y de dramático el desamparo y la indigencia en que se halla el novelista de América: “le falta todo aquello de que un novelista nutre su trabajo creador: carece de tradición informadora, no tiene orden que reflejar, está desprovisto hasta de una escala de valores sociales y morales y no hay a su alrededor una comunidad consciente de serlo que escuche y respete su palabra”. En América, dice severamente, no hay respeto por nada pues para saber respetar, hay que saber recordar.

Una novela así lanzada al aire libre, a la pura naturaleza, no podía menos que depender del paisaje, que es el “único orden

donde podía el autor alojar su acción” y de cierta ley natural, la única frente a la cual le era dado proporcionar su drama. De ahí deriva Carmen Gándara la importancia extraordinaria que atribuye a *Moby Dick*, la novela de Herman Melville; obra en la cual esta escritora cree hallar la primera gran expresión del íntimo drama americano. El renegado Capitán Ahab, su soledad, la lucha simbólica contra fuerzas inhumanas, desprovistas de piedad, todo ese mundo de Melville está expresado con una voz de tono profético, es decir, con “un tono donde palpita el sentido religioso, el que religa al hombre con el todo”.

A través de la novela nos aproximamos a la expresión americana, es decir, al conocimiento del hombre americano ya que, como bien afirma Carmen Gándara, “no cabe duda de que una de las vías más directas para llegar a saber cómo es un hombre es prestar atención a su lenguaje”.

Y bien, “la relación de los argentinos —en general de todos los americanos— con el lenguaje que hablan y escriben es completamente diferente de la que mantiene cualquier europeo con su lengua materna”.

Esto se debe a que entre nosotros y nuestro idioma se interpone una valla, que sólo sorteamos a costa de esfuerzos considerables. ¿Por qué, para nosotros, escribir o hablar más allá de las cien palabras que usamos diariamente, se constituye en una operación consciente y en cierta medida, dolorosa? Porque el idioma nos ha sido dado en frío: “no se nos ha transmitido una cantidad de manera de decir, sino una cantidad de vocablos aislados”.

Una lengua es el instrumento expresivo mediante el cual un pueblo determinado transmite su peculiar modo de sentir, de pensar y de ser. Pues bien, este idioma que manejamos, nos viene de otra gente, de otros modos de ser, pensar y sentir. No estamos, como un europeo, “ligados a nuestro idioma desde antes de nacer, porque el idioma que nos transmitieron no es ya para nosotros lo que una lengua debe ser: un sistema de valoraciones que responda a una sensibilidad determinada y a un determinado modo de vivir”.

No voy a detenerme en el caso de los E.E.U.U., que suele traerse a colación en estos problemas pero diré, por ahora, que,

frente a la disgregación hispanoamericana en todas sus formas, los Estados Unidos supieron crecer sobre la base de sólidas estructuras, defendidas por una clase dirigente imbuída de la conciencia de su tradición europea, agresivamente celosa de una supremacía racial que se desconoció en Hispanoamérica. En una palabra, que en contra de lo que generalmente se suele afirmar de los E.E.U.U., aquella gran nación está más ligada a su pasado que nosotros y lo que es más, el formidable impulso ascensional de fin del siglo XIX la encontró firmemente apoyada en un suelo abonado por los jugos de la tradición sajona y protestante. Pensemos, ahora, cuál fue la suerte corrida por nuestra América.

Es verdad que nosotros estamos ligados a España, pero —sostiene Carmen Gándara— “salvo el hilo invisible de un recuerdo olvidado, y la sangre”, todo nos aleja y nos distingue de los españoles. Sobre todo somos diferentes en “esa reacción inmediata de la sensibilidad ante la vida diaria, ante las cosas de todos los días”, que es lo que un idioma refleja más exacta y rápidamente.

Nuestro drama es que “el idioma —organismo verbal— es historia y tradición, tradición literaria y oral, y nosotros no tenemos ni la una ni la otra”.

Es decir, con ese idioma que nos viene, por así decirlo, de afuera, tenemos nosotros que expresarnos. Con ese idioma que forjó uno de los pueblos de personalidad más rotunda y vigorosa de que haya noticia, tenemos nosotros que manifestar nuestra propia personalidad, nuestra disimilitud; lo cual no podemos hacer sin romper —en cierto modo— con el mismo idioma castellano. Nuestro principal problema expresivo, reside, pues, en “salvar a un tiempo las dos realidades: la osatura del idioma, su lógica interna, y nuestra incipiente y ya exigente personalidad”.

Aquí en la Argentina tenemos el caso de Sarmiento, pero Sarmiento para Carmen Gándara es, en punto a idioma, un español. Se expresa, dice, como se hubiera expresado un español genial y autodidacto que anduviera por tierras americanas. Otro caso es el del General Paz, en cuyas *Memorias* campea un modo expresivo más cercano a nuestra actual situación, es decir, más pobre y más llano. “Nuestra lengua se desviste”, bajo la influencia, entre otras cosas, del francés.

La excursión a los indios Ranqueles, de Mansilla marca otra etapa en este camino de aproximación a nuestra íntima realidad, “¡qué gusto a América tiene el aire que circula por esos diálogos, por esas incorrecciones, esas ingenuidades, esos olvidos, por esas palabras enhebradas en una lógica que va naciendo en cada instante de sí misma!”

De todos modos, esta evolución de los medios expresivos argentinos nos va indicando que no hay más remedio que poner ese idioma heredado a la tarea de servirnos tal como somos y sentimos, para lo cual, digámoslo bien claro, tiene nuestra lengua riqueza de sobra para permitir las modificaciones necesarias.

Vemos así como se vincula la tradición con lenguaje y ambos, con la realidad del ser americano. Sólo a través de la creación poética en su más amplio sentido, se logrará perfilar lo sustantivo de América: su personalidad original y auténtica. Y para ello es necesario traer al idioma castellano el repertorio de nuestras modalidades propias. Lo que nuestra personalidad tenga de lírico y poético, lo que nuestra voluntad se proponga como vocación ética, deberá ser llevado a los términos de nuestra lengua.

¹¹ Queda para otro trabajo futuro el estudiar la valiosa contribución de esta autora a la literatura argentina contemporánea, en el campo de la ficción narrativa: *El lugar del diablo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948, 181 p.; *Los espejos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951, 263 p. y *La figura del mundo*, Buenos Aires, Emecé, 1958, 110 pp.

SOBRE EL "Dr. FAUSTO" DE THOMAS MANN

por

GÜNTHER BALLIN

Nota: El artículo es la quinta conferencia de una serie de seis que pronuncié en los meses de setiembre y octubre de 1960 en el Colegio Libre de Estudios Superiores. No es fácil transformar la palabra hablada e inmediata en impresa. Posibles defectos de dicción se comprenderán así, pues en el cursillo pude referirme a las conferencias anteriores lo que aquí no es posible. Por otra parte, no pude tampoco repetir todo lo que anteriormente se había dicho, de modo que pido disculpas al lector si algunas alusiones no no resultan claras.

Pensamiento cruel, duro, ofensivo, indeclinable y orgulloso. Aceptarlo se niega nuestro sentimiento y precisamente nuestro sentimiento despierta su mística. — (Thomas Mann, Schopenhauer.)

Las obras de Thomas Mann se habían escrito, casi sin excepción, a pesar suyo, pues las había planeado mucho más modestas y cortas, pero al elaborarlas se habían hecho independientes, habían ganado vida propia, crecían, se hacían grandes y profundas.

"*Buddenbrooks*" debían contener 15 capítulos en 225 páginas, la "*Montaña Mágica*" sería una pequeña sátira al estilo de "*Tristán*" de no más de 80 páginas. En lugar de ello resultaron obras voluminosas de dos tomos que ocupaban años y años de penosa creación.

Por ello comprendemos que Thomas Mann una vez dijo que ningún escritor empezaría una obra nueva si supiera anticipadamente cuánto tiempo, cuántas penas, cuánto trabajo y esfuerzo le costaría el modesto plan ideado, y que ya en el año 1901 escribe a su hermano Enrique: ¡"Ay, la literatura es la muerte! Nunca comprenderé cómo uno puede ser dominado por ella sin odiarla amargamente".

Esta vez, empero, en el "*Dr. Fausto*", es diferente. En este caso Thomas Mann sabe exactamente lo que nace bajo sus manos

y anota: “Esta única vez sabía lo que quería y lo que era mi tarea dictada por mí mismo: nada menos que la novela de mi época, disfrazada de una vida de artista altamente precaria y y pecadora.”

La novela de mi época... No es poco, dicho de un escritor sumamente modesto que se conformaría con “pasar una larga existencia medianamente digna”.

Con tema del artista vuelve a tiempos anteriores, a la época de “*Tonio Kroeger*”, de “*Tristán*”, de la “*Muerte en Venecia*” y de ciertos episodios de “*Alteza Real*”. Cabe preguntar, pues, cuando nace el plan de una novela que se ocupa de la vida de un artista. Revelación asombrosa: la idea data del año 1901. Al publicar el “*Dr. Fausto*” apunta: “Cuarenta y dos años habían pasado desde que anoté el pacto de un artista con el diablo como posible proyecto de trabajo, y con el reencuentro, la nueva búsqueda del tema se une a un sentimiento anímico, por no decir: una exaltación del alma que me hace ver claro cómo se hallaba alrededor del pequeño y vago núcleo del tema, desde el principio, un aura de sentido existencial, una atmósfera de ambiente biográfico, que destinaba el cuento —en mi opinión— a gran novela”.

La novela significa, sin duda alguna, la culminación de la creación artístico-realista de Thomas Mann, con la que supera todo lo escrito anteriormente. En este libro se hallan unidas las tendencias y motivos que, en forma individual y suelta, lo habían acompañado en toda su vida. Se manifiesta la experiencia de dos épocas bien diferentes: el período de los *Buddenbrooks* y de los cuentos de artistas¹, que se originan a partir de esa primera gran novela de Thomas Mann, y el período de las grandes novelas, como la *Montaña Mágica*, *José y sus hermanos* y *Carlota en Weimar*, donde el autor se proyecta ampliamente en tiempo y problemas sociales.²

¹ Sobre la época del aislamiento de Thomas Mann se había hablado en las dos primeras conferencias del cursillo.

² La época de las grandes novelas había sido tema de las conferencias III y IV, de modo que el público de aquel cursillo estaba en ese momento bien informado del significado de ambas tendencias en la obra de Thomas Mann.

La primera guerra mundial había destruido el aislamiento de Thomas Mann, que se manifiesta en sus primeros cuentos y hasta aún en la *Muerte en Venecia*, si bien ya como descripción de una etapa superada pero aún como una tentación peligrosa. Había comprendido que el artista debe tomar parte en la lucha por la cultura y que no puede encerrarse impunemente en una torre de marfil para cantar hermosas canciones líricas ajenas al mundo y sus movimientos. La importancia del "*Dr. Fausto*" consiste precisamente, desde el punto de vista del desarrollo artístico de Thomas Mann, en que las dos tendencias, la del aislamiento y la de la proyección hacia el presente, se unen y se cruzan para formar una unidad no exenta de peligros estilísticos e ideológicos.

De ese modo encontramos anticipos del *Dr. Fausto* ya en *Tonio Kroeger* o en la más profunda *Muerte en Venecia*, pero para hacerlos claros y evidentes, Thomas Mann debía caminar aún unos cuarenta años de grandes éxitos pero también de amargas decepciones. No es posible establecer exactamente el momento desde el cual Mann se da cuenta de que su punto de vista social-político ya no corresponde a la realidad de su patria. En la tetralogía de "José" ostenta todavía la conciencia abrumada por el distanciamiento del tema con los eminentes problemas actuales, y es por ello que interrumpe su trabajo para escribir su gran novela sobre Goethe que le da la posibilidad de expresar mejor sus ideas respecto al peligro que se avecina para su patria y para todo el mundo. En esta obra podemos, pues, observar los primeros síntomas de una nueva posición frente a lo actual. Pero mientras escribe *Carlota en Weimar* no se había manifestado aún la insospechada agresividad del fascismo alemán en el frente local y mundial ni la reacción demasiado débil de las democracias occidentales, simbolizada en el canciller inglés Chamberlain y su famoso paraguas. Tal vez hasta Thomas Mann no creía seriamente en la posibilidad de una segunda guerra mundial. Pero, cuando ésta estalla, comenzando con indudables victorias parciales de los nazis que ocupan, amén de Austria y Checoslovaquia, también Polonia, Holanda, Bélgica, Francia, Noruega, etc., reac-

ciona Mann con una sensibilidad muy profunda e irritada respecto a la política y los problemas intrínsecos de su época.

Testimonio de esa nueva actitud son, en especial, sus charlas radiales desde Norteamérica destinadas a Alemania que, en mi opinión, pertenecen a los documentos más importantes de la época. En ellas se encuentra también una primera y aún vaga alusión a la identidad del destino alemán con el de Fausto, donde el nacionalsocialismo ocupa, virtualmente, el papel del diablo. Lo comprobamos en la transmisión de julio de 1942, y en adelante se escuchan varias veces comparaciones del mismo tenor. La inclinación de Alemania al fascismo, comparable a la atracción del individuo hacia lo malo y perverso, interpretada como un pacto diabólico, la encontramos también y al mismo tiempo en los ensayos que corren paralelos a la elaboración de la gran novela, tanto en *Alemania y los alemanes* del año 1945 como en su *Carta abierta a Alemania* de 1946, ya después de la guerra.

Al comparar *Alemania y los Alemanes* con el *Dr. Fausto*, nos damos cuenta de que el ensayo es, en cierto modo, una especie de obertura a la novela. En este ensayo, Thomas Mann juzga a los alemanes como lo hace también en la novela y como los habían criticado sus mejores espíritus, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, etc. acerbamente, con mucha profundidad, pues conocen demasiado bien las virtudes y defectos de sus connacionales (que en parte son los de ellos mismos). Tal crítica es una extraña mezcla de odio y amor, como se la mantiene frente a un pariente a quien se aprecia demasiado para perdonarlo.³

Para Thomas Mann el alemán es huraño frente al mundo por tener cierta soberbia y cierto provincialismo innato⁴, cuya consecuencia es siempre algo fantasmal y secretamente temible,

³ La crítica crece con el grado de parentesco que nos une al criticado. Observamos por ejemplo, que los hijos de extranjeros que hablan el idioma nacional con cierto acento, son tan tolerantes frente a cualquiera que no haya nacido aquí en lo que al acento se refiere, pero que sienten vergüenza cuando sus propios padres hablan mal o acentúan defectuosamente.

⁴ El provincialismo consiste en sobreestimar el significado de Alemania y de amar, al mismo tiempo, todo lo que proviene de otros países. Es un nacionalismo exagerado conjuntamente con un complejo de inferioridad nacional, mezcla extraña pero bastante frecuente, explicable por la rara historia alemana.

algo de silenciosa demonía. Anota que la gente de su ciudad natal, Lübeck sobre el Mar Báltico, vivía aún profundamente en la Edad Media gótica y en oculta relación con lo demoníaco.⁵ La soberbia del alemán consiste, según Thomas Mann, en la convicción de ser superior a los demás pueblos en la profundidad de su sentir y sigue textualmente: “¿En qué consiste esa profundidad? En la musicalidad del alma alemana, en lo que se llama su ensimismamiento.” Como ejemplo, cita Thomas Mann el *Fausto* de Goethe, esa figura en el límite entre Edad Media y Humanismo, que se rinde a la magia, al diablo, por el afán desmedido del saber. Y ahora, otra vez textual: “Donde la soberbia del intelecto cohabita con lo anacrónico del alma y se ata a él, ahí está el diablo”.⁶ Esa sentencia es de suma importancia para comprender la novela. Sigue Thomas Mann en el ensayo: “El

⁵ La relación del alemán con lo demoníaco se manifiesta especialmente en los cuentos y leyendas populares tal como los Hermanos Grimm las han coleccionado y publicado. Casi todas ostentan cierta tendencia a lo morboso, feo, perverso: el lobo devora a la niña y la abuela, pero se le llena después con piedras y se lo tira a un pozo; la madrastra envenena a la niña demasiado bella con una manzana; la niña se lastima con el huso de tejer y debe dormir cien años como “suave” reacción a la original condena a muerte; la bruja se asa viva en el horno, etc. Véase los cuentos de los románticos alemanes que creían representar mejor la buena tradición alemana en las obras de Arnim, Hauff, Hoffmann, etc. Un buen resumen de las tradiciones populares alemanas que a los poderes demoníacos se refieren, se encuentra en la correspondiente obra de Enrique Heine, otro de los que amaban y criticaban a los alemanes al mismo tiempo.

⁶ Desde la aparición del libro popular sobre Fausto del año 1587 hasta Goethe y el día de hoy, la idea faustiana ha sufrido enormes cambios. En la figura original el pacto con el diablo incluye sólo bienes materiales, mientras en Goethe el diablo intenta seducir a Fausto a base del materialismo sin lograrlo porque lo que el Fausto de Goethe busca ya no es riqueza o poder sino el reconocimiento de las raíces y motivos de los acontecimientos. Hay varios poetas y escritores que antes y después de Goethe han contribuido a profundizar la leyenda popular, de la gran cantidad mencionamos únicamente a Lessing, Heine, Lennau, Grabbe, mientras otros han creado obras que se ocupan igualmente con los mismos problemas sin mencionar expresamente a Fausto. sobre la relación del problema faustiano con la literatura argentina ha trabajado varias veces Gerardo Moldenhauer, últimamente en un artículo en alemán, aparecido en *Freie Presse* de Buenos Aires del día 6 de noviembre de 1960 con el título “Argentinisch-deutsche Literaturbeziehungen” (Relaciones Literarias entre Argentina y Alemania). Aprovecho la oportunidad de mencionar la mejor traducción del “Fausto” de Goethe (primera parte) en verso por Augusto Bunge, aparecida en la sección anglogermánica del Instituto de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1949, trabajo realmente admirable y ejemplar.

diablo, el diablo de Lutero y de Fausto, me parece una figura muy alemana, y el tratado con él, el pacto con él, con el fin de ganar, para cierto lapso todos los tesoros y el poder del mundo, renunciando a la bienaventuranza del alma, me impresionan extrañamente cercano a la forma de vivir alemana”, para agregar: “Si Fausto debe ser el representante del alma alemana, debe ser musical; pues abstracta y mística, es decir musical, es la relación del alemán con el mundo”.

Otro ejemplo del destino alemán es, para Thomas Mann, su “ensueño antihumano” que produce la metafísica alemana, la música alemana y, en especial, el milagro del *lied* alemán. Siempre se refiere a lo anacrónico del alma alemana, que ha hecho de los alemanes los románticos contrarrevolucionarios frente al intelectualismo filosófico y el racionalismo de la Ilustración —una verdadera sublevación de la música contra la literatura, de la mística contra la razón.

Al ocuparse del éxtasis místico y del entusiasmo dionisiaco llega a una relación, psicológicamente muy fructífera, con la enfermedad, lo que nos recuerda la posición de Thomas Mann frente a ella como se manifiesta ya en *Buddenbrooks* y, aún más, en *La Montaña Mágica*. Uno de sus grandes maestros, Federico Nietzsche, ha sido un hombre enfermo, y Thomas Mann cree reconocer la genialidad de ese pensador en la enfermedad al llamarlo un “espíritu elevado hacia lo mortíferamente genial”, precisamente por hallarse enfermo.

Todas estas citas indican de antemano que en Adrián Leverkühn, el héroe del *Dr. Fausto*, hemos de reconocer algo esencial y típicamente alemán. En primer término por un anacronismo del alma que obliga al compositor a hablar casi siempre en un lenguaje ya no existente, al estilo de Lutero, irónicamente solemne y circunstancial. En segundo por la soberbia del intelecto en relación a la timidez antimundana, aquel provincialismo y ensimismamiento de que hemos hablado más arriba.

Así nace el tipo musical por excelencia, porque es abstracto y místico. Pero al mismo tiempo debe ser (y es) un carácter susceptible respecto a lo demoníaco y secretamente temible.

Como si todo esto fuera poco, se agrega aún la elevación a la peligrosa potencia de la enfermedad al estilo de Nietzsche.

He aquí un tipo de persona extraordinariamente complicado, pero literaria y psicológicamente fértil, en un nivel que con la forma y el contenido de la novela normal y burguesa del siglo XIX ya no tiene nada que ver.

En *Carlota en Weimar* hay un pasaje relativamente largo donde no sólo se anticipa maravillosamente la problemática del *Doctor Fausto*, sino que nos explica ciertas relaciones y motivos de esa novela anacrónica en forma por demás clara y relativamente sencilla.

El secretario de Goethe, doctor Riemer, visita a Carlota, que ha llegado a Weimar, y tiene con ella una larga conversación, todo el capítulo III, de no menos 65 páginas, que es, malamente disfrazado, nada más un monólogo interior del doctor Riemer sobre su relación con Goethe, algo ambiguo, pero por ello no menos interesante. Carlota ha acotado que el entusiasmo poético de una persona no puede medirse, y Riemer contesta: "Se equivoca usted. El (Goethe) no está entusiasmado. Es otra cosa, no sé que, hasta, tal vez, algo más sublime, digamos: está iluminado, pero no está entusiasmado. ¿Puede usted imaginarse a Dios, nuestro Señor, entusiasmado? No lo puede. Dios es objeto del entusiasmo, mas a El mismo queda necesariamente ajeno. Uno no puede dejar de atribuirle una extraña frialdad, una ecuanimidad aplastante. ¿Para qué debía Dios entusiasmarse? ¿Para qué tomar partido? El es en sí el todo entero, y así es su propio partido, está de su propio lado, y su causa es aparentemente una amplia ironía. No soy teólogo, estimadísima señora, y ni siquiera filósofo, pero la experiencia me ha movido muchas veces a reflexionar sobre el parentesco, y hasta la identidad, del todo con la nada, con el *nihil*, y si es permitido derivar una nueva forma de esa palabra temible que designe un modo de pensar, una actitud hacia el mundo, se podría llamar al espíritu de abarcar todo, también espíritu del *nihilismo*, por lo que concluiríamos que es enteramente equivocado interpretar a Dios y al diablo como principios opuestos, que más bien, lo diabólico, visto con justicia, es nada más que un lado —el reverso si quiere— ¿pero por qué el

reverso? de lo divino. Y ¿cómo no es así? Ya que Dios es todo es también el diablo, y nadie puede acercarse a lo divino sin acercarse también a lo diabólico, de modo que le resalta de un ojo, por decirlo así, el cielo y el amor, y del otro el infierno de la más helada negación y de la neutralidad más destructiva. Pero dos ojos, queridísima señora, aunque esté uno más cerca o más lejos del otro, se unen en una sola mirada, y ahora quisiera preguntarle: ¿qué clase de mirada será aquella que objetiva y subjetivamente unifique tal terrible contradicción de los ojos? Es la mirada del arte, del arte absoluto que es el amor absoluto y la destrucción o indiferencia absoluta a la vez, y que significa aquel acercamiento temible a lo divino-diabólico que llamamos 'grandeza'.

En este párrafo, de tan hondo significado, vemos una vez más el motivo del artista, ya mucho más allá de la esfera burguesa o antiburguesa de la *Muerte en Venecia*, cerca de Lombroso, en el punto donde el genio linda con la locura. El artista, que es a la vez, Dios y el diablo, como lo es —según Freud— cualquiera de nosotros en una medida menos pronunciada, retoma el eterno tema de Thomas Mann, pero ya en una esfera peligrosísima, de contactos tremendos con lo que es típicamente alemán. Mientras Francia disminuye tal peligro por su lógica, Inglaterra por su sobriedad, Italia por su sereno espíritu de latinidad, es preferentemente el alemán en el cual la situación de ser Dios y diablo a la vez, más patente en el artista, se hace tan inestable e inquietante, por lo que también y parcialmente, se explica el papel histórico-político tan alarmante de Alemania en los tiempos modernos.

Mientras así la novela trae el eterno problema de Thomas Mann, el del artista aislado, si bien en forma más madura que hasta entonces, y bajo el punto de vista de los recientes acontecimientos alemanes, que no sólo exigían una explicación ante el mundo sino también el tomar partido y posición entre los valores divinos y los antivalores diabólicos que, a veces, se hallan tan cerca unos de los otros que el ingenuo los confunde, Thomas Mann escribe la novela bajo una faz nueva y con un afán hasta entonces desconocido en él.

Esa novela del artista es, simultáneamente, la historia del Doctor Fausto cuya particularidad proviene del hecho de que

Fausto ya no es el erudito de Goethe que quiere conquistar el mundo, ni el hombre que quiere gozar de la vida, como en la tradición, y en este sentido comparable al Don Juan español, sino un artista, un músico. Por otra parte, la música no debía ser fin y meta del libro, y así lo manifiesta Thomas Mann: la música “era solamente primer plano y representación, únicamente paradigma de algo más general, sólo medio de expresar la situación del arte en general, de la cultura y hasta del hombre, del espíritu mismo, en nuestra época tan eminentemente crítica”. Para agregar: “¿Una novela musical? Sí. Pero ideada como novela cultural y de época...”.

No pretendo dar aquí contenido y significado de esa obra tan inmensa, muchas veces pesada y penosa, donde se nota entre líneas cómo el autor mismo sufría al componerla. Lo único que se puede intentar es dar un plan geográfico que oriente al lector, que le indique que es lo que hay de raro y extraño en aquel mundo, sin poder detallarlo directamente.

En primer término tenemos, naturalmente, el motivo del diablo. La visita de éste a Adrián parece ser, en términos científicos, una alucinación; sin embargo, psicológicamente el diablo es idéntico al mismo Adrián, objetivado por aquella mezcla tan peligrosa de anacronismo anímico con la soberbia moderna del espíritu. Su conversación nos recuerda en algo situaciones paralelas en los *Karamasoff* de Dostojevski, aunque el diablo de Thomas Mann es aún, en cierto modo, más autoirónico que el de Dostojevski o el de Goethe. El infierno del que nos habla ya no tiene nada que ver con el infierno teológico del cristianismo, sino que se refiere inequívocamente al infierno demasiado concreto del nacionalsocialismo.

El diablo de Thomas Mann está fundamentalmente ligado a la vida sexual del individuo, como corresponde a la época de Sigmund Freud. La seducción, como ya se ve en la *Muerte en Venecia* y en *La Montaña Mágica*, siempre tiene una relación semi-consciente con un objeto eróticamente deseado, y Thomas Mann lo expresa en el *Doctor Fausto* al decir que “las tentaciones del cerebro se hallan en un oscuro contacto con el demonio del sexo”.

Adrián se siente poseído y lo dice varias veces. En una relación misteriosa y temible con tal estado de cosas se halla su inclinación a la risa, una risa infernal y sin medida la que su amigo Zeitblom, el cronista de la obra, ve y oye con instintiva desconfianza. Recordando que San Agustín relata que Cam, segundo hijo de Noé, fue el único hombre que se reía durante su nacimiento (lo que indicaría claramente la intervención del diablo) tenemos una relación directa entre el diablo y esa risa poco humana del compositor.

Con el motivo del diablo se relaciona íntimamente el problema de la soberbia intelectual. Es la soberbia de Luzbel, de Samael, es decir de los ángeles caídos, y también hay algo de Prometeo en ello, el que se puso al lado de Dios, repitiendo el mayor de los milagros: llevar la luz a la Tierra. Adrián es un ángel de signo negativo y muchas veces en la novela se habla de su desmedido orgullo. El mismo confiesa haber hecho el pacto con el diablo con “el ánimo consciente, el orgullo y la audacia” y que ya hace mucho tiempo se había encontrado “camino hacia el diablo en soberbia y orgullo”. Al tratarse de su orgullo artístico, esa cualidad se convierte empero en virtud, pues el sentido de superioridad del artista es una mezcla rara y extraña de vergüenza, orgullo, dureza y soledad, como lo expresa el mismo Thomas Mann. Alguien dice a Adrián: “usted acaso no se da cuenta de cuán alemana es su repugnancia compuesta de soberbia y complejos de inferioridad, de desprecio y temor...” Siempre, según Mann, un provincialismo autosuficiente ha hecho la atmósfera en Alemania corrompida e irrespirable, por lo que la pequeña Suiza, donde Mann pasó los últimos años de su vida, es mucho más *mundo* que la gran Alemania. Es el profundo saber del carácter individual del hombre y, al mismo tiempo, del hombre de tipo alemán que dicta a Thomas Mann la sentencia: los alemanes “se echarán a perder con su nacionalismo, su soberbia, su afán de incomparabilidad, con su odio contra la idea de que son ni más ni menos como todos los demás...”⁷

⁷ De ahí la extraña afinidad del pueblo judío con el pueblo alemán lo que provoca aquel odio-amor del que hablábamos más arriba.

Al lado de los motivos diabólicos y de soberbia encontramos, naturalmente, el de la seducción. Y decimos *naturalmente* pues es uno de los motivos principales de Thomas Mann desde el *Tristán*, donde Detlef Spinell impulsa a la señora de Klöterjahn hacia la muerte, la *Muerte en Venecia*, donde el hermoso niño seduce a Gustav Aschenbach a desorden y confusión, que sólo resuelve la muerte, y *La Montaña Mágica*, donde el amor de Hans Castorp hacia Claudia Chauchat tiene un papel parecido al del bello muchacho polaco frente al escritor burgués.

Seducción también se expresa más fácilmente en la vida erótica y sexual y recuerda por ello el motivo del diablo que, por otra parte, es el seductor más refinado de todos. Ya el padre de Adrián siente tentaciones al hacer sus experimento químicos que le gustan, pero cuyo carácter algo dudoso reconoce sin poder remediar la situación. El antagonista de Adrián, el profesor Zeitblom (lo que podría traducirse por “flor de época”), asevera expresamente que nunca ha tenido impulsos hacia la tentación ya que su mente recta, proba, sobria y pedante le liberó siempre de los tentáculos del diablo seductor. Pero abundan en la novela las figuras de seductores más o menos importantes, como peligro intelectual, por ejemplo, el docente Everardo Schleppfuss (el apellido significa una persona que renguea y que tiene un pie deformado) y ¿quién no recuerda al mismo diablo que también tiene en la leyenda un *Scheleppfuss*?

Tanto mujeres como hombres pueden servir de seductores y de víctimas de la seducción, y tanto José (en la tetralogía) como (en el *Dr. Fausto*) Rudi Schwerdtfeger son seductores y seducidos a su vez, pues tienen rasgos extrañamente mezclados de infantilismo y narcisismo. El tipo infantil narcisista seduce por su aparente simplicidad y vanidad ingenua que se basta a sí misma, pero es la víctima más fácil del seductor hábil y astuto — y ¿cómo no será el diablo en primer término y ante todo hábil y astuto? Tal vez el mismo dictador tiene rasgos infantiles y narcisistas, y de ahí su poder de seducir y de ser seducido, pero también su vanidad y su debilidad frente a la habilidad y la astucia. Insinuaciones de ese tipo se encuentran en la novela, donde Hitler anda por las páginas como el *hombre tremendo* que siente y causa te-

mor, en un doble papel de víctima y victimario, de subjetivismo que quiere objetivarse, y que en el camino se encuentra única y exclusivamente y siempre de nuevo, a sí mismo.

Con todos estos motivos coincide, naturalmente, el del dualismo. Ser dual, no ser nunca llano y simple, es atributo del diablo. Así dice el cronista Zeitblom del dudoso Schleppfuss, que su recuerdo es más vivo que el de los demás profesores por su *intrigante dualismo*. Sus clases eran *exclusivas por su espíritu y su carácter cuestionable*, donde *cuestionable* significa digno de preguntarse a sí mismo y a otros por los asuntos tratados, como también dudoso respecto a su verdadero sentido.

Por ello, el diablo dice posteriormente a Adrián que una verdadera pasión existe únicamente en lo ambiguo y en la ironía. Este motivo se encuentra en muchos pasajes de la novela. La naturaleza misma está llena de ambigüedades, como confiesa Zeitblom frente a los experimentos del padre de Leverkün. Lo mismo se repite en la música; a los quince años dice Adrián respecto a la música: "Si quiere saber su nombre, lo es dualismo... ¿Sabes lo que creo? que la música es la ambigüedad hecha sistema." Bach, en la interpretación de Leverkün, es el inventor del piano templado, es decir, de la posibilidad de interpretar cada tono en diferente sentido. La parodia es, entonces, la imitación ambigua en la variación. A Adrián le encantan las parodias, pero también otras figuras imitan ambigüamente, el profesor Kumpf a Lutero y Schildknapp al canciller alemán de la primera guerra, Bethmann-Hollweg.

Con lo diabólico se une el motivo del medioevo en su relación con lo moderno. El arte de Adrián es ambiguo pues es una mezcla extraña de recuerdos medievales y un extremado modernismo. Aún el cadáver de Adrián tiene las pálidas manos cruzadas sobre el pecho, como la figura esculpida en una tumba de la Edad Media.

En la interpretación de Lutero como una personalidad que lleva a Alemania hacia tiempos más modernos y científicos, pero que personalmente quedó fijado en la firme convicción medieval de la existencia carnal del diablo, de fantasmas y espíritus malignos, comprende Thomas Mann la Reforma como un puente que se

puede cruzar en ambas direcciones, de la Edad Media al Renacimiento, pero también al revés. Y Adrián compara tal interpretación con la música que coloca al lado de la alquimia, la que está bajo el signo de la teología, pero simultáneamente bajo el de la emancipación y de la rebeldía. La ciudad natal de Adrián es como la de Thomas Mann, Edad Media profunda. Se llama Kaisersaschern (lo que recuerda la palabra *Kaiser*, emperador, y la gloria del Santo Imperio Romano de la nación alemana, y *Asche*, cenizas, por lo que el nombre es verdaderamente ambiguo, ya que insinúa, al mismo tiempo, la gloria y la decadencia de la Edad Media). De ella se dice que representa el pasado ligeramente barnizado de actualidad. En cada momento puede estallar allá el baile de San Vito, alusión directa al nazismo, como sabemos por las observaciones inmediatas del profesor Zeitblom.

También en la ciudad de Halle, donde Adrián estudia, se encuentran el espíritu y la atmósfera atrasados respecto a la actualidad. Estudia teología, una ciencia de la que dice Thomas Mann que su mera mención nos sitúa en el siglo XVI o XII. Y ¿los nombres de los profesores? Nonnenmacher (creador de monjas), Kumpf y más tarde apellidos como Institoris, Kridwiss, Zeitblom⁸ nos dan la idea de una época lingüísticamente pasada desde hace mucho tiempo. En su retiro vive Adrián en la llamada Sala del Abad, recubierta de madera, al estilo del año 1600.

El dualismo se manifiesta en que el compositor antiguo-mo-

⁸ Es prácticamente imposible aclarar al lector que no sepa alemán por qué los nombres arriba mencionados tienen sabor a Edad Media. Son nombres que no existen o que datan de tiempos largamente pasados. Se puede agregar, casi en paréntesis, que Thomas Mann no siempre es muy feliz al inventar los nombres de sus personas. Son o tan poco usuales que llaman la atención o tan alegóricos que el nombre mismo revela ya la misma esencia del personaje en cuestión. Nombres simbólicos encontramos muchas veces en escritores alemanes. Cuando Kleist en su comedia *La Jarra Rota* llama al pecador *Adán*, la mujer que desea *Eva*, al inspector de justicia *Walter* (de "walren" — gobernar o administrar) y al astuto secretario *Licht* (Luz) porque es el primero que trae luz al asunto, todo esto es gracioso pues los nombres y apellidos no tienen nada llamativo en sí. Pero si Thomas Mann llama a una mujer *Nackedey* nombre infantil que se da a un desnudo) o hasta *Zeitblom*, tales apellidos no son agradables sino provocan cierta repugnancia en el lector, pues el autor parece subestimar grandemente la fuerza de imaginación de sus lectores, haciendo la alusión demasiado evidente.

derno cree que su amigo Zeitblom es reaccionario y estático, mientras éste tiene una convicción idéntica respecto a Adrián. Este expone a Zeitblom teorías modernas de la astronomía; Zeitblom no se deja impresionar por las cifras enormes que Adrián le explica y dice que ideas y valores como devoción y piedad son posibles sólo en y a través del hombre, en la limitación a lo terrenal-humano. Adrián contesta: "Esto es Edad Media. El medioevo fue geocéntrico y antropomórfico... Tu humanismo es Edad Media pura." Así discuten y cada uno queda convencido de que el otro vive fuera de su tiempo.

Zeitblom no quiere saber nada del *universo en explosión*, término que nos recuerda como ninguno y casi proféticamente, visto desde el punto de Thomas Mann, nuestra propia época de bombas atómicas, de hidrógeno, *luniks* y *sputniks*. A su mente sencilla e ingenua todo esto parece nada más que una broma del diablo. Pero ¡guay del mundo cuando el diablo hace bromas!

Cuando Zeitblom oye las últimas composiciones de Adrián Levenkühn, piezas extremadamente modernas, atonales y abstractas, habla consecuentemente del arte antiguo que ha explotado, en una relación notable con la era atómica, pero también con el afán de la mente sencilla de explicarse ese incomprensible cambio de la música. Y ¿acaso el nacionalsocialismo no es algo muy antiguo, con su recuerdo de costumbres paganas y su renovación de tradiciones profundamente superticiosas, su renacimiento aparente y deseado de valores anacrónicos, en extraña unión con métodos ultramodernos y refinadamente actuales? Es, entonces, una *política en explosión*, explotada (en el doble sentido de la palabra), estallada y, por ello, más allá de cualquier forma y contenido que un hombre tradicionalmente humanista puede comprender.

Lo más moderno es bárbaro y refinado a la vez, y Zeitblom se lo explica por la curvatura de la tierra, donde lo temprano siempre vuelve a lo tardío, y que es tan poco reaccionario, como lo es el camino alrededor de un globo que hace volver al caminante a su punto de partida, aunque siempre parece ir adelante. Por ello, la nueva generación usa ideas como verdad, libertad, justicia y razón en un sentido completamente diferente al siglo XIX, no en el sentido reaccionario de ayer o anteayer, que se asemeja a

una recolocación supermoderna del hombre a estados y condiciones teocráticamente medievales.

Todo esto, si bien es y parece difícil de expresar y comprender, culmina en la frase: "Aquí se hizo evidente que reacción y progreso, antigüedad y modernismo, pasado y provenir se hicieron una sola cosa." Y como Dios y diablo son, fundamentalmente, uno solo, también contradicciones aparentes se confunden en un solo punto altamente ambiguo, profundamente cuestionable y seriamente alarmante en sus consecuencias.

Si los románticos alemanes, como Novalis, lloran la unidad perdida de tiempos pasados, Thomas Mann la restablece irónicamente. Pero ¡qué unidad es ésta! Una amalgama de contradicciones donde ya no se puede distinguir nada de nada, donde lo bueno es malo y lo malo, bueno y cuya consecuencia puede ser el nihilismo completo, la negación del valor absoluto porque entre valores y antivalores dependen únicamente del juicio subjetivo y momentáneo de la persona que los acepta. No sólo Dios es ambiguo, la vida lo es igual, nacer es morir y morir, nacer, y ¿quién puede decir si nacer es un valor y morir no lo es?

El arte de nuestro tiempo es tan ambiguo como la política, y no sólo porque teoría y práctica se contradicen, sino porque está hecha por hombres para hombres, y ya por ello lleva el estigma de lo dual, ambiguo y sujeto a interpretaciones en sí. Adrián Leverkühn, en su música, es —como lo son en este sentido Wargner o Nietzsche— un precursor del nazismo, al decir: "Necesitamos un amo del sistema que sea lo bastante genial para unir lo renaciente, y hasta lo arcaico, con lo revolucionario". Y Zeitblom contesta: "Lo que allá dices del maestro arcaico-revolucionario, tiene algo sumamente alemán". Uno de los compañeros de estudio de Adrián define *juventud* al decir "Ser joven es ser elemental, estar cerca de las fuentes de la existencia, es... animarse donde a los demás falta el valor existencial, es decir, el resurmergirse en lo elemental..." Y vemos muy bien lo que significaba para la Alemania de 1933 a 1945 ese identificarse con lo elemental.

Sería atractivo seguir un poco más el tema, en las alusiones directas a personalidades existentes que hace Thomas Mann,

explicándonos muchas cosas literarias, políticas y filosóficas que entendemos tan sólo por las declaraciones e interpretaciones semiveladas del escritor pero, como siempre o como nunca, ya que tanto *siempre* como *nunca* pertenecen al mundo de los valores ambiguos, nos falta el espacio. Y ¿acaso el tiempo y el espacio no son un motivo muy importante también para el autor de *La Montaña Mágica*?

El motivo del tiempo se relaciona en el *Dr. Fausto* íntimamente con el diablo y la música y se menciona varias veces en la novela, en forma igual al motivo de la libertad, es decir, el estar libre de lazos sentimentales o ideológicos, y el motivo de la no-libertad, o sea el obedecer a imperativos psicológicamente fundados. Es el aparente contraste, ya muchas veces aludido, entre sujeto y objeto, de lo general y lo individual, de la posibilidad y de la existencia. Si Beethoven es el gran individualista de la música que aleja la música de su carácter litúrgico para elevarla a una esfera solitaria y personal, el nacionalsocialismo es el punto más bajo de la antilibertad o no-libertad. La libertad del hombre consiste en la posibilidad de pecar, y Dios no quería sacarle la libertad de la elección. "Libertad es lo contrario al pecado original e innato," es decir, "ser fiel a Dios, por libre albedrío, o andar con los demonios."

Tal vez se pueda citar aquí, como un ejemplo de la relación *libertad, música, política* una corta conversación entre Adrián y Zeitblom, en la cual Adrián dice: "Libertad es otra palabra para la subjetividad, y un día ella no se soportará a sí misma, en cierto momento desesperará de la posibilidad de ser creadora y buscará protección y seguridad en lo objetivo. La libertad siempre se inclina hacia el cambio dialéctico. Se reconoce a sí misma muy pronto en la unión, se subordina a la ley, la regla, la obligación, el sistema --se subordina, y esto no quiere decir que deja de ser por ello libertad." Zeitblom: "Según la opinión de ella... pero, en realidad, en ese momento ya no es libertad, tan poco como la dictadura nacida de la revolución es libertad." Adrián: "...por lo menos en el arte se amalgaman lo objetivo y lo subjetivo hasta la imposibilidad de diferencias entre ellos, uno sale del otro y adapta el carácter del otro..."

Nadie puede creer que las pocas indicaciones sobre la novela (para quedarnos con ese nombre para una categoría de epopeya en prosa) que aquí pude dar, en forma superficial y arbitraria, son otra cosa que insinuar algunos de los temas, con las que no se puede tener una verdadera impresión de la obra, si no se la conoce previamente.

Es la novela de la posición del hombre en nuestra época, a base de experiencias tanto alemanas como universales, tanto subjetivas como objetivas porque, en un plano elevado, entre los destinos de un pueblo, y hasta de un solo individuo, y el mundo no hay diferencia. Al comprender no sólo la Reforma bajo la imagen de un puente, sino también toda la historia de la humanidad, nos damos cuenta de que la situación de ese puente queda precaria cuando se afloja o cae un solo ladrillo. Por ésto, los experimentos políticos de Alemania o Rusia, de cualquier tipo extremado o dictatorial, no son asuntos internos de uno u otro pueblo, sino que conmueven, o debían conmover, a todos. Pero, precisamente, aquí y en temas como *libertad de prensa y expresión* tenemos excelentes ejemplos de la ambigüedad de los valores, ya que el no entremezclarse en asuntos ajenos es, sin duda alguna, tan valioso como el no tolerar que la humanidad sufra daño. Poder dar su opinión es un valor, no hay duda, pero si esa opinión propaga, por ejemplo, el odio racial o la exterminación de ciertas minorías, no lo es.

¿Dónde está el punto en que el valor se convierte en anti-valor? ¿Quién lo decide? Y ¿en qué forma puede intervenir cualquier autoridad, si tal existe, para volver un valor excesivo, que por ello tiene apariencia de mal, a lo originalmente bueno? Hasta el *Fausto* de Goethe gana nueva actualidad cuando Mefistófeles dice de sí mismo que es parte de aquella fuerza que quiere lo malo pero que crea, muy a pesar suyo, lo bueno. Frente a Mefistófeles se halla, en nuestra época, el supuesto idealista que a base de motivos puros y con la intención de crear lo bueno para su país, produce continuamente lo malo, en forma trágica, porque, no lo comprende ni lo sabe ni quiere darse cuenta, aun posteriormente y en vista de la tragedia la que ha causado con la aparente inocencia y bondad de su bienintencionada actuación.

De tal modo, la obra de Thomas Mánn es trágica, profunda y realmente conmovedora. Constatar la culpa de los alemanes en su destino, no sería extraordinario, pero si que también los “buenos” alemanes, los idealistas de corazón puro, son culpables por no comprender y no haberse separados a tiempo de movimientos mefistofélicos, diabólicos. Esta es la opinión de Thomas Mann que aquí fundamenta, dando no sólo una novela exclusivamente alemana sino una obra relacionada a lo acontecido en los países de la Europa Central bajo el aspecto de la historia universal, tanto en sentido filosófico-histórico como más aún frente al destino humano en general.

El *Dr. Fausto* es un libro no para leerlo sino para estudiarlo que necesita una lectura siempre renovada pues es, en cierto modo, como el Dios que simultáneamente está y se hace: cada uno lo leerá en forma diferente, a base de su variada experiencia, tanto de edad como de los cambios sociales y políticos que vive. Es un *Mene tekel*, una advertencia, como no hay ninguna más alarmante en la literatura alemana, y tal vez tampoco en toda la literatura universal. De ahí que me doy cuenta, dolorosamente, cuán inadecuado debe resultar cada esfuerzo para aclarar la complejidad de una obra tan profunda y tan llena de insinuaciones. No es una lectura fácil y cómoda pero, tal vez, uno de los libros más importantes que nuestra época, más bien aliteraria, ha producido.

AMOR Y TRAGEDIA DE LARRA

por

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

La historia es breve y cabe en un papel de cigarro. Como quería Larra que conviniésemos en que todo cabe si sólo se ha de escribir la verdad, o decir lo que de cierto se sabe, o hemos de hablar en razón (“si es que hay razón en el mundo que no sea imaginaria”, acotaba). Porque aparentemente la historia de su amor dura cinco años y acaba quemándose en el reverbero romántico. Era el clima del siglo; y desde luego, la imagen de Mariano José de Larra se presta a la semejanza: *Fígaro* es su personaje de ficción, el que ha decidido ser en el palco escénico por donde asoma al mundo. Beaumarchais pudo darle la idea, pero un músico vienés la pauta jovial, y Rossini la insistencia cromática con que se definirá por siempre al barbero, esto es, al entrometido que fisgonea en la cara de todos. Fígaro es mudable, tornadizo en el afecto —así asegura Larra de sí mismo—, en el interés que le despiertan los seres de este mundo, en los lugares donde se posa, como una falena que ha adquirido conciencia y hace profesión de fe de su variabilidad y de sus devaneos. Si hasta dice que quiere seguir viviendo porque ello le permite variar, haciendo suya aquella frase de Ninón de Lenclos que dice: “La constancia es el recurso de los feos; las personas de mérito, que saben por donde quiera han de encontrar ojos que se prenden de ellas, no se curan de conservar la prenda conquistada; los feos, los necios, los que viven seguros de que difícilmente podrán encontrar quien llene el vacío de su corazón, se adhieren al amor, que una vez por acaso encontraron, como las ostras a las peñas que en el mar las sostienen y alimentan”. Pero, Larra ¿lo sentía así? ¿No era todo escparate de risa para esconder la trastienda, búsqueda premeditada del lector —el señorito del Madrid de 1832 a 1836— a quien halaga la malignidad y pasa como sobre ascuas por el corazón solitario? Porque Larra está

solo. *El casarse pronto y mal*, título de uno de sus comentarios de Pobrecito Hablador, fue acaso uno de los errores con que lo agració el mundo; la carne le brindó el penúltimo, y el demonio, que lo estaba rondando, el definitivo. El 13 de febrero de 1837, segundo día de carnaval, con un pistoletazo puso fin a su vida. Para la posteridad se develó el misterio gracias a la curiosa paciencia, infidente, de una mujer que tuvo acceso al cofre de sus papeles secretos: Carmen de Burgos, *Colombine*, que en 1919 dijo en voz alta en su libro, frente a las cenizas del recuerdo tácito, el nombre de aquella por la que presumiblemente Fígaro se mató. *Dolores Armijo*; la letra de Larra estampa, sola y aparte, con su caligrafía más rotunda, el nombre de esta mujer a la que había escrito esa mañana un billete, y que iba a verlo a su casa, acompañada de una amiga, a la caída de la tarde de ese día de una cuartilla borroneada de notas, temas de artículos, ayuda-memorias y diversiones de la pluma. Larra estaba enamorado de esta casada, hermosa y coqueta —acaso a su pesar—. Ella había sido su amante; estaba dispuesta a no serlo más. La decisión de la virtud, después del error, si es un error la pasión de amor (“pero ésta no es pasión, que es tontería —aseguraba Fígaro—, y si fuera pasión, sería la que más se pareciera a la de Nuestro Señor Jesucristo”), siempre acarrea consecuencias penosas para alguno de los dos. Larra, que vivía separado de su mujer, la inefable Pepita Wetoret, y guardaba consigo en la casa de la calle de Santa Clara a una de sus pequeñas hijas —que iba a ser la que vió primero la escena—, decidió apagar la luz y voltear la mesa, como un jugador que escapa por la ventana. La policía pudo prender el cuerpo, pero el alma quedó a horcajadas, burlándose hasta de sí misma en los papeles revueltos.

Y esta es la hora, a los ciento cincuenta años del nacimiento de Mariano José de Larra —en sus avatares de Duende Satírico, Pobrecito Hablador, Ramón de Arriala, Bachiller Juan Pérez de Munguía, Andrés Niporesas y Fígaro, entre otros que se nos pierden— de volver por la razón imaginaria del balazo que puso fin voluntario a una existencia a los 27 años de edad, cuando ya no quedaba más que decir para ser grande en las letras. “Cuando más se frecuenta su obra —dice Azorín—, más se convence el

lector de la íntima, profunda, inactual modernidad de Larra". Primero entre los escritores de sensibilidad moderna, el único por muchos años en ese siglo XIX, nos será preciso llegar a la generación del 98 para encontrar a quienes se le parezcan, por lo menos en la originalidad de repensar las cosas, en la irreverencia ante los usos establecidos, en el valeroso desafío a los hombres y a las ideas que éstos arrastran, como zapatones cargados de cieno. Pío Baroja y Azorín, entre pocos más, iban a ser los jóvenes que en 1901 realizarían frente a un nicho del cementerio de San Nicolás esa solemne y dichosa y tierna ceremonia de reconocimiento al antecesor, al padre inmediato en España del pesamiento escrito. Era y sigue siendo así; hasta nosotros, argentinos, en la mejor línea de nuestra literatura, que es la ensayística, la preocupada por las cosas vivas entre las que nos movemos y actuamos, y no puede dejar de ser crítica, aunque nos duela —y cuya raíz tocamos en Sarmiento— debemos reconocer al progenitor en el desenfado y la osadía de este satírico español, desfacedor de entuertos en sus artículos de periódicos, que hizo de su pluma un arma y de su pecho el blanco de la incomprensión y la ingratitud. Porque Larra quizá no se mató por celos de la mujer amada, tonta especie que echó a rodar una gacetilla de entonces; quizá no se mató por amante contrariado y abandonado en sus empeños, pretexto respetable pero algo inverosímil para quien, como él, siendo adolescente, prefirió abandonar el campo minado por su propio padre —si nos atenemos a las versiones entrevistadas por Carmen de Burgos en alguna hablilla familiar—; por lo que quizá puede decirse que en verdad se mató es por aburrimiento, que es, en nuestro diccionario de sinónimos para uso particular, un hastío de aborrecer al mundo que siempre nos sale equivocado. Pero para esta suerte de disparate, en la disyuntiva cabe una de dos: o creemos más de lo que debemos, y entonces somos ingenuos y nos está merecido el cansancio, o pensamos por un momento que, afeados los defectos, puede ser que el mundo se corrija, si quiere, y entonces somos escépticos.

Esta última, la de de la incredulidad y la duda, fue a menudo la posición de Larra; por lo menos fue la que aparentaba, ya que en lo profundo se alzaba en él una fe de reformador, que

no subsiste sin un *pathos* romántico. Criticó el teatro de su época, que vivía de prestado, en malas traducciones del francés, de un Scribe que hasta él mismo imitó y plagió consciente de que lo hacía para seguir la tendencia general, burlándose de ella y de sí, autor de fácil éxito. Nada digamos del eco apresurado que tenían en la escena española Dumas y Víctor Hugo (que, con todo, llegaban a predicar innovaciones en una literatura que se empeñaba en ser casticista). Los mejores autores peninsulares —Ventura de la Vega, nacido en Buenos Aires, Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas, también Bretón de los Herreros, el inesperado García Gutiérrez— junto a esos grandes ejemplos resultaban un dato curioso y controvertido en la historia universal de la dramática, o el famoso guión de una ópera italiana, como *El Trovador*. Había, entre una multitud de mediocres o francamente malos, algunos cómicos notables: porque en España la pasión siempre tiene algo de exagerado y teatral, es decir, que representa más de lo que es, así sea a costas de la propia vida.

Además Fígaro habló de tesoros artísticos abandonados (“Las ruinas de Mérida”); de las cosas cotidianas (las fondas, las casas nuevas, los carruajes, las visitas, los empleados, el carnaval); de política, una y cien veces; de filosofía; de libros nuevos y autores. Observador social, *analista* como le llama Azorín, Fígaro habló de todo; también de historia, seriamente, valorando la publicación de las memorias del favorito Manuel Godoy —el ex-Príncipe de la Paz, sobreviviente o testigo de la ruina de su fortuna—. Pero de lo que Fígaro hablaba verdaderamente en serio, durante todos los palimpsestos de su risa, era de sí mismo. Tanto, que se le puede seguir la arritmia a su corazón de maniático triste en los más aparentemente ligeros y festivos y zumbones artículos, a los que sólo por comodidad podemos llamar periodísticos, pues nada puede haber que esté más distante de la prosa impersonal y de la gacetilla de circunstancias que estas notas de Fígaro, premeditadas en el silencio de su gabinete, apuntadas una y otra vez como una idea que se vuelve obsesiva, perseguidas en el bullicio de las calles o el paseo, y rumiadas siempre a solas por encima del rumor de las charlas del café del Príncipe o de la Fontana de Oro.

El hombre, Larra, que reniega de su España circundante trescientas veces antes de que cante el gallo (“Mucho nos gusta a los españoles la libertad, en las comedias sobre todo...”; “¿Dónde aprendería, siendo español, lo que es un progreso?”; “Cuando uno oye, por ejemplo, la palabra *conspiración*, cree estar viendo un drama entero, y aunque no sea nada en realidad. Cuando uno oye la palabra *libertad*, sola ella, solita, cree uno estar oyendo una larga comedia. Cuando uno oye la palabra *imprensa*, ¿no cree ver detrás la censura, el imposible vencido, la cuadratura del círculo, la gran quisicosa? ¿No hay quien ve en ella el abismo, la anarquía, aquel qué sé yo, que nadie sabe explicar ni comprender?”; “He aquí la razón porque siempre que yo me paro a mirar con reflexión nuestra España (que Dios guarde de sí misma, sobre todo) suelo dirigirle mentalmente aquel cumplimiento tan usual entre gentes que se ven de tarde en tarde: “¡Hombre, por usted no pasan días!”. Por nuestra patria efectivamente no pasan días; bien es verdad que por ella no pasa nada: ella es por el contrario la que suele pasar por todo.”) Larra es, repetimos, frente a las imitaciones transpirenaicas o las frías academias en que se ejercitan sus contemporáneos, y sin compararlo con nadie —porque se es original cuando sólo se responde al patrón anímico de la gente distintiva de un país, que es el propio— el escritor más español, el más genuino, hasta en la expresión del carácter de su pueblo. Goya era así en sus *caprichos*, en sus aquelarres de brujas, de majas abanicándose, de señoritos como langostas con faldón y galera; pero, tanto o más puro, solía pintar a la maja desnuda, o a los fusilamientos de la Moncloa, “para decir eternamente a los hombres —como respondió a un criado que le preguntó por qué pintaba esas barbaridades—, para decir eternamente a los hombres que no sean bárbaros”. Larra, que parece a veces por sus escrúpulos, o lo finge, un lechuguino educado en París, y tiene un frac verde y otro negro encargados a su sastre que le trae los modelos de Londres, se deja a menudo tentar por el demonio de Goya. Es cuando resulta mejor, quizá de fuerte colorido, como esos panderos de cintas amarillas y rojas; patético, porque adorna y cascabelea junto a la muerte.

Hay muchas escenas goyescas en Larra; entre ellas, “Los

tres no son más que dos”, pesadilla política, prosa activa en la que, examinada, casi no se advierten más que verbos; el “Cuasi”, utopía al revés, en la que se complace en anotar a vuela pájaro todo lo que de mediocre, de frustrado y de aparente han alcanzado los países en el mundo, movidos por hombres y por el gas que en forma de palabras éstos emplean para gobernar los pueblos. Son seres minúsculos que, vistos desde la perspectiva de un Diablo Cojuelo, sólo se emparentan con los ridículos engendros u homúnculos en que se complació la imaginación de otro gran satírico, el irlandés Jonathan Swift, creador de Gulliver. Pero las estampas más goyescas de Larra son las que titula “El día de difuntos de 1836”, su reacción o contracara del mismo, publicado en el número siguiente, “Fígaro dado al mundo”, y la célebre “Nochebuena” que, como subtítulo, lleva el donaire sarcástico de “yo y mi criado”. Pero, ¿por qué Goya, por qué Larra? Si España merece otra cosa, más amable; como otras naciones la merecen de aquellos intérpretes, hijos suyos, que no por adularlas resultan para el juicio público menos patriotas. Al fin y al cabo, como dice Azorín en su estudio *Rivas y Larra*, al analizar la crítica que de las cosas españolas hace este último, “lo que se dice aquí de España, lo mismo puede decirse de otros países...”; y también, “Sea aquí claro o confuso el pensamiento de Larra —desde el punto de vista filosófico—, lo cierto es que se escribe Madrid como pudiera escribirse París o Londres”. Es que, nos permitimos agregar, y así lo sentimos a fuer de hispanoamericanos que hemos cogido el cabo del idioma para manejarlo un poco por nuestra cuenta —que alguna ventaja tiene esto de haber nacido en un confín y una época en que no se reconoce ni tuyo ni mío—, el lenguaje del español es trascendental y está hecho para jugar cara a cara con el destino. De ahí todas esas fintas y desafíos ante la losa, convites al Comendador y trapos rojos al toro de la muerte en que el peninsular se complace. El *ser* y el *estar* son dos verbos que se conjugan parejos, sin confundirse; como que son una de las trampas del idioma, para quien viene de fuera.

Este Larra inconformista —casi diríamos existencialista, *avant la lettre*, si no temiéramos verlo adscripto a una corriente muy en boga, lo que haría sonreír al lector— era así porque, a más

de ser español, que es el hombre que menos pierde su impronta en la tierra, a pesar de que lo avienten la migración voluntaria o la desgracia, tuvo el valor de comprometerse con su tiempo y su lugar en el mundo; y lo que es más: tuvo el valor de empeñar su libertad personal para conservar la de su pensamiento. Porque Larra sabía muy bien con quiénes tenía que habérselas si insistía en llamar a las cosas por su nombre y opinar desembozadamente sobre el Ayuntamiento, las Cortes, los ministros de la Corona y todo el reino, *urbi et orbe*. La censura, esa mordaza que ponía en ridículo a la tan proclamada libertad de imprenta, seguía sus pasos, o mejor dicho sus escritos, y como él aseguraba en el artículo "Buenas Noches" a su invisible corresponsal en París, "si no puede serme agradable que intercepten mi correspondencia, más duro ha de parecerme que la mutilen, dado que yo no escribo al censor sino a tí", —lo que equivalía a descubrir, el pesimista, que escribía para su colete—, "...dígame por tanto cosas que es una vergüenza, ¡por vida mía! que anden impresas, y más vergüenza aún que sean ciertas".

De lo que sacaríamos en consecuencia, a poco que siguiéramos esta senda, que el humor sombrío de Larra podría derivarse de lo que en torno observaba (él, que en la frontera, dice que se le habían desplegado los labios con una sonrisa de indignación y de ironía..., mientras una lágrima asomaba a sus ojos al dejar atrás el lugar donde había nacido), y su espíritu, iluminado por otras culturas, no ansiaba sino lo mejor para su España. Por eso fue satírico, antes que por afán de risa —la risa del satírico es mueca del entendimiento que se burla de una realidad que no comparte—, por deseo de reflejar en un espejo a la sociedad y ver de que corrija sus feos gestos. Pero hasta aquí nos quedaría el retrato de Mariano José de Larra como el de un moralista, un arvesado autor de parábolas, muy intelectual, preocupadísimo, como un político, en reformar con discursos a los pueblos. Entonces, ¿por qué disparó sin hesitar el gatillo de su pistola, a una edad en que se ama la vida y el desencanto todavía no puede abrumarnos? Es necesario que acotemos los términos en busca de algo más real.

Fíguro tenía éxito; era temido su juicio, disputada su benevo-

lencia, ansiada su amistad —la admiración flotaba, indecisa, entre esas estimaciones—; era el escritor que vivía de su pluma, decorosamente, con pingües ganancias para su época, según abona su criado en la Nochebuena de 1836, (pero algo hay que conceder a la exageración del alcohol); en esa primera mitad del siglo XIX era mucha hazaña para un escritor que no ejercía otro oficio —la circunstancia no ha variado gran cosa en el mundo—, ni podía aspirar a ser ministro, como Martínez de la Rosa, ni tenía blasones, como el Duque de Rivas, ni éxito frecuente en el teatro, como Bretón de los Herreros. Larra era sólo Larra, o por mejor decir, Fígaro, el entrometido, el duende, el corazón ambicioso que se le ha dado por pensar y decir lo que piensa tomándose en serio esa libertad de imprenta que los periódicos le conceden, a ver lo que sale, ellos también a su modo quijotescos; como es quijotesca toda la sociedad humana que jura por Dúlceina sabiendo bien que es Aldonza Lorenzo, una labradora. Porque la ilusión ayuda a vivir, y es el sucedáneo en el hombre de aquellos mitos que hacen crecer el alma del niño. Pero un satírico es un hombre que ha recobrado la razón y ya no le queda sino morir, lo que equivale a decir que vive en constante agonía. Sólo que la desencantada certidumbre de que “en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño” a él le provoca risa, que no es en el fondo burla de nadie sino de sí mismo. Por eso Larra dice del escritor satírico: “Esa acrimonia misma, esa mordacidad jocosa que suele hacer tan a menudo el contento de los demás, es en él la fría impassibilidad del espejo que reproduce las figuras no sólo sin gozar, sino a veces empañándose”. Y también: “confesaríamos ingenuamente que sólo en momentos de tristeza nos es dado aspirar a divertir a los demás”.

Es que quienes, como él, se han venido componiendo desde sus primeros escritos una cara impertérrita de buen hombre, de pobrecillo, que habla de todo sin que nadie le pregunte su opinión, semejante a esos graciosos ladinos que, como el Ferrús de la novela *El Doncel* se mantenía en la privanza del de Villena sólo por reflejar en su agudeza el humor cínico del amo, acaban por que se les contraigan los músculos de la facies, toda ella rí-

gida y clownesca, premonitoria de aquella otra de Yorick que desenterró algún príncipe de Dinamarca.

A Fígaro no se le oculta su dolencia, que es la de un atroz melancolía. Pero, eso sí, al revés de los poetas románticos que hacen de ella el motivo de su inspiración y trasmutan sus lágrimas, por ejemplo, en un hermosísimo *Canto a Teresa*, Larra escribe sólo en billetes escondidos el nombre de su amada, tanto como para conceder a la opinión del siglo que por una mujer puede matarse un hombre... Que sin duda fue el pretexto definitivo, pero no la causa. Cuando él se sorprendía en uno de esos accesos de tristeza, por todo y por todos, que solían acometerlo, se vestía muy atildado, empuñaba su bastón, y con las ojeras más pronunciadas que nunca, salía de su casa dando un portazo y se echaba a medir esas calles de Madrid, con el acompasado andar del que parece ausente cuando alguien lo interroga y él contesta otra cosa, o sigue de largo: "...ocurríome de pronto que la melancolía es la cosa más alegre del mundo para los que la ven, y la idea de servir yo entero de diversión". Papeles dispersos, artículos a medio empezar y notas borroneadas con esa letra suya en la que mediante un trazo la palabra se enlaza con la siguiente, quedaban sobre la mesa. La ciudad era un inmenso cementerio; los vivos no estaban, porque el día de los muertos habían ido a visitar a los que ellos creían lejos de este mundo. Y Fígaro, queriendo refugiarse en su corazón, encuentra allí una lápida más que dice: *aquí yace la esperanza*.

¡Qué frío, qué impasible modo de tomarse el pulso! Si hasta parece que en él se espejan las hábitos de su padre, médico, cuando opinaba que los mejores doctores a que han de acudir los enfermos se llaman Tiempo, Dieta y Paciencia. Pero Fígaro los ha desechado. Sabiéndose incurable deja, con discreción, señales de su enfermedad por las que el lector puede pasar de largo, como ésa del día de difuntos; luego, las de una aparente mejoría en "Fígaro dado al mundo", y por fin, fija sus ojos delirantes y su mano que no tiembla en las últimas líneas de "Yo y mi criado": hay allí una caja amarilla donde puede leerse la palabra *mañana*. "¿Qué encerraba la caja? En tanto la *noche buena* era pasada, y

el mundo todo, a mis barbas, cuando hablaba de ella, la seguía llamando *noche buena*".

Por donde se ve que ese mañana incubado tan largamente tenía, sí, un nombre femenino, pero no era el de Dolores Armijo. No era el de la hermosa Marcela, como explicó Don Quijote a los pastores: era el de la tristeza de vivir, que es lo que basta para un suicidio. Sobre todo si se ha servido bien a la risa del mundo.

¿Lo comprendió así su siglo romántico? ¿Por qué ese largo silencio, entonces, que subsiguió por muchos años a su memoria, inexplicablemente oscurecida como la de un réprobo? Parece que dijeron las gentes, dos o tres días después de su partida: ¡Pobre joven, se ha suicidado! Era la leyenda que tapiaba el nicho de un hombre que se mató de veras en ese período retórico lleno de disparos de utilería. Porque lo que quedó fue el cuerpo de Larra, caído casi bajo la mesa; la máscara de Fígaro sigue riéndose y preguntando: "¿quién es el público? ¿y dónde se lo encuentra?", seguro de que todavía habrá quien le discuta su sensibilidad de liberal y se resista a comprender sus actos. Porque no nos satisface del todo, ni a los pueblos ni a los individuos, el osado que pone de relieve los defectos sin adularnos jamás. Larra era así: un espejo que prefirió romperse. Para que siga el mundo en sus errores y el hombre en las ilusiones que lo hacen feliz. ¡Qué importa un suicida más!

E L C U A D R O

por

RICARDO REY BECKFORD

Antes presentí algo; pero sólo al ver el cuadro tuve conciencia de que mi vida pudiera estar determinada de un modo infortunado.

El cuadro representa a Liniers rodeado por una veintena de personajes secundarios, o al menos, desconocidos para mí, y está en la biblioteca. Soy incapaz de juzgar su mérito artístico. De lo que estoy seguro es de que no me gusta; no me agradan los cuadros históricos o los retratos de personajes famosos, me impresionan como estampillas gigantescas.

Pero lo importante es esto: Uno de los personajes secundarios que rodean a Liniers es idéntico a mí.

No me arrepiento de haber llegado hasta aquí, ocurra lo que ocurriere.

Cuando me citaron a las doce de la noche sentí un gran alivio. Había esperado desde la mañana. Fueron puntuales. Subimos al auto y uno, yo lo conocía de las reuniones, me presentó al que iba adelante al lado del chofer.

—Siga por Rivadavia hasta que yo le indique —dijo el de adelante y se dió vuelta para explicarme.

El asunto era sencillo. Me llevarían hasta una casa adecuada, ni visitas inesperadas ni vecinos próximos, nada. El de adelante, por razones obvias carece de sentido hasta inventar nombres, me detalló pieza por pieza la distribución de la casa. En una de las habitaciones, la tercera de la planta baja, estaba el teléfono. Ellos, a su debido tiempo, me comunicarían —me comunicarán— un mensaje, y yo a mi vez repetiré la frase convencional a los diecisiete números telefónicos que figuran en la lista que me entregarán. Por último haré también aquello que indica la clave convenida.

La puerta de calle se abrió fácilmente. A oscuras caminé has-

ta la tercera habitación y encendí la luz. Al lado del teléfono había un catre y después todo eran paredes y una ventana. La abrí y pude ver que daba sobre un potrero.

Al acostarme pensé que mis sueños, todo aquello que anhelo, estaban flanqueados por un sinnúmero de posibilidades desventuradas. No sin esfuerzo me abandonó esta idea y tardé en desembarazarme de ella lo que mi cuerpo en acostumbrarse al lecho.

A la mañana siguiente me dediqué a explorar la casa. Estuve en la biblioteca. En la cocina me preparé una taza de café y pude comprobar que la despensa estaba bien provista, tal cual me habían asegurado. Después del desayuno volví a la biblioteca y entonces descubrí el cuadro. Debo haber empleado un buen rato aproximándome y alejándome del hombre del sombrero de copa. Es superfluo demorarse en detalles; uno de los personajes tiene mi rostro, mi expresión, es idéntico a mi.

Esto ocurrió hace dos días; durante ese lapso he realizado las siguientes averiguaciones:

1º) Con ayuda de un espejo he confrontado hasta el cansancio mi rostro con el que aparece en el cuadro. Entre otras cosas he descubierto que mis conocimientos sobre mi cara eran imperfectos, confusos y que ignoraba algunas características de mis rasgos. Cada uno de estos hallazgos el pintor los conoció antes que yo mismo pues están fielmente reflejados. Incluso supe, gracias al cuadro, que habitualmente muestro una expresión vacía de todo contenido intelectual o emocional que más parece producto de la fatiga que de la serenidad.

2º) No existe ninguna firma en la tela. Podría tratarse también de un artista contemporáneo.

3º) En uno de los escritorios hallé un inventario sintético de los muebles de la casa. Los cuadros están numerados y únicamente se aclara su ubicación y título. Este figura con el número nueve y está identificado como "Los conspiradores". Es evidente su relación con la fallida intentona de Liniers y Alzaga y no con la reconquista de Buenos Aires como yo imaginara en un primer momento.

4º) Ninguno de los otros cuadros —abundan los paisajes—,

tiene el menor parecido con éste. (Mis conocimientos pictóricos no son tan profundos como para asegurarlo. Incluso improvisé un método rudimentario basado en la similitud, de colores, tipo de dibujo y temas).

5º) El personaje del sombrero de copa no sólo se parece a mi, sino que representa unos treinta años, vale decir, mi edad.

No creo conveniente agregar más. Dejo esto consignado con el propósito de conservar lo que pudiera resultar una experiencia importante. Por sobre el hecho de ser yo el protagonista y sin desdeñar lo extraño del hecho pudiera ocurrir que las coincidencias no concluyeran allí. Es hartamente conocido el fracaso de la conspiración de Liniers y el posterior fusilamiento de los cabecillas. No es descabellado suponer que una cantidad de personajes secundarios perecieran anónimamente durante la represión.

Preveo numerosos reparos a esta sugestión. No importa; mi realidad es un teléfono, se circunscribe al teléfono que está en la habitación de la planta baja y que pronto desencadenará una serie de hechos que deberé vivir perentoriamente. Y no quiero ni debo pensar en lo que habré de vivir perentoriamente.

Hace una semana que espero. No he buscado ningún otro dato y la casualidad ha dejado de obrar.

Nunca pude concebir la vida como un dibujo susceptible de repartirse, por eso me resistí instintivamente a emprender una búsqueda en la que sólo encontraría aquello que de antemano estuviera dispuesto a hallar. Si estoy equivocado la realidad debe contradecirme y no yo.

Pero nada nuevo ha aparecido y la coincidencia del cuadro permanece aislada. Convengo en que se trata de un hecho extraño, misterioso, pero no veo la necesidad de agregarle una explicación misteriosa. Ayer a la tarde, justamente bajo el balcón de la biblioteca, ocurrió un accidente. Un chico se cayó del tranvía y fue atropellado por una motocicleta.

En rigor se trata de algo tan profundamente absurdo, misterioso y trivial como cualquier otro suceso, incluso el cuadro. Sólo la comodidad puede conducirme a reducir esta contingen-

cia a una simple combinación de causas y efectos. Por otra parte, resultaría tan superfluo como predecir el pasado.

Estoy aquí por pensar que la vida se hace y lo único que sé es lo que me pasa a mi. ¿Qué importancia puede tener el que una fuerza incomprensible y problemática sea en verdad la que me haya conducido? Lo ignoro y por lo tanto no puedo resignarle mi pensamiento.

Una vez sentí deseos de huir. Estábamos en una situación apurada pero no fue eso lo que activó mi voluntad de alejarme sino la sensación de que lo que ocurría podía prolongarse indefinidamente o cesar en cualquier momento. Todo lo que eramos se iba volviendo absurdo; un gatillo mismo puede perder su sentido y convertirse en algo inocente. Un hecho determinado hizo que recuperara el peligro. Nosotros queríamos una cosa, ellos otra; entonces matarse podía infundir miedo pero era una actividad sensata.

Ningún argumento político serviría para justificarme. Argumentos inversos a los míos pueden conducir a situaciones similares. Sin embargo, desde mis convicciones una coincidencia física con un conspirador partidario de Liniers, es tan imposible en el plano político que parecería confirmar la inutilidad de cualquier especulación de ese tipo. No se trata en este caso de los motivos ideales de una revolución, ni de su dirección histórica, sino exclusivamente de los conspiradores. Ese es el título del cuadro.

Por eso me decidí a continuar escribiendo. Al llegar a esta casa estaba lleno de palabras que en una semana se han evaporado. La realidad inmediata necesita alimentarse ininterrumpidamente.

Durante los últimos días recorrí la casa como un fantasma. El teléfono no suena. Tengo la impresión de que puede no llamar nunca o llamar ahora. Y no debo permitir que ese llamado pierda su sentido.

Hoy a eso de las tres de la tarde sonó el teléfono. Estaba en la biblioteca y me precipité escaleras abajo. Era una falsa alarma, se había ligado la línea. Escuché una larga conversación entre un hombre y una mujer. El quería que ella fuera a su casa y ella se negaba. Parecía ser de ese tipo de mujeres que cuando se acuestan lo hacen como si nos condecoraran.

Después volví a mi observatorio. La mirilla de la persiana permite abarcar un ángulo reducido de la vereda. Veo pasar siluetas que rara vez se detienen y el fondo inmutable de la pared, con esa expresividad silenciosa y tremenda de la piedra. Siempre se me ha ocurrido que la escultura es una de las actividades más intensamente melancólicas del hombre.

Una noche teníamos que sacar algo del puerto. Eramos tres y el chofer del remise que no estaba enterado. Nos pararon cerca de la puerta y uno de los nuestros le tiró al marinero y abandonamos el automóvil. Yo no pude salir del puerto; apenas alcancé a correr por entre las vías y me escondí cerca de uno de los barrancones. Desde allí los veía buscarme. Estaba de pie, con la espalda apoyada contra el edificio, cada tanto levantaba la cabeza y clavaba los ojos en lo alto de la mole de piedra. Una piedra sucia, pesada, horrible y sin embargo de una belleza sobrecogedora. El empedrado completaba aquel paisaje mineral en donde yo no era sino un bicho frágil y angustiado. De tal modo sentí este desamparo que tuve la certeza de estar herido y comencé a revisarme. Tenía una herida en la mano que sangraba bastante. Me parece recordar una caída al correr por entre las vías.

La única posibilidad que tenía de escapar era llegar a la costanera y después salir confundido entre la gente. Cuando advertí que las linternas se distraían en otra dirección me arriesgué. Resultó fácil; el problema era la herida. Anduve un tiempo con la mano en el bolsillo pero no paraba de sangrar y el pantalón comenzó a humedecerse. Entré en una de las confiterías; por suerte, el baño estaba desierto y pude limpiar la herida y vendarme con el pañuelo. Al salir vi el jeep de ellos recorriendo lentamente la avenida. No iba a ser sencillo abandonar el puerto, probablemente detuvieran a todos los hombres solos para identificarlos. Me arrimé a un grupo de curiosos que observaban el espectáculo de varieté de una confitería. La mano comenzó a dolerme y también la espalda; además estaba enormemente cansado.

Desde el escenario llegaban las voces de los cómicos que el público festejaba ruidosamente. Junto a mí había dos muchachos

jóvenes acompañados por unas chicas de unos veintitantos años. Por entre las cabezas de la gente vi otra vez el jeep. Uno de los muchachos le pidió al otro un cigarrillo.

—No tengo más —contestó.

—Sírvasse —dije.

Lo tomó sin vacilar y le dí también al otro. No debía despegarme de ellos si quería salir. Pensé en ofrecerle cigarrillos a las chicas pero me pareció que a uno de ellos, el más alto, no le gustaría. No fue necesario.

—¿Y a nosotras no nos convida?

—Como no.

Era evidente que al más alto le desagradó. Pasaron unos minutos largos y seguíamos allí. Yo no encontraba la manera de establecer un diálogo. De pronto la morocha que me había pedido el cigarrillo dijo que estaba cansada. Si no inventaba algo rápidamente, se irían y con ellos mi salida. Al lado de la morocha había un hombre de unos cincuenta años. Vestía impecablemente y lucía una actitud muy circunspecta. El tipo ideal. Le pasé el brazo por detrás y lo empujé contra ella. La muchacha reaccionó de inmediato.

—¿Qué le pasa?

—Perdone —se excusó mientras buscaba en su derredor— me empujaron.

—No se haga el vivo —le espeté—. ¡Desde hoy que lo vengo observando!

—¡Usted está loco!

Pero el alto se interpuso con ademán amenazador.

—Váyase de aquí y deje tranquila a la gente.

—Pero yo...

—¡Váyase!

Se alejó refunfuñando y de uno de los costados le gritaron algo. El alto me miró con más simpatía.

—Pobre de él si se queda —comentó sonriéndome.

—Usted lo asustó —dije.

La morocha no creía nada de lo que yo hablaba. No era ni siquiera que desconfiara, simplemente no creía ni en mí ni en el incidente.

—¡Qué calor! —dijo la otra.

—Tengo la garganta seca —confesó al alto.

Me pareció el momento oportuno.

—Yo también tengo sed. Los invito a tomar algo.

Vacilaban. Creí haber fracasado. Levanté la cabeza y vi el jeep detenido enfrente.

—Vamos —dije y caminé para las mesas.

Al llegar me volví. Dos ya estaban conmigo, la morocha en mitad del camino me miraba indecisa y el alto se resistía. Me senté, los dos me imitaron, y le sonreí a la morocha.

—Si usted quiere él viene —arriesgué.

Entonces ella tomó asiento y en un segundo el alto estuvo con nosotros. Pedimos cerveza. Desde el tablado llegaba ahora la voz de una cancionista. Me sentí capaz de dormir sobre la silla de metal. Todo iba a ser peor cuando volviéramos a caminar.

—¿Qué le pasa en la mano?

No comprendo como se dió cuenta, parecía enfrascada en el espectáculo.

—Nada —la cantante se acercaba al final—. ¿Cómo se llama usted?

—Celia. ¿Qué le pasa en la mano?

—Me lastimé.

Cualquier excusa hubiera sido inútil; ella no creía nada.

—¿Y él, cómo se llama? —insistí. No estaba muy seguro de que la mano hubiera dejado de sangrar.

—Roberto —se refería al alto— el otro, Luis, es mi hermano, y ella Noemí. ¿Pero a usted eso no le importa, no?

En ese instante la gente comenzó a aplaudir y ella calló. Trajeron la cerveza y bebimos en silencio. Me sentí mejor y les ofrecí cigarrillos.

—Aquí se está muy bien —dije—. ¿Ustedes vienen seguido?

Trataba siempre de dirigirme al más alto reconociéndole una especie de mayorazgo.

—A veces.

—Casi siempre —dijo Noemí y se interrumpió para echarle una bocanada de humo a su compañero. El a su vez le devolvió el

gesto; casi no participaban de la reunión y se entretenían constantemente de ese modo.

—¿Viven cerca? —pregunté.

—Si —y antes de que pudiera insistir Roberto se volvió hacia el escenario fingiendo aguardar el próximo número. Demoraron unos minutos. Celia sabía que yo la observaba a hurtadillas. Por fin apareció el animador y anunció a unos bailarines españoles. La piel de la bailarina era muy blanca. Lo más disimuladamente que pude saqué la mano del bolsillo y dejé colgar el brazo entre mi silla y la de Celia. La herida goteaba y el aire fresco era un alivio. Todos estaban concentrados en la bailarina extraordinariamente blanca. Yo busqué el jeep. Quizá bajaran para probar otro sistema. Por entre las mesas se acercó un hombre pero después siguió de largo.

—¿Por qué no se va a su casa? —Celia murmuraba las palabras sin mirarme—. ¿Cuánto cree que va a aguantar así?

Estaba perdido. Si hubiera podido levantarme e irme sin que ellos lo advirtieran, lo hubiera hecho. Pero ni eso; estaba a merced de ella.

—Voy a irme con ustedes. —Escondí de nuevo la mano. El bolsillo era un infierno húmedo.

—¿Por qué?

—Necesito hacerlo.

El más alto nos observó fugazmente y callamos. Yo no debía pedirle ayuda; era como suicidarme. Le anunciaría lo que pensaba hacer. Me pareció la única forma de inclinarla de mi parte.

—Yo voy a salir de aquí, con ustedes —repetí.

No contestó, pero dejó de sonreír. Roberto el alto, le daba espaldas al tablado, ahora. Le llené el vaso. Permaneció imperturbable, mirándome; era del tipo agresivo. Con seguridad estaba por preguntar de qué habíamos conversado.

—Estoy cansada —dijo ella—. ¿Volvemos?

Los bailarines se movían blandamente sobre el escenario.

—Vamos —él se puso de pie.

Los otros dos lo imitaron. Sólo Celia permaneció sentada hasta que hube pagado la consumición. Fue imposible evitar que él descubriera la herida.

—¿Qué le pasó?

—Me lastimé.

Los otros dos iban adelante.

—Me imagino... que se lastimó. Pero, ¿cómo fue?

—Me caí. ¿Para dónde van?

—A Constitución —ella no le dió tiempo—. Si usted va para allí podemos tomar un taxi.

—El no va para Constitución.

Nos habíamos detenido; los otros dos se alejaban.

—Si voy —dije e intenté caminar.

Sentí la mano de él en mi brazo. Era del tipo agresivo.

—Luis —llamo ella— Luis.

El mantenía la mano aferrada a mi brazo.

—Vamos a tomar un auto. Nos lleva hasta Constitución.

Luis y su compañera se mostraron muy dispuestos a aceptar.

—Usted no viene —insistió él—. ¿Cómo se hirió?

—Escúchame, si no te gusta volvete caminando —era a la única que le admitía ese tono—. ¿Entendiste?

Estoy seguro de que me hubiera golpeado como a un perro pero ella lo había enfurecido hasta la exasperación. Me dejó para acercarse a los otros.

—Si los convencés me vuelvo sola.

Eso bastó para maniatarlo en una desesperación muda.

Nunca más volví a verlos. Una vez que salimos del puerto me alejé de ellos con una excusa trivial y ya no regresé.

Anoche soñé que la revolución fracasaba. Yo corría en un laberinto de confusiones y equívocos y todos los actos que realizaba eran tardíos. Nuestro plan se concretaba con un atraso de segundos que lo malograba, y la lucha se reducía a acelerarlo, pero el enemigo, más rápido, siempre mantenía esa ventaja infinitesimal.

Después, yo estaba frente a un tribunal y hablaba sobre mi. Ellos me interrogaban y sus preguntas eran torpes, e incluso parecían interesadas en proporcionarme excusas. Yo confesaba; quería deslumbrarlos con mis explicaciones y les hablé del cuadro, de mi parecido con aquel personaje, asegurándoles que conocía de antemano el resultado del juicio.

Ellos me comunicaban su decisión: pena de muerte. Entonces los odiaba por haber creído cuanto les diera.

Algo similar está ocurriendo con este relato. Hoy he vuelto a observar el cuadro y he llegado a la conclusión de que ese hombre no es igual a mí, ni siquiera tan parecido. Admito la coincidencia de los rasgos y de la expresión, pero nada más. Es difícil explicarlo pues no existen palabras para expresar un determinado matiz de semejanza. Quizá me aproxime a lo que deseo si afirmo que dudo y que mi duda es persistente y desinteresada. Me es imposible ir allá.

Sin embargo afirmé casi lo contrario. Pensé: soy igual a él; a él lo fusilaron, yo correré idéntica suerte. Y me dediqué a razonar una excusa que desvirtuara esa idea. La vida no es un dibujo susceptible de repetición, etc., etc. Quise ser inteligente, comprender, descubrir y —era inevitable— justificarme. Fuí precavido al tejer una malla tupida, un fieltro, a través del cual pasó sólo aquéllo que previamente determinara. Pero luego siguió el relato. Se me escapó, me encontré de pronto en medio de él y si no me detuve fue porque me prometí destruirlo. Tanto es así que no me interesó la relación que pudiera guardar con lo demás. Eso sí, lo pensé revelador pues mientras lo anterior había sido preparado para que alguien lo leyera, el relato era sólo para mí. Ahí no podían caber equívocos ni deformaciones. Y sin embargo, tampoco es cierto, también oculta, desdibuja, reprime, deforma. También admite una duda persistente y desinteresada.

No dice que yo tenía diecinueve años cuando ocurrió. Y miedo. Por eso cuando el marinero cayó desplomado y ví que el disparo le había partido el pecho no atiné a moverme. El que tiró fue el primero en desaparecer, después el otro y por último yo.

Corrí por entre las vías y caí varias veces, una de ellas contra una pila de leña. Mientras estaba apoyado en la pared sólo pensaba en que en ese momento podía estar en otra parte. ¡Cómo temblaba la luna en la terraza del barracón! Hacía equilibrio como una moneda sobre el lomo de un mastodonte. Y yo pensé en mi vieja y en el lío en que estaba metido. (Esto es algo que callé y que ahora mismo me cuesta escribir). Pensé que estaría

durmiendo porque tiene que madrugar para ir al trabajo. El del cuadro, ¿entendería esto? ¿Entendería a alguien hecho a su imagen y semejanza?

Algo más; a Celia la conocía de vista. Trabajaba cerca de donde nos reuníamos. Cuando yo iba solía cruzarme con ella que regresaba del empleo. Nuncce me atreví a dirigirle la palabra, quizá porque fuera mayor que yo, o simplemente porque no me atreví.

Me reconoció enseguida. Algo habrá presentado; me miró con unos ojos asustados. Un miedo distinto, un miedo mejor que el mío. Una vez sentados, mientras los otros se distraían con la cancionista, me preguntó:

—¿Qué le pasa en la mano?

—Nada.

—¿Qué te pasa en la mano?

—Me lastimé.

Después me dijo los nombres, incluso el suyo que yo ignoraba y estuvo por preguntarme algo más pero no se animó. En esto no me equivoco. La cerveza fue una bendición para mi garganta.

Cuando quise, inútilmente, averiguar donde vivían, ella sonrió. Luego apareció la bailarina blanca. El tablado estaba lejano como un sueño y la bailarina vivía algo tan ajeno a mí, que me sentí expulsado de entre ellos. Saqué la mano del bolsillo y abandoné el brazo inerte entre las dos sillas.

—¿Por qué no te vas a casa?

Casi no se entendían las palabras pero aunque no hubiera hablado yo habría comprendido lo que quería significar porque su mano rozó la mía. Yo la apoyé apenas un segundo.

—No vas a aguantar.

Es verdad que me sentí perdido, a merced de ella, tanto como que no me importó.

—Voy a irme con vos.

Cuando el alto quiso apartarme del grupo (durante un tiempo lo busqué) ella se lo impidió. ¿Por qué entonces me obligó a irme cuando llegamos a la estación?

Estábamos los cinco en medio de la gente y ella me dijo

que me fuera. Y como yo no contesté ella me lo repitió. El alto estaba muy satisfecho y los otros dos me miraban como si yo fuera algo increíble. No sé por qué hizo aquello.

Se apartó para sí toda la bondad y la misericordia; yo no podía alejarme sino maravillado ante tan espléndidos sentimientos. Me dieron náuseas.

Creyó haberse arriesgado por mí, pero el suyo fue un coraje tan lógico y medido como la amabilidad de un vendedor. Quiero decir: si ella hubiera vuelto al puerto yo la hubiera seguido sin importarme el jeep.

Sonó el teléfono. Eran ellos; vendrán a buscarme dentro de una hora. He repetido diecisiete veces la frase a otras tantos individuos que aguardaban. He subido a la biblioteca a despedirme de mi viejo amigo. Lo encontré como siempre en la segunda fila, parecía más adusto e impenetrable que nunca, bajo su sombrero de copa gris. Cuando pienso en él, ese color y el blanco predominan en mi recuerdo y lo relaciono con una película singularmente oscura o con un cielo nublado.

Me parece que he descubierto otra parte de su secreto: la expresión exacta de su rostro es la de un hombre que tiene una gran tristeza de sí mismo. La misma piedad por mí que trasciende de este relato.

No quiero calificar mi actitud con palabras, porque sé que lo haré dentro de unas horas. No me gusta ser así; no es agradable arrepentirse. Siempre estoy dispuesto a combatir esta tristeza y esta piedad. Afortunadamente hoy tendré una nueva oportunidad para demostrarlo.

Pero hay algo que no comparto con el hombre del sombrero de copa: la incertidumbre. El lo sabe todo, quizá pueda sentir hacia mí la mezquina satisfacción de un escolar que hubiera hecho sus deberes, pero nada más. Le admito mirarme todo el tiempo que quiera con esa superioridad de estudiante adelantado que no me importa de él ni de su suficiencia. No me importa que sea impenetrable ni que me deje solo. Yo tengo la vida y él su brillante egoísmo, yo tengo la incertidumbre y él su sabiduría.

A veces mi debilidad pretenderá desentrañar lo que él sabe,

pero será para volver a lo mío con mayor entusiasmo. Ya sobraré tiempo para ser una fotografía.

He escrito esto sugestionado por una coincidencia. Pero entre los innumerables actos que forman la vida, las coincidencias tienen su lugar: una en un millón. Pretender un sentido para cada una de ellas y negárselo a los otros, es absurdo.

Y, sin embargo, ¿puedo esperar confiado? ¿Existe sólo una probabilidad en un millón, de que yo corra la suerte del hombre del sombrero de copa?

Buenos Aires, treinta minutos del día 9 de junio de 1956.

PEDRO SALINAS EN SU POESIA Y EN SU TEATRO

por

EMILIA de ZULETA

Dentro del grupo de poetas de la llamada generación del 20 al 35 o de 1925, la riqueza de la obra de Pedro Salinas se sostiene en torno a su unidad esencial. Como ocurre con los poetas de su grupo, nuestro autor representa un original intento de síntesis del espíritu contemporáneo con la tradición clásica española. Este enraizamiento de la lírica contemporánea hispánica en sus fuentes clásicas enriquece su temática, la afirma con rigor en lo formal y proporciona, además, un nuevo testimonio del poder de rejuvenecimiento y de adaptabilidad del barroco español, que, según Spitzer, es un hecho único en las literaturas románticas.

Un ejemplo, a nuestro modo de ver, casi insuperado de reelaboración de un tema clásico lo tenemos en un poema de su última libro: *Esta*, sobre el tema de la rosa. El título nos informa bien a las claras del deseo del poeta de hablar de esta rosa concreta que tiene delante. Sin embargo, al comenzar el poema advertimos que se trata también de la rosa como símbolo tradicional del paso del tiempo, de la fragilidad y de la ternura. Pero la meditación del poeta moderno, si bien acepta esa tradición, necesita analizarla paso a paso, antes de que, al final del poema, esta rosa concreta nos sea devuelta como símbolo. Símbolo, no ya del paso del tiempo, sino de su permanencia en el aroma; no ya de la fragilidad y del temor a marchitarse, sino de la serena renovación del ritmo de su vida breve; no ya de la ternura sino de su dureza, más invulnerable que muros y obeliscos.

¡Cuánto olor en esta rosa!
Si regalo de hoy, traído
por el alba mandadera,
puro presente, parece,
respiro
en su temporal delicia

siglos de olores de rosa,
miles
de vergeles escondidos
—Sevillas o Babilonias,
Versalles, quizá o Egiptos—
en los pensiles del tiempo.
Aspirando estoy en esta
diverso aroma, y el mismo:
el de ella, en mi mano, aquí,
y detrás un largo aroma
de rosas, rosas más rosas,
fragantes desde su ayer:
aroma de desolvidos.
¿Marchitos
tantos pétalos pasados?
¿Muertos?
Nunca muertos. Vivos
ante mis ojos, en esta
rosa que va, con divino
paso del alba a la noche;
tan señora de su ritmo
de sin pereza y sin prisa,
tan sin miedo a su destino
de ser breve, que se encuentra
su grandeza allí: en lo mínimo.
¿Su ternura? Engaño era:
rosa más dura que peña.
Mentira su breve sino.
Más que piedras de tronchados,
ella durará, obeliscos.
Y en su tallo, más que en ellos
colúmpiase un infinito.¹

Ya desde 1923, cuando aparece *Presagios*, la obra inicial de Pedro Salinas, nos hallamos ante la personalidad que des-

¹ SALINAS, PEDRO. *Poesías completas*. Madrid, Aguilar, 1956, pp. 422-23.

arrollará de manera tal vez más cabal y sistemática, esa síntesis de lo tradicional y de lo contemporáneo, así como también esa rigurosa voluntad de estilo que caracterizan a su generación. Lo popular aparece allí en una estructura culta y refinada de cuyo análisis surge el cuidado por una forma personal, basada en la combinación y la renovación de procedimientos tradicionales.

También lo acerca al ámbito de su generación el afirmar la vida frente al nihilismo de gran parte de la lírica contemporánea. Estudios recientes de Hugo Friedrich y Claude Vigée subrayan la importancia de este aporte específico de la poesía española al cuadro general de la lírica del siglo XX. La afirmación de los valores vitales en Lorca, o del ser en Guillén —aún atemperada por la pérdida de confianza que representan *Poeta en Nueva York* en el caso del primero, o *Maremagnum* en el caso del segundo—, vendrían a constituir un tributo original del genio español, semejante a los que ha hecho periódicamente durante siglos. Este tema, en sí, merece por cierto, una consideración más metódica y demorada.

Pero si las notas que hemos señalado hasta ahora lo acercan a su compañero de generación, ya desde aquel primer libro, se advierten otras que habrían de definirlo nítidamente como un poeta distinto. Corriendo los riesgos presumibles en toda síntesis, me animaría a citar como intentos básicos: 1) el asedio riguroso a la realidad externa, a fin de vencer su apariencia y sus engaños, 2) la necesidad de crearse un mundo cierto y seguro. Y ambos intentos son acometidos por vía de la razón.

Por estos mismos años, el acento puesto sobre lo racional permite hablar de un nuevo clasicismo. En pintura, Piet Mondrian afirmaba la necesidad de llevar la abstracción hasta su objetivo final: la expresión de la realidad pura; Gide, en su *Journal*, subrayaba la jerarquía suprema de la razón en el proceso creador; y Valery, por su parte, señalaba la importancia de cuidar de la forma, como el arquitecto cuida de la estructura.

De esta manera Salinas se inscribe en una corriente más amplia del espíritu europeo de la década del 20, que, vista desde la perspectiva actual, muestra la inseguridad de aquel angustioso intento por acotar, en el orden del espíritu, una zona firme y

cierta que es, también, una zona cerrada y reducida, como consecuencia de la desconfianza en los propios poderes y en la realidad del mundo y del hombre. “Oh, hermosura amenazada| en el filo de la nada”, dirá Guillén. Por lo demás, las vías múltiples de asalto a la realidad, las percepciones sucesivas, fragmentarias, tan frecuentes en la lírica y la narrativa de la época —recuérdese a Jarnés, por ejemplo—, dejan traslucir una pareja duda, tanto acerca de la capacidad de intuir acertadamente, como de la eficacia de los procedimientos expresivos. Poesía, música, pintura, arquitectura, marcan pasos simultáneos en una aventura intelectual que busca estructurar un orden exacto, claro, “puro”, para usar el adjetivo predilecto en aquellos tiempos y que después de estos últimos caóticos treinta años, nos conmueve. Salinas, incorporado también a ella, sigue por los caminos trazados en su primer libro, *Seguro azar* (1929) y *Fábula y signo* (1931), continúan aquellas líneas en sus temas y procedimientos, a medida que se afirma en su instrumento poético y se configura su mundo personal. Una nueva realidad va creciendo en él a partir de la realidad externa, no sobre su negación. Las cosas recuperadas, adquieren allí su muda dignidad. La nota de desconfianza frente al caos, a lo cambiante, se traduce a veces en el disgusto, formulado estilísticamente a través de la enumeración caótica, por ejemplo.

Sin embargo, como decimos, no hay rechazo de ninguna realidad. El automóvil, la electricidad, el cine, los anuncios, el mundo moderno o los objetos vulgares, se incorporan con dignidad al mundo poético. “Underwood girls”, poema de *Fábula y signo* es un buen ejemplo del poder dignificador de su lírica pura. Las treinta teclas blancas de la máquina de escribir esperan mudas, como los cuerdas del arpa de Bécquer, a la mano alocada que ha de lanzarlas a la hazaña pura de las letras sin sentido.

Luego, *La voz de ti debida* (1933) y *Razón de amor* (1936) incorporan a la lírica amorosa en nuestra lengua el acento del análisis exacerbado. El poeta, por obra del amor, se convierte en el explorador hipersensible de su propia conciencia, de manera que el sentimiento da lugar, más que al diálogo, al desdoblamiento del yo creador, en cuanto es, ahora, yo amante. Pero el amor,

que ha agudizado los poderes del poeta, afina también su mirada escrutadora sobre la realidad. El mismo afán de rigor, de sobriedad, de trascender lo caótico o lo meramente impreciso, que aparecía en libros anteriores, se refuerza aquí en el diálogo amoroso. Al yo de su primera lírica, se suma ahora el tú, que parece que duplicara también las perspectivas para enfocar el mundo y fijar sus estructuras. El tiempo y la muerte se insinúan como para atestiguar la madurez interior del poeta.

La muerte o el *Error de cálculo* (1938) acentúa el pesimismo y *El contemplado* (1946), *Todo más claro* (1949) y los poemas póstumos de *Confianza* (1954) lo sitúan dentro de una lírica cada vez más temporalizada, más próxima, por lo tanto, a los grandes maestros, Unamuno y Machado. El tiempo ya no es una coordenada necesaria para acotar la realidad poética, sino integrante fundamental de ella. Toda poesía, como dice Salinas, “es palabras temporales en el tapete verde del tiempo”.² La inminencia de la muerte, que simboliza en la gota recién llovida que está a punto de doblar la hoja que la sostiene, contribuye a humanizar una poesía, que, en rigor, nunca fue deshumanizada.

Pero si esto, y mucho más, puede decirse de su lírica, también cabría hablar de sus estupendas dotes de crítico demostradas a través de sus libros sobre Manrique y Darío y de sus múltiples ensayos. Un par de afirmaciones tuyas acerca de la función de la crítica nos permitirán, dentro de la economía de esta nota, ahorrarnos comentarios más prolijos.

Habla de la crítica de revistas y la acusa de falta de fundamentos y sigue: “Llamo fundamentos a un moderado saber “de aquello sobre lo que va a escribirse, esto es de letras; y una “moderada posesión de la auténtica calidad crítica, que a mi ver “consiste, por un lado, en la pureza de la curiosidad intelectual “desinteresada, y por otro en la aptitud para sentirse recreado “y movido por lo que se lee”.³

En otros de sus trabajos califica de endemias a la erudición

² Obra citada, p. 322.

³ SALINAS, PEDRO. *El defensor*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1948, p. 116.

de corto vuelo, al factualismo sin espíritu, a la manía de las fuentes, y agrega, como notas positivas, complementarias de las señaladas anteriormente, el sólido saber, la extendida formación cultural y la certera penetración interpretativa. ⁴

Su propia crítica es el ejemplo más acabado de estas condiciones enumeradas por él mismo. La sensibilidad y el placer del ejercicio intelectual no desdibujan jamás el rigor y la solidez de sus juicios.

Pero hemos iniciado estas páginas con la intención de acercarnos a Salinas como autor dramático. El teatro de Salinas, que abarca 14 horas, ha sido publicado casi en su totalidad en 1957, por Aguilar. Falta *Los Santos*, y en cuanto al resto, la mayoría había permanecido inédito. Sólo dos de ellas, *La fuente del Arcángel* y *Judit y el tirano*, fueron representadas.

El hecho de que su autor viviera en un país de lengua ajena influyó indudablemente en la escasa difusión del teatro de Salinas. Del aislamiento idiomático se ha quejado con nostalgia repetidas veces. Poco antes de su muerte, en una carta a Daniel Devoto, del 4 de enero de 1950, le decía: “Yo, ni para el teatro que ahora escribo, ni para mis cuentos —mi nueva manía—, ni para mi poesía, hallo modo de publicación. Se explica en parte, por vivir en país de lengua extranjera”. ⁵

Este hecho de vivir en país de lengua extranjera explicaría, también en parte, la necesidad de Salinas de escribir teatro. El teatro ofrece una posibilidad de comunicación más amplia, aún en un medio extraño. Sus reflexiones sobre *El teatro y la lengua* son un resumen admirable acerca de los poderes de la expresión dramática. ⁶ La suma significación humana y sobrehumana, la suprema exaltación de la palabra, la integración más efectiva del individuo con el grupo humano, la unanimidad de las almas, son algunas de las virtudes literarias y sociales que enumera. De

⁴ SALINAS, PEDRO. *Literatura española, Siglo XX*. México, Robredo, 1949, p. 177.

⁵ SALINAS, PEDRO. En *Buenos Aires Literaria*, N^o 13. Buenos Aires, octubre 1953, p. 40.

⁶ SALINAS, PEDRO. En *El defensor*, pp. 262-64.

allí parte para urgir la restauración, en toda su grandeza, de la escena teatral.

Por otro lado, el teatro de Salinas es también una manera de dar más amplitud a las actitudes esenciales de su propia lírica. El tema de la verdad; el del azar; su deseo de hallar la trascendencia a partir de las cosas mismas, su exploración racional de la realidad; en fin, su fe en el poder liberador del espíritu, aunque siempre amenazado por la oscuridad y el caos que lo cercan, son notas de su poesía que también resuenan en su teatro. En éste se incorporan, además, otras notas secundarias de su lírica, como son el sentido del humor y la predilección por los rasgos del lenguaje hablado, que provocaron algunas veces el calificativo de "prosías" para sus poemas menos logrados. Pero lo que pudo ser un defecto en su poesía, es un elemento acertado de equilibrio en un teatro que se inclina hacia la ficción y lo simbólico.

Ficción y realidad, he ahí las dos coordenadas del teatro de Salinas. Ahora bien, si analizamos la estructura de las obras observaremos que, en la mayoría de los casos, los planos simbólicos y poéticos corresponden a la acción y a los personajes y no al espacio o contorno donde éstos se sitúan. *La fuente del Arcángel*, por ejemplo, en un ambiente algo cursi de fin de siglo en Andalucía, con sus elementos costumbristas y humorísticos, inserta admirablemente una deliciosa leyenda de amor.

El Arcángel de la fuente, al cual se acogen los amantes, está en realidad labrado sobre la imagen de Eros que, a cierta altura de la obra, recobra todos sus poderes originarios.

Los dos planos, ficción y realidad, conducen por superposición de escenas, en algunos casos, o directamente por la fusión de personajes, en otros, hasta el desenlace, donde símbolo y mito son aceptados, sin extrañeza, como vigencia actual.

El chantagista ofrece, renovado y profundamente poético el tema del amor que inventa al amante, que ya había desarrollado Machado, en un contorno perfectamente ciudadano y contemporáneo.

En *El precio* aparece una criatura extraordinaria, Melisa, que ha perdido la memoria. Nadie sabe quién es, hasta que se des-

cubre que es el personaje de una novela poética, y que se le ha escapado a su creador. Cuando éste la encuentra, muere. Ese es el precio para seguir viviendo en la obra de su autor. Su acción, como dice Salinas, ocurre “en nuestros días”, en un lugar de veraneo elegante, y la heroína no es localizada por medio de ningún poder mágico, sino mediante una noticia periodística.

El Parecido se abre —como en los casos anteriores—, con la delimitación de un ambiente común, de restorán de buen tono, en este caso. Allí, una pareja corriente, entre tiernos y triviales cumplidos, se apresta a celebrar de la manera más normal del mundo, su aniversario de bodas. El dramaturgo se ha valido nuevamente de su artificio para llevarnos hacia el misterio y lo simbólico desde un plano habitual y cotidiano. Ya —puesto en poeta—, nos había advertido repetidas veces, con esa reiteración que es una de las vértebras de su canto, que hay que atender al mundo cargado de signos de las cosas aquí presentes.

En la comedia que nos ocupa, el primer signo visible es la llegada del Incógnito que, desde la otra mesa, con su cara solamente, comienza a alzar un muro de desconfianzas. Esa cara se les ha aparecido muchas veces antes, y al evocarlas, van desprendiéndose experiencias no confesadas, zonas de vida que han reservado, aún en la intimidad de tantos años.

Primero en Niza, luego en Nueva York, más tarde en París —van recordando—, se han encontrado con el Incógnito, y a cada encuentro corresponde una confidencia, que ahora, por primera vez, se revela. Una nota en común han tenido todos esos encuentros: a cada uno ha correspondido un viraje decisivo en el destino de la pareja, como si el Incógnito fuera el símbolo mismo del azar. Una mesa en un restorán, un ascensor, un taxi, han sido sus instrumentos. Este plano está sugerido solamente, a través de la estructura misma de las sucesivas anécdotas, de algunas circunstancias sutiles y sobre todo, a través de las almas del marido y de la mujer, que se aproximan y se alejan en la niebla, según el ritmo de los recuerdos.

Cuando el marido interroga al mozo sobre la personalidad del Incógnito, en la mesa ya no hay nadie, y sólo queda, como indicio, un montoncito de ceniza.

En *Caín o una gloria científica* Abel Leyva, especialista en física atómica, ha llegado a un punto en sus investigaciones que lo enfrentan con su responsabilidad moral, ante el destino de los demás hombres. Ha tratado de huir de sí mismo, pero las estrictas determinaciones del Estado totalitario en que vive, lo cercan y lo constriñen a reanudar la tarea interrumpida.

No tiene ya salida y entonces recurre a su hermano para que ejecute su voluntad y mediante la muerte, lo libere y libere al mundo de la amenaza. "Caín" lo llama en la última escena. Pero este Caín ha matado a Abel —surge claro el simbolismo—, para que el fratricidio no sea universal.

Dentro de la estructura de la obra dominan dos motivos: el del poder mortífero de la idea, cuando el azar la pone al servicio de la ambición, y el de la fuerza redentora que pueden tener las cosas pequeñas y delicadas.

Este segundo tema se insinúa, primero, en un diálogo entre marido y mujer, en la escena IV. El toma entre sus manos unos barquitos de cristal de Venecia y los imagina reducidos a la arena de donde salieron por obra del explosivo.

Una escena intercalada, mediante el manejo libre del tiempo, anticipa el futuro. Un hada, en traje del Ejército de Salvación, ofrece a la viuda del científico los dones para su hijo, que está por nacer. Y ella le pide el don de hacer figuras de cristal, muñecos, flores, estrellas. Vivir entre seres de vidrio, tan frágiles, inclina necesariamente a la ternura: esa es la idea. La retoma Salinas de su poema "Cero".⁷ También allí la bomba atómica —en el ánimo con que el poeta selecciona sus imágenes—, amenaza, sobre todo a los objetos más frágiles y quebradizos: la pompa de jabón, el caracol, los estambres, las venas azules; a todo lo que es vislumbre, víspera, inminencia.

Como en las obras antes citadas, el elemento mágico y simbólico se alimenta de un contorno natural y corriente. El contraste, que en algunas piezas es trágico o sentimental, tiene en ésta, como en otras, un matiz irónico. La introducción de lo

⁷ *Poesías completas*, pp. 391 y ss.

irreal, de acuerdo con una técnica ya observada se hace de modo progresivo, creando un clima que los protagonistas aceptan sin asombro.

Pero "*La estratósfera*", se ha señalado, es el ejemplo más acusado de esta deliberada sujeción a un espacio concreto, realista, costumbrista, que sirve de ambiente para la acción y los personajes simbólicos. Un ciego, y una muchacha simple, su lazarrillo, en una taberna española. Don Alvaro, un poeta bohemio, es el observador marginal de las primeras escenas y el protagonista de las últimas. Un grupo de agitadores socialistas, tipos convencionales de taberna, para completar el ambiente. En la cuarta escena, transcurrido un tercio de la obra, un grupo de actores que están filmando el *Quijote*, se agrega a los anteriores, sin que, por el momento, signifique un elemento decisivo en la trama.

Pero, ya mediada la obra, se produce una rotunda transformación. Del cuadro costumbrista nos sumergimos en un mundo de ficción cuyos elementos son extraídos de un patrón literario: el del propio *Quijote*. El actor que representa al hidalgo es el que ha precipitado en su situación a la muchacha. Pero en el momento mismo en que don Alvaro se pone en contacto con esta historia trivial, vulgar, irrumpe el patrón literario que habrá de proporcionar el simbolismo. La muchacha es una campesina simple del Toboso, como Dulcinea; el actor llegó allí después de que su compañía quebrara en Argamasilla de Alba, otro lugar de tanta resonancia cervantina.

Sin embargo, el *Quijote* ficticio no quiere, en la vida real, asumir su modelo, y es, al final, don Alvaro el que lo hace. Una breve escena incidental, la VIII, obedece al patrón originario, pues con una discusión de problemática literaria, reproduce uno de los dualismos más insistentes de la novela de Cervantes. En efecto, en el grupo de socialistas, —dentro de una temática, por supuesto, contemporánea—, discuten acerca de si el *Quijote* es novela social, o si pertenece al ciclo del arte burgués; si conviene o no llevarla a las masas mediante el cine.

Ella y sus fuentes presenta otro de los asuntos predilectos de Salinas: el de la verdad. En este caso se trata de la verdad

histórica. Julia Riscal, heroína de la guerra de la Independencia contra los franceses, va en busca de su historiador actual para que corrija los errores que por un equívoco, ha introducido en su biografía. Corregir significa destruir un mito ya asentado: Julia Riscal es heroína involuntaria, por imposición o por las circunstancias. Pero don Desiderio, el historiador, se resiste y se enfurece: “Claro, ¡qué va usted a entender! No tiene usted sentido histórico, nadie la inculcó el respeto a la ciencia, el amor a la verdad. Aquella educación lamentable de principios de siglo. Labores de adorno, las cuatro reglas, el catecismo, su poquito de clavicordio y luego pasa lo que pasa!” Y más adelante sigue: “Pues lo que pasa es que si yo me hago cargo, como historiador, comprende usted, de lo que acaba de contarme, hay que deshacer la historia de Estivia desde hace cien años. Hay que quemar los libros de las escuelas, hay que suprimir una estrofa del himno nacional, hay que fundir veintidos estatuas, hay que quemar una leyenda que es la base moral de nuestra patria, hay que condenar una ilusión. Y hay que decir que la verdad histórica no es la verdad, que la historia se ha equivocado de medio a medio, que... Señor, señor, yo me vuelvo loco”.⁸

Conviene apuntar que esta Julia Riscal pertenece a una serie de esbozos sumamente sugestivos que la índole misma de este teatro no exigía profundizar. En “*La isla del tesoro*” está, tal vez, el más dibujado de ellos, Para Marú, su protagonista, cada habitación de hotel es una isla, rodeada de agua que circula por cañerías, tubos y radiadores. Y como en toda isla hay un tesoro escondido. En la habitación que se pinta en esta pieza encuentra, efectivamente, un tesoro, del cual resulta una impensable coincidencia, una inesperada coyuntura del azar. El final de la obra también se abre sobre otra forma del azar, que ya no es una coincidencia sino un desencuentro.

Aparentemente, este tema del azar sería el más importante dentro de la pieza, aunque ésta ofrece un interés no meramente complementario en la resuelta y original figura de la protago-

⁸ SALINAS, PEDRO. *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 238.

nista, en el sentido del humor y los rasgos de ingenio que surgen a cada momento. Sin embargo, es posible arriesgar un segundo plano de interpretación. En *Cáin o una gloria científica*, encontramos una frase que nos dio una clave posible. Decía allí: "Los sueños de los hombres tienen forma de isla. Cada vez que se forja un sueño, se asoma a la superficie de algún mar, a esperar, otra isla más. Todas inaccesibles, todas destinadas a ser islas desiertas. ¡Si se encontraran los sueños con sus islas!"⁹

Salinas no cree que puedan encontrarse. El poeta maduro, tendido en la playa, deja que las galeras persigan reinos intactos. El sacia su anhelo en la arena que refulge, como un imperio de oro, en la palma de su mano. Allí, en los granos menudos, que vuelan a su solo aliento, están sus continentes, sus archipiélagos. Esto que está en la mano, es lo único seguro:

"El futuro, distancia. No te pierda
lo venidero.

A ti te acerca tu presente. Ser
es estar siendo."¹⁰

Las dos obras más extensas son *Judit y el tirano* y *El Director*. La primera se subtitula "drama en tres actos" y desarrolla dos temas: el del azar y el destino; el de la verdad y la mentira. La verdad es demasiado fuerte para ser enfrentada directamente y debe disfrazarse de juego. La fría razón resulta insufrible y el hombre se reviste de embustes, pero llega un momento en que descubre que éstos ya no le sirven para vivir.

Pero la más ambiciosa en cuanto a las ideas y al desarrollo y complejidad dramática es, indudablemente, el Misterio en tres actos titulado *El Director*. Aquí Salinas apenas si conserva la armazón más exterior de apariencias corrientes y hace participar al contorno y a los personajes de la concepción alegórica total.

Una gran empresa que se ocupa de suministrar felicidad a sus clientes; un Director, y un Gerente que es su contrafigura, que podrían ser Dios y el Demonio, ambos en desdoblamiento

⁹ SALINAS, PEDRO. *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 258.

¹⁰ SALINAS, PEDRO. *Ver lo que veo*, en *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 196, p. 451

necesario, de igual modo que el derecho supone el revés. Hay también una Mecnógrafa, inexperta y curiosa, que es la observadora marginal y, en cierta medida, testigo y narradora de lo que ocurre.

De inmediato se imponen, como susceptibles de más prolijo estudio, algunas relaciones entre este Misterio moderno y el Auto de Calderón, titulado *El gran teatro del mundo*.

Según se recordará, en *El gran teatro del mundo*, había un Autor que distribuía papeles para la representación de la comedia de la vida; por el contrario, en la obra de Salinas, los clientes son los que acuden con sus problemas para solicitar los servicios del Director.

El acto primero corresponde en *El Director* a la presentación de los personajes y al planteamiento de sus respectivos problemas. Creemos que podría vincularse netamente con la primera parte del Auto citado, o sea la que se refiere a la distribución de papeles.

El acto segundo —nudo de la obra—, contiene el “proceso curativo” que parece conducir a los personajes a la solución de sus problemas. Podríamos establecer aquí la analogía con la segunda parte del Auto, durante la cual los personajes juegan la comedia de la vida.

El tercer acto representa el desenlace de los problemas individuales; la muerte para el Gerente y, en consecuencia, la misma suerte para el Director, que es su contrafigura. En el Auto, la parte final corresponde a la distribución de premios y castigos.

Pero si la marcha de ambas obras —o sea su esquema dramático más amplio— sugiere los paralelismos expuestos, entre una y otra hay diferencias profundas.

I. La distribución de papeles, en el Auto de Calderón, se basa en las grandes categorías simbólicas determinadas por la naturaleza humana: el Rey, la Discreción, la Hermosura, el Rico, el Labrador, el Pobre y el Niño.

Por el contrario, Salinas, en la presentación de los clientes de la Agencia, se ciñe a unas cuantas situaciones espirituales, que sin pretensión de totalidad, bien pueden considerarse típicas del alma moderna: 1) el temor a la suerte y la falta de confianza;

2) la vida gastada, al borde del no ser, con ansias de verdad y de plena conciencia; 3) la fe y la duda.

II. Frente al problema del destino humano, Calderón subraya el poder del libre albedrío, que es uno de los motivos fundamentales de su teatro filosófico y teológico. Tal vez *El gran teatro del mundo* y *La vida es sueño* —el drama y el auto del mismo título—, sean los núcleos donde esta temática se desarrolla más plenamente.

Salinas, por su parte, presenta a personajes que se creen libres, que hacen más alarde de su libertad que los héroes del teatro barroco, pero que están, en todo momento, inexorablemente sometidos a la voluntad del Director. Sueñan con “liberarse”, pero como el Director dice: “Aquí no hay más liberarse que yo”. En el único momento de la obra en que triunfa la voluntad humana es cuando se da muerte al Director y a su Gerente. O sea que el hombre ejerce su libertad para dar muerte a Dios.

III. En la distribución de premios y castigos, el Autor, en la obra de Calderón, procede según pautas doctrinarias, claramente razonadas, que los hombres conocen y comprenden.

Por el contrario, en la obra de Salinas, el Director dispone del destino de sus clientes según designios indiscernibles, cuando no absurdos, que sublevan a la Mecnógrafa, que en su afán de acabar con el mal —el Gerente— provoca simultáneamente la muerte del Director.

Sin embargo, a pesar de estas diferencias, ambas obras comparten un aliento más general que puede resumirse en el conflicto, eminentemente moderno, entre apariencia y realidad. Tanto la obra de Calderón como la de Salinas se definen por esa interrogación acerca de lo que hay más allá del extremo palpable, de la luz que está detrás de las tinieblas. Para el poeta barroco más allá del mundo y sus engaños, hay una realidad trascendente y eterna. Para el poeta moderno, el más allá es una interrogación sin respuesta precisa, que halla su justificación en sí misma, que se resuelve en ansia, en desconcierto. En *El Director*, la felicidad que creemos poseer es sólo apariencia grotesca, pero de la verdadera felicidad sólo se nos dice que es muy difícil de lograr; el amor se limita a ser ansias de futuro. Todo tiene

su revés —se afirma—, y hay seres que no hacen sino preguntarse por él, pero nada se nos dice sobre su naturaleza. De ahí que Salinas, en su poesía y en su teatro, concluya por conformarse, según hemos visto, con la concretidad de las cosas; su apasionada preocupación por el más allá, por lo que está detrás, termina por contreñirse voluntariamente a los objetos. Ascetismo intelectual, diríamos, que se goza en la posesión de la palabra, “maravilloso rayo delimitador que capta en el desconcierto del mundo material, una forma precisa, una realidad”.

ARQUEOLOGIA DE LA VIOLENCIA

por

MARCOS SOBOLEOSKY

En esa ciudad todo se erigía a la medida del morador. Pero la relación entre el hombre y sus objetos no se docilizaba a los vínculos, los ajuares o las piedras conmemorativas. Precisamente, cautivaban al recién llegado cierta inalterable moderación en las maneras, el recato en los diálogos.

Aquella gente hablaba —¡cómo lo hacía!— sin los socorros de la oratoria o el ademán. Manejaban dos jergas. Una, destinada a los recintos culturales, se refería al dios que los religaba. La otra, mundana, los traducía en los atrios, los juegos o la cháchara fraternal.

Evidentemente, con una prosodia que desdeñaba la exacerbación, ceñían sus actos y sus fastos a una discreción esencial. Tenían, además, decidida aversión hacia la rigidez tribal, en tanto la libertad y la autoridad se donaban recíprocamente en sus conductas, como el fondo a un relieve.

Ahí se vivía para la vida, entendiéndose que a ésta no se la podía fomentar con sanciones. Lo que configuraba una transgresión —faltar a los mayores, a un extranjero, obtener favor con la enajenación de un bien (ya fuera un dato de la inteligencia o material que se perfeccionara por industria)— descalificaba con el silencio de los enterados: la pausa ya era uno de los ingredientes de la música. Y desconocían —lógicamente— la moneda, motivo de muchas anexiones y vergüenzas.

Por eso su fusión se operaba con el destino de ser hombres, parecidos por sobre la cordillera de diversidades, pero iguales en cuanto a una semejanza fundacional de la estirpe.

Entendían que pocas cosas hay más deplorables que el mal gusto, pero habían aprendido a no condenar los desaciertos. “Debemos fecundar lo bueno en nosotros mismos, sin comparaciones ni hegemonías”, les había prescripto una voz pretérita. Con ello,

interpretaron el significado de ciertos progresos transitorios que aguijonear la codicia. Ya existían pueblos para quienes los prestigios y ciertas magias eran una exigencia. Se emulaban sus gentes con valores arbitrarios pero de difícil obtención, y los ávidos por poseer preferían que tales bienes (si así podían calificarse) se extinguieran antes de ser posible su generalización.

Hubo años en que los visitaron extranjeros cuyas mujeres gastaban plumas y piedras adamantinas, y ello les pareció tan inexplicable como los cosméticos que ofendían la piel de ciertas viajeras. De haberse establecido en esas comarcas, los extraños hubieran terminado por renunciar a semejantes hábitos, porque si de algo estaban esos hombres seguros era de su incapacidad para la imitación. Conocían altas lecciones sobre la preservación de las costumbres, evitando la incorporación de tendencias o herramientas innecesarias, pues aseguraban que introducir lo que por ser trivial nunca habían producido, los malograría en su raíz.

Se diría que pugnaban por ser inestizables, pero en ese desdén sin alardes persistía un espíritu de aristocracia. Una religión cuya liturgia proscibía lo espectacular, lo decididamente conmovedor; el desconocimiento de la occisión del dios y sus derivaciones en la teofagia; el conferir una misión discreta a las formas y a la destreza muscular, los distanciaba del culto a lo cuantitativo y lo que pudiera resultar doloso.

En cierta sazón, llegaron de las áreas adyacentes algunas familias dispuestas a vivir con ellos. Como carecían de posadas en tal número y mucho menos de habitación para arrendar —cada uno tenía ahí su vivienda, su huerta, sus bestias— la ciudad resultó exigua.

Se encontraron, pues, ante un problema, suscitado por otros, y entendieron que era inaplazable una reunión —se congregaban muy poco en esos parlamentos si bien no desautorizaban las interpelaciones— para analizar la novedad y sus alcances.

Hubo quien —ante la cortés paciencia del auditorio— no vio en todo ello sino una irrupción que se debía neutralizar. Orador hubo que sólo insistió en la necesidad de construir aposentos; y, con énfasis sospechoso (eran hombres, al fin) uno deslizó condenaciones xenófobas.

—Ya somos Historia; somos Nación—, dijo alguien, queriendo sin duda aclarar que empezaban a fecharse cuestiones suscitadas por factores extraños a ellos, aunque tan inherentes como las más íntimas.

Más la mayoría admitía la lógica de los acontecimientos: en el seno de cualquier grupo humano, los de más allá —los otros— dejan un día de ser forasteros para ser considerados extranjeros. Y como los recién llegados aclararan que levantarían viviendas con sus manos —muchos iniciaron la labor en un solar limítrofe— sólo restaba distinguir los matices de diferenciación que se declararían en la convivencia. Se habló resueltamente.

De pie —lo que no se acostumbraba entre ellos— un hombre joven invocó algunas defensas, cierta preservación. “Que se asimilen”— propuso.

—No. Toda asimilación es servilismo. ¿Por qué exigirle al huésped que nos haga concesiones?

La voz de ese anciano encontró otras adictas:

—Lo que acabo de escuchar me parece correcto. Que el extranjero siga siéndolo. No lo obliguemos a que nos soborne.

—Pero tendremos que concederle derechos...

—¿Para qué, si gozará de todos? Ya el legislador impondrá limitaciones y preferencias. ¿En qué nos podrán perturbar?

—Son distintos a nosotros...

—Que lo sean. Nosotros seguiremos siendo como somos.

—¿Qué faenas cumplirán?

—Algunos extraerán mármoles de las canteras. Otros, son metalúrgicos.

—¿Eso significa poco? Con los metales se elaboran armas, proyectiles, material fratricida.

—Y el mármol es exteriorización...

—No nos dejemos trepanar por la duda. Nos está vedado pensar mal de nadie. Seamos justos.

—Sí, pero es difícil serlo. Ya al pretender ser justo, se admite la posibilidad de decidir, penar, absolver. ¿Habría entonces una legislación especial para el extranjero?

—La justicia es una, indivisible. No la parcelamos. Veo emer-

ger un egoísmo —no exento de orgullo— y debemos evitar que afloren antagonismos que hemos superado.

—Yo creo que debemos comprenderlos, es decir, amarlos. Habrá quienes se asimilarán, y en buena hora. Otros persistirán en una fidelidad a sí mismos, lo que también es laudable. Sólo en la libertad se elige.

—Pero cultivan fórmulas secretas...

—No los imitemos. Seamos fuertes en nosotros, sin avasallarlos.

—¿Qué destino les darán a su mármoles y hierros?

—Los comerciarán en ultramar. Muchos de ellos navegan.

—Eso no me termina de gustar.

—Es tema de ellos. Nunca hemos manejado artefactos inútiles, y si crean algo bueno al hombre y sus días, lo aceptaremos.

Se siguió declamando. Se habló de semillas: de buena y de no recomendable semilla. Otros aludieron parabólicamente a los frutos, a las esperas. Había en algunos —era innegable— una duda tenaz.

Ciertamente, el problema —si lo era— resultaba inédito para gentes que nunca invadían y que de los otros sólo podían dar fe por alguna residencia transeúnte entre ellos. Pero las discrepancias pronto convergieron hacia la unanimidad y los calendarios fueron dilatando una existencia comunitaria sin soslayos ni animosidades. Más aún, las amenazas despiadadas de una inundación, una peste; alguna transitoria escasez de alimento, hicieron contratarnizar a los grupos —el anfitrión y el huésped— hasta con renunciamientos sin cuento por parte de los incorporados, que siempre lo fueron en sus maneras, sus fiestas y alguna ceremonia espeluznante ante la muerte o una lluvia copiosa.

Y así, los hombres de la ciudad y esos picapedreros, esos armeros, condujeron sus vidas —según cálculos muy autorizados— por casi noventa promociones humanas, que representan tres generaciones. No es sorprendente el lapso, pero para entonces (ni se presumían los códigos grafiados) resultaba un ejemplo de tolerancia, aunque lo más importante de esta evocación es la forma como se interrumpió el diálogo.

La ciudad fue invadida y saqueada. Los agresores no deja-

ron que ahí perdurara la vida, y quienes más caro la vendieron fueron los extraños, pues los naturales permitieron hacer, sin oponer la violencia a la violencia. Sobrevivieron unos trofeos que los homicidas se llevaron, y éstos —con otros elementos extraídos de yacimientos que por ahora no divulgaremos— gozaron de cierta equívoca posteridad.

Y hasta tanto alguna academia nos permita exponer en forma más documentada cuanto hemos consignado, celebremos saber que en la infancia del mundo hubo un pueblo que luchó para la felicidad.

No importa mayormente que esa ciudad haya sido sepultada, y menos, que luego de tan dilatado intervalo lo frágil sea el argumento seductor de la destrucción. Precisamente lo único que no se extinguió desde las preocupaciones de esos donadores del odio, fue la semilla.

UN DIALOGO ANGLOSAJON DEL SIGLO XI

T E X T O

Aquí se cuenta cómo Salomón y Saturno¹ midieron su sabiduría.

Saturno le dijo a Salomón:

—Dime dónde estaba Dios cuando hizo los cielos y la tierra.

—Yo te digo que estaba sobre las plumas (alas) de los vientos.

—Dime qué palabra salió primero de la boca de Dios.

—Yo te digo que fue *Fiat lux et facta lux.*²

—Dime por qué el cielo se llama cielo.

—Yo te digo que porque ceta todas las cosas que están abajo.

—Dime qué es Dios.

—Yo te digo que es el que tiene todas las cosas en su poder.

—Dime en cuántos días creó Dios todas las criaturas.

—Yo te digo que en seis días creó Dios todas las criaturas. El primer día hizo la luz; el otro, las criaturas que guarda el cielo; el tercero, el mar y la tierra; el cuarto, las estrellas del cielo; y el quinto, los peces y las aves; y el sexto, las bestias y los ganados y Adán, el primer hombre.

—Dime cómo fue hecho el nombre de Adán.

—Yo te digo que con cuatro estrellas.

—Dime cómo se llamaban.

—Yo te digo que Arthox, Dux, Arotholem, Minsymbrie.³

¹ Salomón, en el diálogo, es el maestro; Saturno, el discípulo que recibe con pareja pasividad las contestaciones triviales y las contestaciones de índole mágica. Al cabo de los siglos da en rebelarse y toma el nombre de Marcul. Escribe Groussac: "En los folclores medievales, el sabio Salomón va seguido siempre de un acólito, Marcul, encargado de encontrar un reverso irónico a las nobles máximas del primero".

² La adición de las palabras del relato a las palabras de Dios deja suponer que el autor no sabía latín.

³ Los nombres de las estrellas proceden de los nombres griegos de los cuatro puntos cardinales.

—Dime con qué material fue hecho Adán, el primer hombre.

—Yo te digo que con ocho libras.

—Dime de qué.

—Yo te digo que la primera era una libra de polvo y con ella se hizo su carne; la otra era una libra de fuego y por eso la sangre es roja y caliente; la tercera era una libra de viento y así el aliento le fue dado; la cuarta era una libra de nube y con ella se hizo la flaqueza de su ánimo; la quinta era una libra de gracia y así la mente y el pensamiento le fueron dados; la sexta era una libra de flores y por eso hay tantos colores de ojos; la séptima era una libra de rocío y así le fue dado el sudor; la octava era una libra de sal y por eso las lágrimas son saladas.

—Dime los años de Adán cuando fue creado.

—Yo te digo que tenía treinta años.⁴

—Dime qué estatura tenía Adán.

—Yo te digo que ciento dieciséis pulgadas.⁵

—Dime cuántos inviernos (años) habitó Adán en este mundo.

—Yo te digo que vivió novecientos inviernos y treinta inviernos en el trabajo y las aflicciones, y luego fue al infierno, y en ese cruel castigo padeció cinco mil inviernos y doscientos inviernos y veintiocho inviernos.⁶

⁴ Treinta o treintaitantos corresponden al punto meridiano del arco que la vida humana describe; su término normal, según la Escritura (Salmos 90, 10) es de setenta años. También coincide con la edad en que muere Jesús, el último Adán. Un escolio rabínico declara que Adán, como Eva, fue creado a los veinte años.

⁵ Según Burton (*Pilgrimage to Al-Madinah and Meccah*, 1855), los árabes atribuyen a Adán una estatura de cien codos. Por obra del pecado original, las generaciones posteriores han decaído, espacial y temporalmente.

⁶ La precisa cronología de Adán atareó a la Edad Media. Las cifras del texto pueden complementarse con otras, que miden su estadía en el Paraíso. Dante (*Paradiso*, XXVI, 139-142) la limita a siete horas; el Talmud confirma ese cómputo y enumera así las doce horas del sexto día: "En la primera hora se juntó el polvo con que Adán fue amasado; en la segunda se hizo con este polvo una materia informe; en la tercera fueron delineados los miembros; en la cuarta le insuflaron un alma; en la quinta Adán se puso de pie; en la sexta dio nombres a las criaturas; en la séptima recibió a Eva como mujer; en la octava se acostaron dos y se levantaron cuatro (Caín y su hermana); en la novena le fue prohibido el fruto del árbol; en la décima pecó; en la undécima fue juzgado y condenado; en la duodécima fue arrojado del Paraíso". Debo esta cita a las curiosas anotaciones que Longfellow agregó a su versión inglesa de la *Comedia*, publicada en 1867.

(Traducción y notas de J. L. B.).

COMPOSICIÓN ESCRITA EN UN EJEMPLAR DE LA
GESTA DE BEOWULF

por

JORGE LUIS BORGES

A veces me pregunto qué razones
Me mueven a estudiar sin esperanza
De perfección, mientras mi noche avanza,
La lengua de los ásperos sajones.
Gastada por los años la memoria
Deja caer la en vano repetida
Palabra y es así como mi vida
Teje y desteje su cansada historia.
Será (me digo entonces) que de un modo
Secreto y suficiente el alma sabe
Que es inmortal y que su vasto y grave
Círculo abarca todo y puede todo.
Más allá de este afán y de este verso
Me aguarda inagotable el universo.

PALABRAS DEL SEÑOR AGREGADO CULTURAL DE U. S. A.
EDMUND ROBERT MURPHY

Como representante de la Nación Norteamericana, mi participación en este ciclo de audiciones de la Biblioteca Nacional de la República Argentina obedece al deseo de informar o difundir algunos de los aspectos más salientes del desarrollo y la evolución de la Biblioteca del Congreso, de Washington. Pero como lector, como usufructuario de uno de los más poderosos medios con que cuenta y ha contado el hombre, desde que naciera en él la voluntad de guardar y conservar el acervo de sus productos culturales, siento que todas las bibliotecas son en suma *una sola biblioteca*. Siento tan cercanas a mí, por lo que la cultura tiene de tradición y de continuidad, las remotísimas tabletas de arcilla coleccionadas durante el reino de Asurbanipal, como los libros tan admirable y pacientemente ordenados por el maestro Paul Groussac, en la Biblioteca Nacional de la Argentina, como los millones de títulos que alberga ese edificio situado a breve distancia del Capitolio, en Washington.

¿Sería posible —me pregunto—, imaginar una catástrofe tan definitiva como irreparable, cual es una hipotética desaparición de las bibliotecas? Sospecho que no. Si ello sucediera, es como si de pronto el hombre como especie superior y como milagro, cesaría automáticamente de existir; la muerte de las bibliotecas es la muerte de la memoria de la humanidad, el retorno del hombre al caos primitivo, o a un presente inasible. La desaparición de la historia y la desaparición del pasado, ese pasado que, al decir del poeta, modifica el presente.

De allí el papel capital que juega la biblioteca dentro de la sociedad. Con ser importantísimo, ese papel va más allá de crear y satisfacer en el lector la necesidad de ampliar sus horizontes en lo literario, lo técnico o lo científico; una biblioteca como la Biblioteca Nacional, de la Argentina, o la Biblioteca del Congreso

de Washington, están destinadas a algo que trasciende la página impresa, el documento o el archivo. Es la culminación y el testimonio visible del hombre como criatura realizada y total. Y si la muerte de cada hombre es también mi propia muerte, y la salvación de un hombre es también mi propia salvación, cada biblioteca, cada nuevo libro que ingresa en una biblioteca, enriquece a todas las bibliotecas del mundo, me enriquece y me da más existencia a mí y a cada hombre en el mundo.

Y es con ese espíritu, pensando en que si bien geográficamente está situada en territorio norteamericano, cultural y humanísticamente pertenece al territorio del mundo, quiero hacer ahora una breve reseña del desarrollo y la estructura de la Biblioteca del Congreso, de Washington.

Proyectada en 1789, la Biblioteca fue creada en el año 1800 mediante una ley que disponía la adquisición de los libros necesarios para un servicio de consulta para la legislatura de los Estados Unidos, juntamente con un departamento apropiado para la conservación de dichos libros. La primera parte de la biblioteca, compuesta por libros adquiridos por intermedio de un librero de Londres, se componía de 152 obras, contenidas en 740 volúmenes. Hacia 1814, el número de libros ya alcanzaba a los 8.000, pero se produjo entonces el incendio de Washington, donde quedaron totalmente destruidos. A los pocos años, nuevamente reconstruida, vióse singularmente enriquecida por el aporte de la donación de los libros que Thomas Jefferson había acumulado a través de más de cincuenta años, pero desde entonces, y hasta 1889 en que se inició la construcción de un edificio adecuado a las necesidades de la seguridad y de su creciente desarrollo, la Biblioteca pasó por una serie de avatares perjudiciales, como consecuencia de incendios sucesivos, explosiones, etc.

Cuando en 1897 quedó completado el edificio, las existencias de la Biblioteca alcanzaban ya a los 740.000 volúmenes, además de importantes colecciones de mapas, grabados, periódicos, manuscritos dispersos antes en las distintas partes del Capitolio. Desde entonces, las necesidades derivadas de su desarrollo fueron cada vez mayores. Ya hacía tiempo que la Biblioteca había dejado de



limitarse a prestar exclusivamente sus servicios específicos al Congreso, para ampliar su radio de acción mediante servicios para el público general o especializado, y como resultado debióse crear otro anexo. Este, fue inaugurado en 1939, y consistió en un edificio de cinco pisos donde se radicaron y centralizaron departamentos para trabajos generales, grandes espacios para depósitos, y un gran salón para lectores ubicado en el quinto piso. El núcleo central del anexo se componía de anaqueles y estanterías con capacidad para más de diez millones de libros.

Tal como existe en la actualidad, la Biblioteca del Congreso dispone de estanterías que si se desplegan idealmente alcanzarían a tener 400 kilómetros de extensión, así como de 21 salas generales de lecturas y salas especiales, cada una de las cuales puede dar cabida a 500 personas, destinadas a los interesados en realizar estudios de investigación. En lo referente a la organización, cabe señalar que la Biblioteca se compone de seis departamentos principales incluyendo departamentos de procesamiento, departamentos referenciales y bibliográficos, de copyright, biblioteca de derecho, y servicio de referencia legislativa, este último afectado exclusivamente a las necesidades de investigación e información del Congreso.

La Biblioteca del Congreso subvenciona cátedras de Historia Americana, de geografía, música y otros campos del conocimiento y las artes, empleando asimismo consultores sobre diversas disciplinas que se ocupan de asesorar a los interesados acerca del desarrollo de las diversas colecciones.

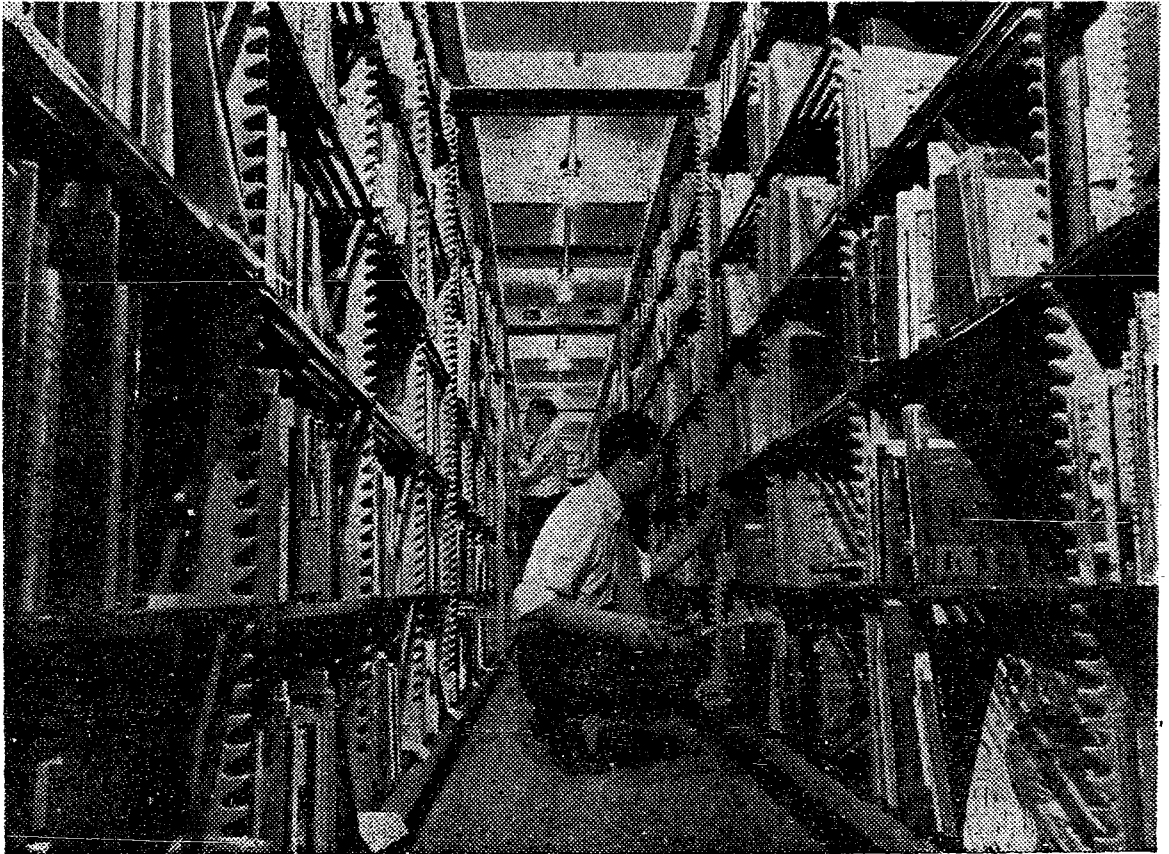
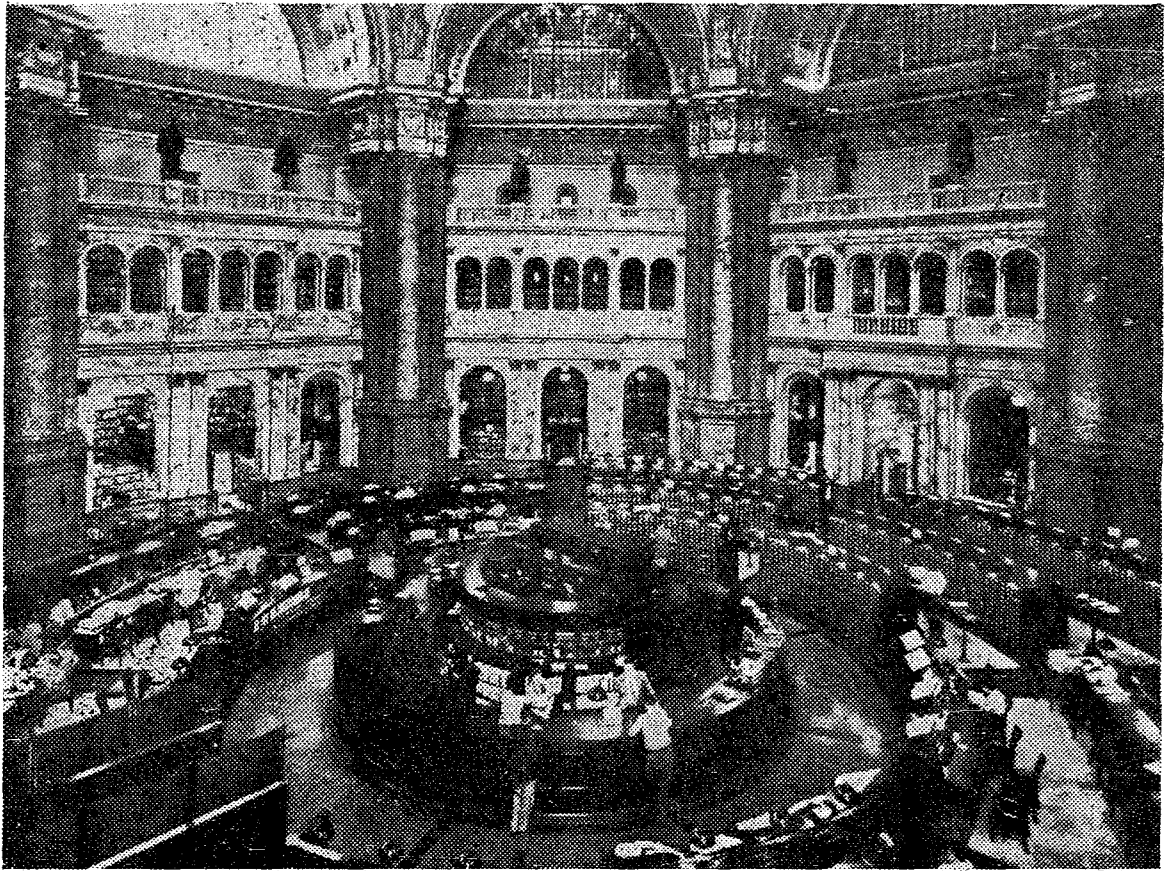
En la actualidad, la Biblioteca cuenta con materiales que, en conjunto, abarcan 34.000.000 de piezas, incluyendo más de 10.000.000 de libros y folletos, 2.000.000 de volúmenes y partituras musicales, casi 2.500.000 mapas y láminas, 147.000 volúmenes de periódicos encuadernados; además, cientos de miles de ejemplares de periódicos de todo el mundo, 2.200.000 negativos fotográficos, grabados y placas, 582.000 grabados artísticos, 438.000 grabaciones fonográficas que incluyen música, lectura de poemas, discursos y otros materiales, 110.000 rollos de películas cinematográficas y 97.000 rollos y bandas de microfilms.

A este impresionante cúmulo, deben agregarse los 14.000.000

de manuscritos relativos a la historia y la cultura norteamericanas, que incluyen documentos tan notables como el borrador de Thomas Jefferson, de la Declaración de la Independencia, el nombramiento de George Washington como Comandante en Jefe del Ejército Continental, y los borradores primero y segundo del Discurso de Gettysburg, de Lincoln. La División de Libros Raros conserva más de 20.000 volúmenes, a la vez que la División de Música se enorgullece de poseer la que quizás sea la más importante colección del mundo entero, donde se incluyen partituras ológrafas de compositores famosos, miles de partituras musicales, vastísimas colecciones de música en general, y americana en especial, a lo cual ha de agregarse 250.000 cilindros, discos fonográficos y cintas magnéticas conteniendo canciones del folklore norteamericano. Nuestro organismo cuenta además con una biblioteca para ciegos formada con libros y grabaciones fonográficas.

No quisiera abrumarlos más con esta fría enumeración, pero me parece importante agregar una mención de otros aspectos de los servicios de la biblioteca, cual es el servicio de fotocopias, fotografías y microfilms, que la institución facilita a los investigadores y estudiosos que lo requieren, y también el servicio de préstamo de libros a las demás bibliotecas de los Estados Unidos y del extranjero. préstamos cuyo número sobrepasa el de los 200.000 anuales. La Biblioteca del Congreso, es la sede de la catalogación centralizada y cooperativa en los Estados Unidos pues allí, no solamente se publican fichas individuales, sino que esas mismas fichas se reúnen en forma de libro, con lo cual se consigue una importante fuente bibliográfica de consulta.

No podría dejar de referirme, por la importancia de su labor para la Argentina y para los intereses espirituales de los pueblos de habla hispana, a la Fundación Hispánica, un centro destinado al estudio y conocimiento de las culturas española, portuguesa e hispanoamericana, que nació gracias a la generosa cooperación de la Sociedad Hispánica de América, y uno de cuyos pilares de desarrollo fue una gran donación hecha por Archer M. Huntington, destinada a la adquisición de libros editados desde el año 1917, relacionados con las artes, la artesanía, la historia y la



literatura hispánica. Los otros departamentos de la Fundación cuentan, siempre dentro del ámbito cultural de lo hispánico, con divisiones de libros de derecho, de libros raros, de música, divisiones de manuscritos y de grabados y fotografías.

Tales son, en términos generales, y apelando a una esquematización a que la tiranía del tiempo me obliga, las principales características materiales y de organización, de la Biblioteca del Congreso, de Washington. Pero, como lo insinuara antes, la fría exposición de cifras no es para la Biblioteca del Congreso, ni para ninguna biblioteca del mundo civilizado, más que un índice de una labor cultural y un servicio a la comunidad que tiene validez cuando alcanza a ser útil al mayor número de personas. Creo firmemente que la Biblioteca del Congreso cumple, con todas las limitaciones de las empresas humanas, esa misión, como estoy seguro habrá de cumplirla la Nueva Biblioteca Nacional de la Argentina. Actualmente, tanto un funcionario del gobierno como un ciudadano cualquiera, un estudiante o un profesor, un norteamericano o un visitante extranjero, pueden usar libremente la Biblioteca. Técnicos especializados, desde economistas e historiadores hasta expertos bibliotecarios, están allí para ayudar a quienquiera acuda en busca de información, todo ello en un ambiente adecuado y confortable, donde se ha prestado especial atención a una luz adecuada, tanto la proveniente de fuentes naturales como artificiales, así como un excelente sistema de renovación del aire y mantenimiento de una temperatura higiénica en todas las épocas del año.

Para terminar, quisiera referirme al hecho de que si bien la Biblioteca del Congreso, de Washington, es por sus proporciones, sus servicios y la importancia de sus materiales, el único organismo que por extensión podría ser calificado como de Biblioteca Nacional de los Estados Unidos, existen también otras bibliotecas que tienen dentro de los Estados Unidos características nacionales. Tal, los departamentos de bibliotecas agrícolas, responsables de los servicios nacionales de agricultura y ciencias afines, la Biblioteca Médica de las Fuerzas Armadas, que brinda un servicio equivalente en el campo de la medicina, así como una importante red de bibliotecas del gobierno situadas

fuera de Washington, que abarcan todas las gamas de los servicios bibliotecarios, incluyendo las bibliotecas populares. A estas instituciones agreguemos también los Archivos Nacionales que, estrechamente vinculados con este nuevo sistema de bibliotecas nacionales, tienen la función de conservar, organizar y facilitar el uso de los archivos de documentos del Gobierno Norteamericano.

BIBLIOGRAFIA

Posada Mejía, Germán. *Nuestra América*. Bogotá, Publicaciones de Instituto Caro y Cuervo XIV, 1959. 366 p.

Este libro de estudios y ensayos sobre temas de historia de las ideas hispanoamericanas constituye la primera obra de conjunto de su autor, que ha reunido a este propósito diversos trabajos, en su mayoría ya publicados en revistas especializadas, pero que se articulan en torno a una idea central: la historia de América entendida como historia y filosofía de su cultura.

En la primera parte de la obra se insertan los ensayos de mayor envergadura, referidos preferentemente a México, donde Posada Mejía realizó estudios bajo la dirección de José Gaos y Alfonso Reyes. "La cultura en la Nueva España" ofrece un panorama de la evolución histórico-cultural de México desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII. La atención del autor se particulariza en el Barroco y en el siglo XVIII, durante el cual se opera la transformación cultural de México, desde la literatura hasta las artes plásticas pasando por lo científico y filosófico. Todo lo cual preparará la Independencia en el siglo XIX.

"La historiografía en el Nuevo Reino de Granada (1540-1810)" representa uno de los tributos que rinde el autor a la ciencia histórica colombiana durante el Renacimiento, el Barroco y la Ilustración. Sus páginas sobre *El Antijovio* de Jiménez Quesada son de gran interés pues,

con razón, lo considera "una de las obras más originales y hermosas de la literatura americana del siglo XVI". En diversas partes de este trabajo vuelve Posada Mejía sobre algunas de las ideas principales que inspiran su actitud intelectual: la importancia del humanismo hispánico del Barroco, los atisbos de originalidad americana en los siglos coloniales, la renovación ideológica del siglo XVIII, etc.

En "Sor Juana Inés de la Cruz y sus amigos del Nuevo Reino de Granada", Posada Mejía afirma que la lírica de la monja mexicana ocupa un lugar entre las primeras obras de la literatura colonial y las del modernismo americano, que marcan el surgimiento de la gran poesía americana. Se refiere aquí a tres de los admiradores colombianos de Sor Juana: el poeta Alvarez de Velasco, la prosista mística Sor Francisca del Castillo y Guevara y el historiador jesuita Juan Antonio de Oviedo.

"Sigüenza y Góngora, historiador", es un estudio cabal de la personalidad del erudito mexicano, verdadero paradigma del siglo XVII. El autor señala el patriotismo hispánico y americano de Sigüenza, así como también su sentido del mestizaje cultural. "Literatura histórica en el México del siglo XVIII" ahonda en la historiografía de los jesuitas en México entre 1700 y 1765.

En dos ensayos, "Un oidor patriota: Jacobo de Villaurrutia" y "Manuel del Campo y Rivas, cronista colombiano", aborda Posada Mejía uno de los capítulos más apasionantes de la historia de las ideas americanas: el pensamiento de las generaciones de políticos e intelectuales que prepararon y participaron en los movimientos de Independencia. Percíbese aquí la varia complejidad de la época, patente en figuras, situaciones como éstas, entre la tradición y la revolución y cuya ideología significa un esfuerzo de síntesis y comprensión de singular valor histórico.

Con "Los orígenes de la cultura nacional en Colombia (1740-1810)", Posada Mejía contribuye a la empresa de historiar el espíritu nacional de su patria, tema que ha dado motivo en los últimos años a una serie de valiosos trabajos e investigaciones.

En la segunda parte del libro van notas sobre los historiadores colombianos José Manuel Restrepo y José Manuel Groot, acerca de cuyas misiones en los archivos europeos se extiende el autor. En un anexo, finalmente, se han remitido trabajos breves sobre literatura hispanoamericana, entre los cuales sobresale el dedicado al maestro Alfonso Reyes. La obra lleva completas bibliografías e índice.

Digamos, también, que este volumen, pródigo en material literario de excelente calidad, lleva un prólogo de Julián Marías y un colofón de José Manuel Rivas Sacconi, quienes coinciden en un juicio elogioso so-

bre la personalidad de Posada Mejía que la lectura del libro confirma plenamente. Gracias a sus estudios históricos y literarios, en México primero y posteriormente en Alemania, dispone de un excelente método y de una sólida base teórica para sus investigaciones en historia de las ideas. El rigor científico, la erudición puntual y un estilo literario claro y galano se aplican a develar la historia esencial de América, que será aquella en que el pensamiento prime sobre la descarnada exposición del dato o del documento. Y junto a la severidad científica, la pasión por América, sin que ello signifique desmentir su permanente fidelidad a lo hispánico: "Comprender la auténtica realidad de la América española a través de su historia, dar expresión a un pensamiento histórico que surja del estudio de su propia evolución, elevar a conciencia intelectual el vago sentimiento del pasado y del presente que existe en nuestros países, afirmar la presencia unida de todos ellos en el mundo del espíritu. He aquí el más alto deber teórico de los hispanoamericanos. Idea de América. (p. 17)".

Acogido el magno magisterio intelectual de Bello, Martí, Reyes o Henríquez Ureña, el autor subtitula modestamente a su obra *Notas de historia cultural*, afirmando que se trata de apuntes de un aprendiz de historiador. Nosotros podemos decir que es esta cosecha madura, que viene de buena raíz y ha dado granado fruto.

E. Z. A.

INDICE

1.	<i>León Dujovne</i>	
	La idea del hombre y de la historia en Martín Buber	5
2.	<i>Amelia Biagioni</i>	
	Salmo de la mujer que no es	33
3.	<i>Miguel Alfredo Olivera</i>	
	Caracterización de Ben Jonson	35
4.	<i>Angel J. Battistessa</i>	
	Frente a un texto barroco	39
5.	<i>Alicia Jurado</i>	
	Ficción y sociología en H. G. Wells	52
6.	<i>César Dabove</i>	
	La sospecha ominosa	69
7.	<i>Enrique Zuleta Alvarez</i>	
	La expresión argentina en los ensayos de Anderson Imbert y Carmen Gándara	76
8.	<i>Günther Ballin</i>	
	Sobre el "Dr. Fausto" de Thomas Mann	95
9.	<i>Fryda Schultz de Montovani</i>	
	Amor y tragedia de Larra	113
10.	<i>Ricardo Rey Beckford</i>	
	El cuadro	123
11.	<i>Emilia de Zuleta</i>	
	Pedro Salinas en su poesía y en su teatro	136
12.	<i>Marcos Soboleosky</i>	
	Arqueología de la violencia	151
13.	<i>J. L. B.</i>	
	Un diálogo anglosajón del siglo XI	156
14.	<i>Jorge Luis Borges</i>	
	Composición escrita en un ejemplar de la gesta de Beowulf	158
15.	Palabras pronunciadas por el señor agregado cultural de U. S. A., <i>Edmund Robert Murphy</i>	159
16.	<i>Bibliografía</i>	
	F. Z. A.: Nuestra América	169

*Este folleto se terminó de imprimir
en la primera quincena de
junio de 1961, en los
Talleres
Gráficos del Ministe-
rio de Educación y Justicia
calle Directorio 1801, Buenos Aires*

Tirada: 1.500 ejemplares