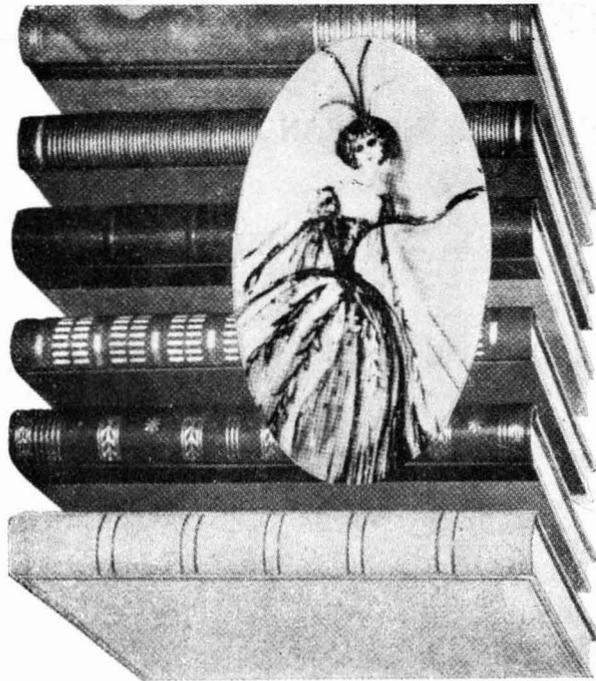
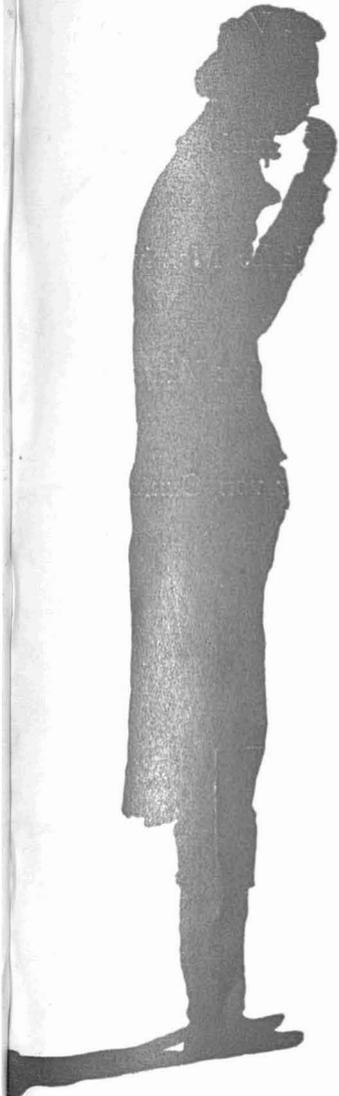
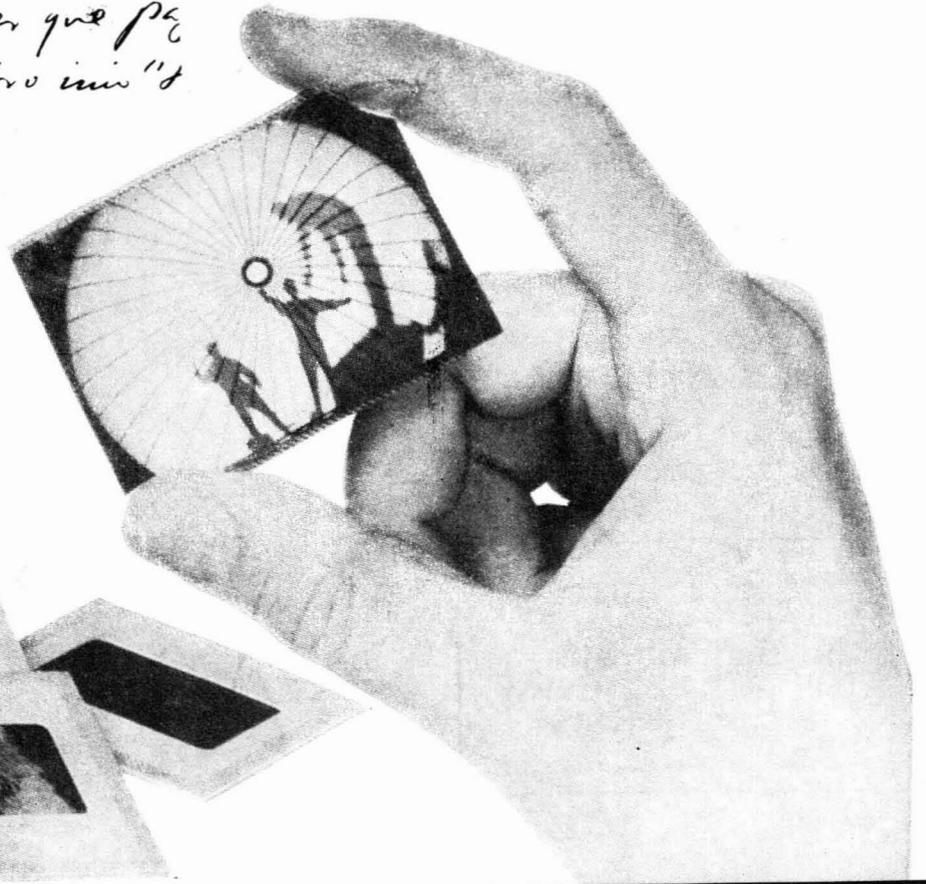
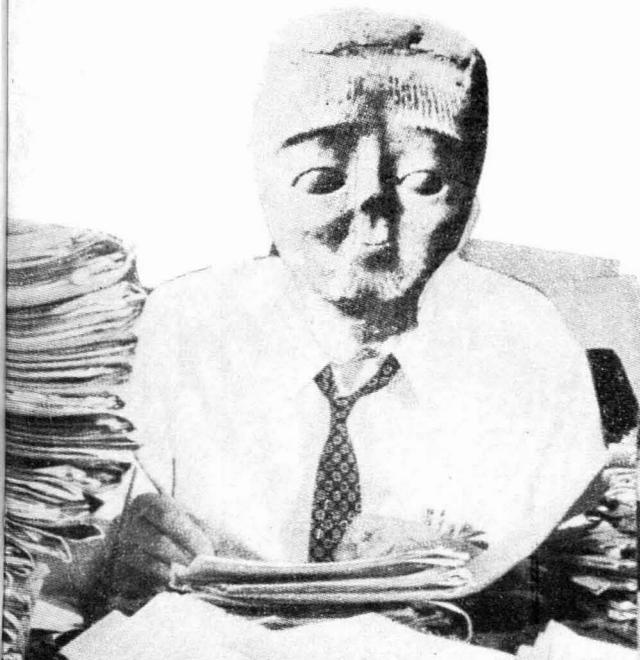


DEL QUIJOTE A KAFKA

SEIS INTERPRETACIONES:
DON QUIJOTE, POLIFEMO,
HEATHCLIFF, ARTURO
COVA, GATSBY, JOSÉ K.



*cuando se juzga...
a la vez se tiene que pe-
quear del libro inis"t*



Volumen XVIII Número 7

México, marzo de 1964

Ejemplar: \$ 3.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MÉXICORector
*Doctor Ignacio Chávez*Secretario General:
Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:
*Jaime García Terrés*Redacción:
Alberto Dallal
Juan García Ponce
Juan Vicente Melo
José Emilio Pacheco
*Carlos Valdés*La Revista no se hace responsable de
los originales que no hayan sido so-
licitados.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Torre de la Rectoría, 10º piso, Ciudad
Universitaria, México 20, D.F.Tel. 48-65-00
Ext. 123 y 124Toda solicitud de suscripciones debe
dirigirse a:Tacuba 5, 2º piso
México 1, D. F.
Tel. 21-30-95Precio del ejemplar \$ 3.00
Suscripción anual „ 30.00
Extranjero Dls. 5.00Franquicia postal por acuerdo presi-
dencial del 10 de octubre de 1945,
publicado en el D. Of. del 28 de
noviembre del mismo año

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO
EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL
DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—
FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA,
S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIA-
DOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FI-
NANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO,
S. A.Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

LA FERIA DE LOS DÍAS

Jaime García Terrés

¿QUIÉN ES DON QUIJOTE?

Manuel Alcalá

EL TEMPLO DE LA LUZ

Sergio Fernández

¿QUIÉN ES HEATHCLIFF?

Juan Vicente Melo

¿QUIÉN ES ARTURO COVA?

José Emilio Pacheco

¿QUIÉN ES EL GRAN GATSBY?

Carlos Monsiváis

UN HÉROE KAFKIANO: JOSÉ K.

Adolfo Sánchez Vázquez

DIBUJOS DE

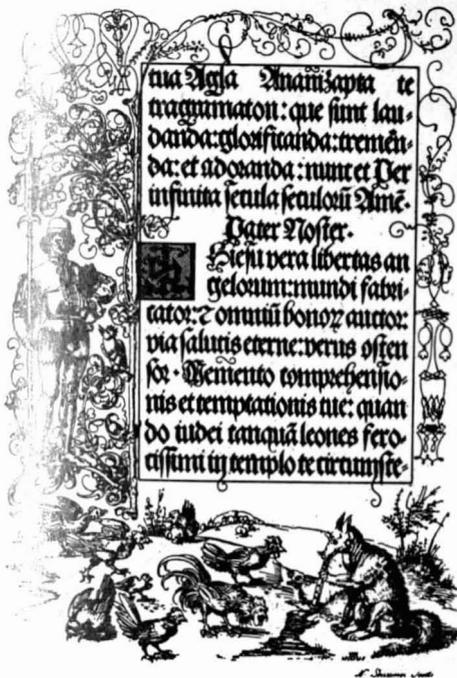
Alberto Gironella, Roger von Gunten,
José Luis Cuevas

Ver ¿Quién es Heathcliff?

La feria de los días

PERSONAJES

Los eruditos compiladores del *Dictionnaire des personnages*, publicado en París por la casa Laffont-Bompiani, manifiestan en los renglones escasos del prólogo una convicción muy atendible. Los héroes efectivos de la tradición literaria no son, según ellos, tan numerosos como pudiera suponerse. De entre la multitud de seres brotados de la imaginación de los escritores, pocos han al-



canzado el privilegio de la supervivencia; los más, desprovistos de esa verdad autónoma y de ese vigor representativo que, trascendiendo todas las reglas, sólo confiere el genio creador, parecen hoy meras sombras y carecen, virtualmente, de existencia en la memoria pública.

LIBRE COMPOSICIÓN

Hace algún tiempo, quisimos organizar, por nuestra parte, uno de estos catálogos de personajes literarios. Pero lejos de compilar nosotros mismos (y digo nosotros, porque fuimos varios los organizadores) un fi-

chero más o menos arbitrario, dejamos que lo compusieran, con sendas y libres contribuciones monográficas, algunos de nuestros más laboriosos escritores.

SALDO

El saldo fue, en primer término, un atractivo ciclo de conferencias dominicales en La Casa del Lago. Ya no recuerdo —debo confesarlo— cuántas fueron aquéllas. Lo que sí puedo anunciar es que un buen número de semejantes testimonios alcanzó a ser recogido por Juan Vicente Melo, y formó una colección que pronto aparecerá editada por la Imprenta Universitaria. Un número menor de esos mismos textos se anticipan en la presente entrega de nuestra revista.

CORRESPONDENCIA

¿Corresponde la selección de personajes así realizada a la que haría el público lector mexicano? No es probable una coincidencia absoluta. Los hombres de pluma tienen un público; pero no son su público. Quienes escriben y quienes leen no siempre reverencian a idénticos dioses.



VALIDEZ

Con todo, la experiencia ha sido interesante. Y fructífera. Mínima prueba es el siguiente desfile, que —insisto— en breve será complementado por otro más amplio y formal. De la cosecha obtenida juzgarán cuantos lo deseen. Al propio tiempo, nadie podrá negar la validez del



sondeo, ni la significación general de las diversas interpretaciones.

SIMBOLISMO

Al fin y al cabo, un personaje es un símbolo. En cada uno de los aquí comparecientes se cifran realidades humanas universales. Testigo de la historia, la literatura ofrece encarnaciones concretas de las honduras que intuye. Rescatar dichas profundidades equivale a iluminar nuestra propia naturaleza y a renovar la búsqueda incesante del misterio que atesoran la vida y el mundo.

—J. G. T.

¿Quién es Don Quijote?

Por Manuel ALCALÁ

A perogrullada suena, así, de buenas a primeras, el hacerse tal pregunta. ¿No tenemos acaso, al alcance de la mano, su historia? Ella es *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* cuyo autor, Miguel de Cervantes Saavedra, da a la estampa en Madrid la primera parte en 1605 —un año después que en México Melchor Ocharte le imprime a Bernardo de Balbuena su *Grandezza Mexicana*— y la segunda en 1615.

Y, quien más quien menos, todos nos hemos asomado a sus páginas. Más: el personaje —algo o muy cambiado— nos ha visitado en la pantalla de los cines, en las tiras cómicas de un periódico, en las viñetas de unas cajas de cerillas, en las estampitas que envuelven —con su papel plateado— cierta marca de chocolates; en la paz y la frescura de este mismo bosque y —a unos pasos de aquí— en los azulejos de la fuente que lleva su nombre.

Las primeras líneas de su historia nos lo presentan con trazos que no olvidamos una vez leídos. Recordémoslos, con todo, y por si acaso:

“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.”

Hasta aquí Cervantes, y perdón por lo largo de la cita.

Luego, la narración nos cuenta cómo vino a perder el juicio —por atiborrarse de lecturas de libros de caballerías—, cómo salió a arreglar las cosas del mundo y a hacer el bien, primero solo, y dos veces después con su inseparable Sancho Panza; cómo para ello recorre sus tierras manchegas y otras, pues va a dar hasta Barcelona; qué aventuras inolvidables le suceden en esas salidas, enamorado y pensando siempre en su constante ideal, Dulcinea; sus combates con los molinos de viento, los carneros, o los cueros de vino; sus fracasos al libertar a Andrés, o a los galeotes; sus humillaciones con la “atrevida, graciosa y desenvuelta Altisidora”; su bajada a la cueva de Montesinos y las maravillas que ahí ve; su viaje en el barco encantado, o —precursor de los sputniks— por los espacios estelares y a lomo de Clavileño; su estancia en el palacio de los Duques, donde queda solo pues Sancho se va de Gobernador a la Ínsula Barataria; su visita a Barcelona, su derrota cerca de ella por su amigo —¿amigo?— el Bachiller Sansón Carrasco, disfrazado de Caballero de la Blanca Luna; su regreso a su pueblo; su última veleidad de hacerse pastor y su ejemplar muerte, recobrado ya el juicio:

“Señores —dijo don Quijote—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco, y ya soy cuerdo: fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno.”

La narración nos lo trae a la vida entre el bullir de los setecientos y pico de personajes de la obra que nos ofrecen todo un mundo variado y actual siempre: pícaros, prostitutas, venteros y estudiantes; estirados señores y simples campesinos; médicos, abogados, funcionarios; curas y barberos, damas y galanes...

Y todo ello en el corto espacio que va de su primera salida un amanecer de un calurosos día de julio, al regreso a su aldea “vencido de los brazos ajenos” —dice de él Sancho, quirotizado ya— pero “vencedor de sí mismo”.

De su nacimiento, infancia y juventud; de sus padres, linaje y abolengo, nada sabemos, como nos recuerda Unamuno —otro de sus biógrafos. Pero lo que sabemos por Cervantes más que

suficiente es para tratar de responder a la pregunta ¿quién es Don Quijote?

La aparente perogrullada que, apuntaba yo al comenzar, parecía implicar tal pregunta, deja de serlo al enfocar a Don Quijote en su vida real. Y es tan real como la de Cervantes mismo. Don Quijote, pues, como todo ser real, no es uno sino varios. En efecto, Unamuno nos recuerda aquella ingeniosísima teoría del escritor norteamericano Oliver Wendell Holmes sobre los tres Juanes y los tres Tomases. Ello es que “cuando conversan dos, Juan y Tomás, hay seis en conversación, que son: tres Juanes y tres Tomases”.

“Tres Juanes: 1. El Juan real; conocido sólo para su hacedor.
2. El Juan ideal de Juan, nunca el real, y a menudo muy desemejante de él.
3. El Juan ideal de Tomás; nunca el Juan real ni el Juan de Juan, sino a menudo muy desemejante de ambos.

Tres Tomases: 1. El Tomás real.
2. El Tomás ideal de Tomás.
3. El Tomás ideal de Juan.”

Con ello vislumbramos la pluralidad de Quijotes.

Hay, desde luego, el Quijote real, conocido sólo para su hacedor. Pero como en este caso su hacedor es un hombre como nosotros, resulta que con frecuencia —y veremos algún ejemplo concreto— la realidad de su criatura escapa a su creador.

Luego viene el Quijote ideal del propio Quijote, y aquí la cosa se complica más. Pero donde ello llega al colmo es en el tercer caso: el del Juan ideal de Tomás. Vale decir, de Don Quijote ideal de cada uno de nosotros los aquí reunidos, de cada lector del Quijote, de cada crítico del Quijote.

¿Quién es, pues —entre todos ellos— Don Quijote?

Creo que, modestamente y para no extraviarnos, precisa contraernos al Quijote de su hacedor, al Quijote de Cervantes. Cifámonos, para ello, a tratar de responder a cinco preguntas. ¿Dónde nace Don Quijote? ¿Por qué nace Don Quijote? ¿Cómo nace Don Quijote? ¿Por qué se llama Don Quijote? ¿Cómo se hace Don Quijote?

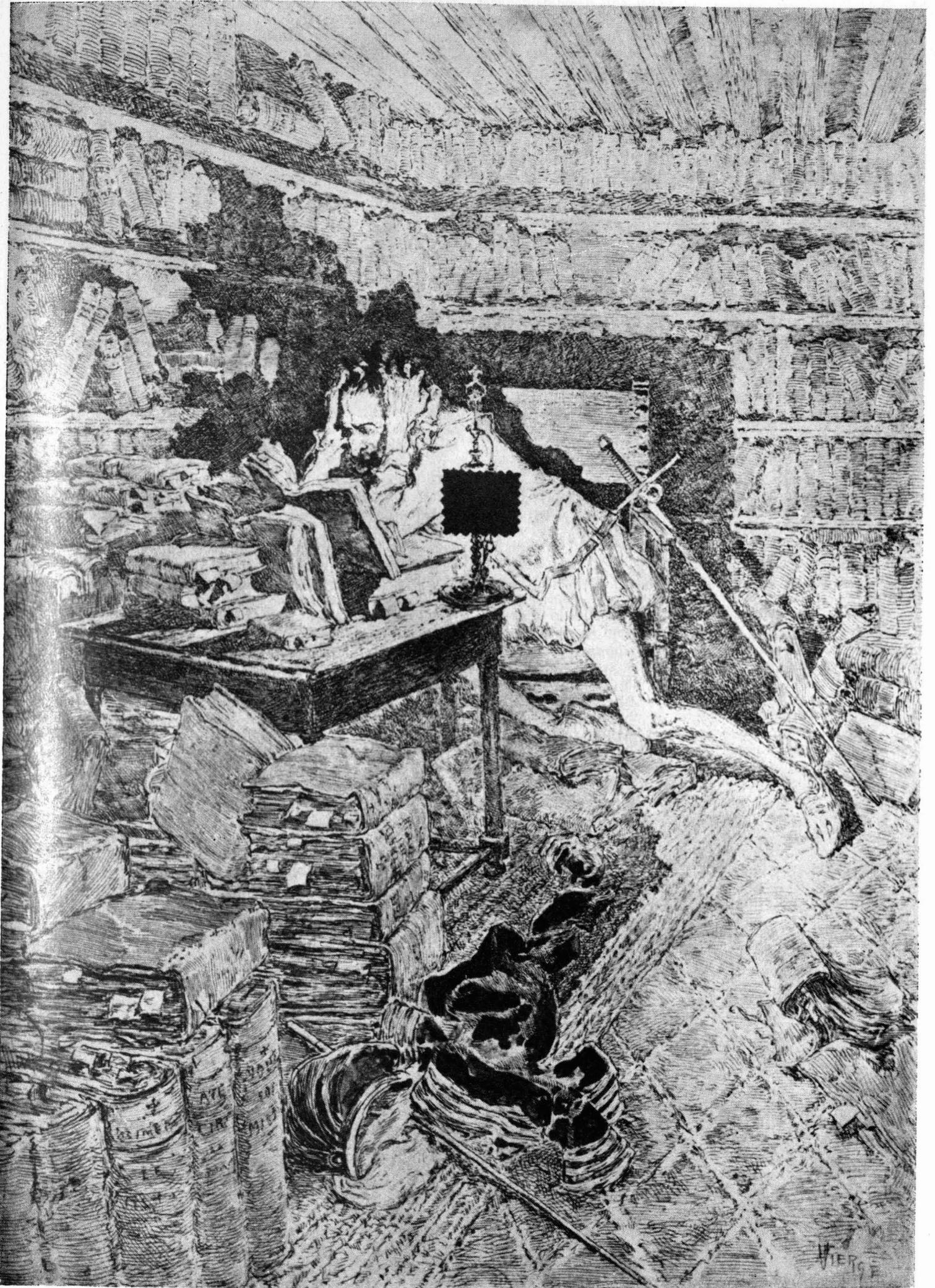
1) Desde luego antes de nacer, tan real como cualquiera de nosotros, en algún lugar de la Mancha, Don Quijote nace en la mente de su creador. Y él nos puntualiza que el sitio fue una cárcel, “donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación”.

Cervantes estuvo por lo menos tres veces en la cárcel: una en Castro del Río en 1592 y dos en Sevilla, en 1597 y en 1601 o 1602. Ello sin contar su legendario encarcelamiento en Argamasilla de Alba que nos valió en 1863 la preciosa edición del Quijote impresa en el sitio mismo de la supuesta prisión. Dejemos a los eruditos disputar en cuál de esas cárceles —y ello si hay que tomar al pie de la letra la declaración cervantina— se engendró Don Quijote. Retengamos sólo que se engendró en una prisión.

2) ¿Por qué nace Don Quijote? Cervantes también aquí es muy explícito. Dos son los motivos que traen al mundo a su héroe: divertir y destruir las malas lecturas —esas pobres y constantes malas lecturas que, en el caso, eran los libros de caballerías. Se hace decir, en efecto, en el prólogo, por boca de un su amigo:

“... Y, pues, vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías.” Y más adelante añade: “Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más...”

Cabría señalar un tercer motivo de por qué nace. El que al escribir su historia, Cervantes escribe para todo hispanohablante el libro del idioma, el libro de la difusión del idioma. (¿No uno de los nombres que damos a nuestra lengua materna es



"Don Quijote, como todo ser real, no es uno, sino varios"

—Daniel Vierge

el de "lengua de Cervantes"? Lo da a entender, entre burlas y veras, en las palabras de la Dedicatoria al Conde de Lemos de la Segunda Parte del Quijote. Ahí nos cuenta cómo el grande emperador de la China, con vehemente deseo de conocer esa Segunda Parte le escribió una carta en lengua chinesca "pidiéndome —dice Cervantes— o, por mejor decir, suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese [se enseñase, diríamos hoy] la lengua castellana, y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de Don Quijote. Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio."

Vayamos pasito y detengámonos un poco en lo de que una de las causas por las que nace Don Quijote es para derribar los libros de caballería. Bien es cierto que por ello Lord Byron, en el canto XII de su *Don Juan*, acusó al Quijote de haber destruido el ideal caballeresco. Nada más falso: unos son los mentados libros y otro tal espíritu que en Don Quijote se acendra, y que en su esencia invocan en 1905 los sonoros versos de la *Letanía de Nuestro Señor Don Quijote* de Rubén Darío.

Pero, ¿qué eran tales libros? ¿Merecían la ojeriza de Cervantes? Eran, digámoslo con muy poco respeto para ellos, los Paquines, Flash Gordon y Superman de la época. Eran lectura y pasto de todos. Santa Teresa, en el capítulo II de su *Vida* nos cuenta que su madre "era aficionada a libros de caballerías, y no tan mal tomaba ese pasatiempo, como yo le tomé para mí". Y San Ignacio mismo, ¿no veló sus armas, como lo haría después el propio don Quijote y por idéntico motivo? Oigamos lo que el capítulo 17 de su autobiografía dice: "Y como tenía todo el entendimiento lleno de aquellas cosas, Amadís de Gaula, y de semejantes libros, veníanle algunas cosas al pensamiento semejantes a aquellas, y así se determinó de velar sus armas toda una noche, sin sentarse ni acostarse, mas a ratos en pie y a ratos de rodillas, delante el altar de Nuestra Señora de Montserrat, adonde tenía determinado dejar sus vestidos y vestirse las armas de Cristo".

La influencia del capítulo 52 del libro IV del Amadís es sorprendente. Se lee, en efecto: "Armado Esplandián como oís, entraron en la capilla cuatro doncellas, cada una con un guarnimento de caballero de unas armas tan blancas y tan claras como la luna, orladas e guarnidas de muchas piedras preciosas con unas cruces negras, e cada una dellas armó uno de aquellos donceles, e teniendo a Esplandián en medio, hincados de rodillas delante del altar de la Virgen María velaron las armas, así como era en aquel tiempo costumbre. Todos tenían las manos y las cabezas desarmadas, y Esplandián estaba entre ellos tan fermoso, que su rostro resplandecía como los rayos del sol, tanto, que hacía mucho maravillar a todos aquellos que le veían fincado de hinojos con mucha devoción e grande homildad, rogándola que fuese su abogada con el su glorioso Hijo, que le ayudase y enderezase en tal manera, que siendo su servicio, pudiese complir con aquella tan gran honra que tomaba, y le diese gracia por la su infinita bondad cómo por él antes que por otro alguno el rey Lisuarte, si vivo era, en su honra e reino restituido fuese. Así estovo toda la noche, sin que en cosa alguna fablase, sino en estas tales rogarías y en otras muchas oraciones, considerando que ninguna fuerza ni valentía, por grande que fuese, tenía más facultad de la que allí otorgada le fuese."

Y ya que al Amadís mencioné ¿no lo traían los conquistadores a flor de labio ante las maravillas mexicanas que deslumbrados contemplaban? Así, Bernal Díaz lo menciona en dos ocasiones. En el capítulo 87 de su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* leemos: "Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís..." Y en el capítulo 151, para disculparse de lo prolijo de su narración y del gran número de combates frente a Tenochtitlán dice: "...y no los pongo por capítulos de los que cada día hacíamos porque me pareció que era gran prolijidad, y era cosa para nunca acabar, y parecería a los libros de Amadís o Caballerías..."

De la fantasía de otro de esos libros, *Las sergas de Esplandián* en su capítulo 157, sale la realidad de un nombre geográfico de estas nuevas tierras: California.

Y ¿qué del "impacto", como por ahí se dice por males de nuestros pecados, de esas lecturas de paquines —perdón, de libros de caballerías— en la vida diaria? Las críticas menudean. Retengamos sólo la ironía de Pierre de Brantôme, escritor francés que visita España en la segunda mitad del siglo XVI. En el discurso séptimo de su *Las damas galantes*, dice nuestro abad y señor de Brantôme: "Je voudrais avoir autant de centaines d'écus comme il y a eu de filles, tant de monde que des

religieuses, qui se sont jadis émues, polluées, et dépucllés par la lecture des *Amadis de Gaule*." Lo que en nuestro romance viene a decir que quería tener tantos centenares de escudos como hubo mozas, así en el mundo como en el convento, que antaño se conmovieron, mancharon y perdieron su doncellez por la lectura de los *Amadises de Gaula*.

Don Quijote, huelga decirlo, no salió tampoco inmune de tales lecturas. Recuerden que le ocupaban "los ratos que estaba ocioso — que eran los más del año"; que "vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en qué leer...", y que "se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio".

3) Y esto nos trae como de la mano a nuestra tercera pregunta: ¿Cómo nace Don Quijote?

Sería de esperar que si el Quijote se escribe —lo acabamos de dejar de manifiesto— para deshacer esa caterva de libros de caballería, y si es su enfrascada lectura la que le hace perder el juicio, naciera Don Quijote de esos propios libros. Pues no hay tal.

El cómo nacen y crecen los hijos es siempre una sorpresa para los padres, si los hijos tienen —como deben tener— su propia personalidad no se la acapara la del padre o la madre.

Así con Don Quijote que desconcierta a su progenitor literario.

En efecto, Don Quijote nace como una novela ejemplar. Ello es, una novela corta: tal vez su extensión no pasaría de los nueve primeros capítulos. Originalmente, la primera parte de 1605 venía dividida en cuatro partes. Cuando empieza a escribirla, no sospechaba Cervantes cómo crecería su Don Quijote. Como el padre no tiene la menor idea de lo que será su hijo al verle dar los primeros pasos.

Y sus primeros pasos —los cinco primeros capítulos— los da, como todo primer paso, trastabillando. A tropicónes va, pues, por ellos Don Quijote, trastornado —¡oh sorpresa!— no por los libros de caballerías como era de esperar. Son romances —esos hermanos mayores de nuestros corridos— los que lo traen al retortero.

En efecto, en esos cinco capítulos que narran su primera salida solo, Don Quijote no es aún Don Quijote. Ya se cree ser Valdovinos, ya el cautivo Abencerraje, ya el Marqués de Mantua. Y nos endilga una retahíla de citas de romances. ¿Por qué?

Porque, ya lo dije, la realidad de su criatura se le escapa, al principio, a Cervantes. Éste la hace nacer a la sombra del *Entremés de los Romances*. Escrito hacia 1597, supone Menéndez Pidal, quiere burlarse de la excesiva difusión del Romancero. Nos presenta a un pobre labrador, Bartolo, que, de tanto "leer en el Romancero" viene a perder el juicio, como Don Quijote de tanto leer los libros de Caballerías, y se empeña en imitar ridículamente a los caballeros de los romances. Los paralelismos abundan, además de los ya indicados de creerse Don Quijote personaje de Romances, como Bartolo. Por ello ambos, después de haber caído del caballo y ser apaleados con su propia lanza, se lamentan con los mismos versos.

Vuelve el molido Don Quijote a casa de la misma manera que el apaleado Bartolo — sobre un borrico. En sus respectivas casas los ponen en la cama y se quedan dormidos. Mientras Don Quijote duerme, el cura y el barbero harán el donoso escrutinio de los libros del hidalgo manchego. Ese examen literario del capítulo VI y la entrada de Sancho en el siguiente dan un nuevo sesgo a la novela. Desde ese momento Cervantes se olvida del *Entremés* y no cita romances Don Quijote a *troche* y *moche*, a pesar de que era costumbre muy de la época. (Recuerden a nuestro Bernal Díaz otra vez.)

Y desde ese punto la personalidad de Don Quijote empieza a perfilarse; aunque en lo que al estilo toca, los dos siguientes capítulos sean todavía de caminar a tienta, parodiando el de los libros de caballerías. Pero si seguimos así vamos ya a contestar la última pregunta de cómo se hace Don Quijote.

4) No anticipemos, pues, y antes consideremos la cuarta sobre por qué Don Quijote se llama como se llama.

Cervantes nos dice —lo hemos recordado al principio— que su personaje tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada. El propio hidalgo, en su lecho de muerte, dice ser Alonso Quijano el Bueno. Pero con ninguno de esos tres nombres se lanza a deshacer entuertos y conquistar la fama. Después de haber hallado nombre para su caballo —Rocinante— "quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días" —nos dice Cervantes. "Y al cabo se vino a llamar Don Quijote."

Gran acierto el de ese nombre, y procedimiento típico de la ironía cervantina. ¡Ese "Rey de los hidalgos, señor de los



—Houghton
 “reclama para sí a la vez la existencia real y la literaria”

tristes”, ese “noble peregrino de los peregrinos”, ese “Caballero errante de los caballeros”, como le llama la letanía rubendariana, venir a parar en Quijote! Con lo ridículo que nos suena el sufijo *-ote*: monigote, estricote, cogote, azote, pipote... Con lo insignificante que es un quijote.

“Quixotes e cañilleras de santo sacramento” escribe el jovial Arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor* (1593a). Esto es pantorrilleras y “musleras”, que ya en 1611 Covarrubias definía “*Quixotes*, en el arnés las piezas que cubren los muslos, quasi cuxotes, de cuxa en italiano, que vale el muslo, y del latino coxa”.

Que sin variar casi lo ha recogido la Academia en la decimotava edición de su diccionario, de 1956: “*Quijote*, pieza del arnés destinada a cubrir el muslo.”

Acierto, además, pues mantiene la raíz del apellido Quijada o Quijano.

Finalmente, hubo contemporáneos de Cervantes que así se llamaron. Luis Astrana Marín ha descubierto partidas de defunción de 1595 y de 1605 que hablan, respectivamente, de Pedro Quijote, soltero, hijo de Pedro Quijote el viejo, y de un Antón Quijote.

Que, después de todo, si el Perú tuvo sus Gregorio y Victoriano y José Miguel LANZA, ¿por qué no habían de tener Santiuste y San Miguel sus Antón y Pedro Quijote?

Modestos quijotes, con todo, ellos y los más modestos de las “musleras” que han florecido en nuestro señor Don Quijote, y en quijotería, y en quijotil, y en quijotismo, y en quijotada, y en quijotesca.

Palabras todas ellas cuya existencia supone una plenitud quijotesca.

5) ¿Cómo, en efecto, a partir de unos vagos tanteos Don Quijote se hace Don Quijote? Puede el padre prever en los esfuerzos y ensayos del hijo cómo se hará hombre y médico o escritor o lo que habrá de llegar a ser?

Cervantes tampoco lo adivinó. Don Quijote se va haciendo Don Quijote paulatinamente ante el asombro de su padre, y a veces contra él.

Cuando Don Quijote llega a la plenitud de su ser es cuando, “vencedor de sí mismo” —en palabras de Sancho que ya he recordado— se encara, en paz con la realidad de la que ha querido huir, en la hora suprema de su muerte.

Largo y lento camino el de ese hacerse Quijote —que en el fondo, como quiere Madariaga, es un sanchificarse. Como el hacerse Sancho es un quijotizarse. Que amo y escudero se complementan como facetas de una misma persona. Don Quijote, al principio, vive en su mundo ideal de libros de caballerías. Las ventas son para él castillos, la pobre Maritornes, encantadora princesa, no necesita dineros para andar por esos mundos. Los molinos serán gigantes, los carneros ejércitos. Poco a poco todo va volviendo a su realidad y dejando la que Don Quijote quiere darle.

Es ello algo esencial cervantino. Una obra suya perdida se llamaba *El engaño a los ojos*, y nos habla de ella al final del

prólogo a las comedias. Américo Castro ha visto en ese título todo el símbolo de esa preocupación de Cervantes de cómo sea la realidad objetiva. El molino ¿es molino o es gigante? El momento clave, al respecto, lo hallamos en la aventura del yelmo de Mambrino. Don Quijote insiste en que el objeto que ha conquistado es dicho yelmo; Sancho porfía que es una bacía de barbero, y, finalmente zanja el “engaño a los ojos” diciendo que es un *baciyelmo*. Es decir, algo que puede ser bacía o yelmo, según lo deseemos.

Pero para que Sancho acepte eso es que ya está camino de su quijotización; de hablar pulido (lo que causará asombro al propio Quijote: “Muy filósofo estás, Sancho, muy a lo discreto hablas; no sé quién te lo enseña”... “Nunca te he oído hablar, Sancho, tan elegantemente como ahora; por donde vengo a conocer ser verdad el refrán que tú algunas veces sueles decir: ‘No con quien naces, sino con quien paces’”); de despreciar —quijotesca— la ganancia material; de aconsejar a su amo; de sentirse protagonista de la obra (“que también dicen que soy yo uno de los principales personajes della...”); de afanarse tras la gloria (“quiero decir que nos demos a ser santos y alcanzaremos más brevemente la buena fama que pretendemos”).

El cruce de las dos curvas lo tenemos en aquella aventura en que Sancho hace creer a su amo que la aldeana cerril, harta de ajos y tan diestra para montar a la jineta como el mejor charro mexicano es Dulcinea encantada.

Ya así las cosas, el maravilloso viaje de Clavileño deja casi indiferente a Don Quijote, mientras Sancho lo vive plenamente y lo adorna con imaginaciones de su cosecha. Tal aquélla al decir de la cual, bonita y pasitamente, se apeó de Clavileño, y se entretuvo con “las cabrillas, que son como unos alhelios y como unas flores...” Fantástico viaje en Clavileño que para Sancho, en vías de quijotizarse, es lo que la maravillosa bajada a la Cueva de Montesinos había sido para Don Quijote.

Pero en su historia, que es una obra de múltiples perspectivas, hay otra manera de hacerse Don Quijote que interesa en grado sumo. Es el irse haciendo Don Quijote con trozos de vida y de literatura, el ir adquiriendo conciencia de su propio ser dentro de la obra de arte.

Curioso que si Don Quijote nace —vimos— en parte a la sombra de una obrita insignificante, el *Entremés de los romances*, igualmente madura y crece a la sombra de otra obra en nada extraordinaria. Me refiero al falso Quijote de Alonso Fernández de Avellaneda — sea él quien fuere. El falso Quijote es de aquellas obras cuya inspiración actúa por contraste. La superioridad de la segunda parte del Quijote sobre la primera, no hay duda que se deba a Avellaneda en no poco.

Cervantes lleva ya escritos 58 capítulos del Segundo Quijote cuando le cae en las manos, impreso, el libro de Avellaneda. Desde ese momento, realidad vital y realidad literaria se entremezclan más y más. Don Quijote se transforma en el personaje que habla de sí mismo como tal personaje, que reclama para sí a la vez la existencia real y la literaria, y que exhibe el derecho a no ser tratado de cualquier manera. En una palabra, Don Quijote se ha hecho personaje autónomo por vez primera en la novela universal. ¡Qué trascendente es! Sin ello la novela moderna no existiría. Por ello se ha dicho, y con razón, que Don Quijote es el abuelo de Emma Bovary; de esa Madame Bovary sobre la que los asiduos a estas charlas oyeron hablar hace ocho días a Ramón Xirau.

Américo Castro apunta que a los personajes quijotescos, con conciencia de poseer como entes reales una vida plena, lo que les inquieta es conocer si el autor interpretó o no exactamente sus realidades respectivas.

Aunque, a decir verdad, ello no se inventa por la reacción contra Avellaneda — si bien éste lo intensifica.

Así desde el comienzo del Segundo Quijote vemos esas interferencias de la vida real y la literaria. Hacia el final del capítulo segundo dice Sancho a su amo: “Añoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida, me dijo que andaba ya en libros la historia de vuesa merced, con el nombre de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió.”

Aquí Don Quijote y Sancho se topan con la realidad del libro cervantino. Pero en el capítulo 59, al caerle a Cervantes en las manos el libro de Avellaneda, lo pone de inmediato en las del propio Don Quijote. Está cenando éste con Sancho en una venta y en su habitación, y de la vecina, separada sólo

por un delgado tabique, les vienen voces de otros viajeros que comentan la segunda parte de Don Quijote de la Mancha (la de Avellaneda, claro). A las airadas voces que da Don Quijote al oír difamar su verdadera historia, se entran por la puerta los dos caballeros de marras; abraza uno de ellos a Don Quijote y le pone en las manos el libro de Avellaneda. Don Quijote se pone a hojearlo y a venir por los fueros de su verdadera historia.

Pero hay un pasaje excepcional, donde todo ello culmina al toparse amo y escudero con un personaje del libro de Avellaneda que pasa al del Quijote Cervantino. Algo largo es dicho pasaje, pero, con la venia de ustedes, vale la pena leerlo para terminar y ver en él cómo ha crecido Don Quijote en vida propia y autónoma desde que lo dejamos al principio de la charla en la larga cita de cómo era al empezar Cervantes su historia.

Dicho pasaje está en el capítulo 72 — el antepenúltimo de la obra. Que en el último, Don Quijote suplica en su testamento a sus albaceas que si llegan a conocer al autor del falso Quijote, de su parte pidan "le perdone la ocasión que sin él pensarlo le dio de haber escrito tantos y tan grandes disparates".

Pero oigamos el pasaje del antepenúltimo capítulo:

"Todo aquel día, esperando la noche, estuvieron en aquel lugar y mesón Don Quijote y Sancho; el uno, para acabar en la campaña raso la tanda de su disciplina, y el otro, para ver el fin della, en el cual consistía el de su deseo. Llegó en esto al mesón un caminante a caballo, con tres o cuatro criados, uno de los cuales dijo al que el señor dellos parecía:

—Aquí puede vuesa merced, señor don Álvaro Tarfe, pasar hoy la siesta: la posada parece limpia y fresca.

Oyendo esto Don Quijote, le dijo a Sancho:

—Mira, Sancho: cuando yo hojeé aquel libro de la segunda parte de mi historia, me parece que de pasada topé allí este nombre de don Álvaro Tarfe.

—Bien podrá ser —respondió Sancho—. Dejémosle apear; que después se lo preguntaremos.

El caballero se apeó, y frontero del aposento de Don Quijote la huésped le dio una sala baja, enjaezada con otras pintadas sargas, como las que tenía la estancia de Don Quijote. Púsose el recién venido caballero a lo de verano, y saliéndose al portal del mesón, que era espacioso y fresco, por el cual se paseaba Don Quijote, le preguntó:

—¿Adónde bueno camina vuesa merced, señor gentilhomme?

Y don Quijote le respondió:

—A una aldea que está aquí cerca, de donde soy natural. Y vuesa merced, ¿dónde camina?

—Yo, señor —respondió el caballero—, voy a Granada, que es mi patria.

—¡Y buena patria! —replicó Don Quijote—. Pero dígame vuesa merced, por cortesía, su nombre; porque me parece que me ha de importar saberlo más de lo que buenamente podré decir.

—Mi nombre es don Álvaro Tarfe —respondió el huésped.

—A lo que replicó Don Quijote:

—Sin duda alguna pienso que vuesa merced debe de ser aquel don Álvaro Tarfe que anda impreso en la segunda parte de la *Historia de Don Quijote de la Mancha*, recién impresa y dada a la luz del mundo por un autor moderno.

—El mismo soy —respondió el caballero—, y el tal Don Quijote, sujeto principal de la tal historia, fue grandísimo amigo mío, y yo fui el que le sacó de su tierra, o, a lo menos, le moví a que viniese a unas justas que se hacían en Zaragoza, adonde yo iba; y en verdad en verdad que le hice muchas amistades, y que le quité de que no le palmease las espaldas el verdugo, por ser demasiadamente atrevido.

—Y dígame vuesa merced, señor don Álvaro, ¿parezco yo en algo a ese tal Don Quijote que vuesa merced dice?

—No por cierto —respondió el huésped—: en ninguna manera.

—Y ese Don Quijote —dijo el nuestro—, ¿traía consigo a un escudero llamado Sancho Panza?

—Sí traía —respondió don Álvaro—; y aunque tenía fama de muy gracioso, nunca le oí decir gracia que la tuviese.

—Eso creo yo muy bien —dijo a esta sazón Sancho—, porque el decir gracias no es para todos, y ese Sancho que vuesa merced dice, señor gentilhomme, debe de ser algún grandísimo bellaco, frión y ladrón juntamente; que el verdadero Sancho Panza soy yo, que tengo más gracias que llovidas; y si no, haga vuesa merced la experiencia, y ándese tras de mí, por lo menos un año, y verá que se me caen a cada paso, y tales y tantas, que sin saber yo las más veces lo que me digo, hago reír a cuantos me escuchan, y el verdadero Don Quijote de la Mancha, el famoso, el valiente y el discreto, el enamorado, el desfacedor de agravios, el tutor de pupilos y huérfanos, el amparo de las viudas, el matador de las doncellas, el que tiene por única

señora a la sin par Dulcinea del Toboso, es este señor que está presente, que es mi amo; todo cualquier otro Don Quijote y cualquier otro Sancho Panza es burlería y cosa de sueño.

—¡Por Dios que lo creo —respondió don Álvaro—, porque más gracias habéis dicho vos, amigo, en cuatro razones que habéis hablado que el otro Sancho Panza en cuantas yo le oí hablar, que fueron muchas! Más tenía de comilón que de bien hablado, y más de tonto que de gracioso, y tengo por sin duda que los encantadores que persiguen a Don Quijote el bueno han querido perseguirme a mí con Don Quijote el malo. Pero no sé qué me diga; que osaré yo jurar que le dejo metido en la casa del Nuncio, en Toledo, para que le curen, y agora remanece aquí otro Don Quijote, aunque bien diferente del mío.

—Yo —dijo Don Quijote— no sé si soy bueno; pero sé decir que no soy el malo; para prueba de lo cual quiero que sepa vuesa merced, mi señor don Álvaro Tarfe, que en todos los días de mi vida no he estado en Zaragoza; antes, por haberme dicho que ese Don Quijote fantástico se había hallado en las justas desa ciudad, no quise yo entrar en ella, por sacar a las barbas del mundo su mentira; y así, me pasé de claro a Barcelona, archivo de la cortesía, albergue de los extranjeritos, hospital de los pobres, patria de los valientes, venganza de los ofendidos y correspondencia grata de firmes amistades, y en sitio y en belleza, única. Y aunque los sucesos que en ella me han sucedido no son de mucho gusto, sino de mucha pesadumbre, los llevo sin ella, sólo por haberla visto. Finalmente, señor don Álvaro Tarfe, yo soy Don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos. A vuesa merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración, ante el alcalde deste lugar, de que vuesa merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta agora, y de que yo no soy el Don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquel que vuesa merced conoció.

—Eso haré yo de muy buena gana —respondió don Álvaro—, puesto que cause admiración ver dos Don Quijotes y dos Sanchos a un mismo tiempo, tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones; y vuelvo a decir y me afirmo que no he visto lo que he visto ni ha pasado por mí lo que ha pasado.

—Sin duda —dijo Sancho— que vuesa merced debe de estar encantado, como mi señora Dulcinea del Toboso, y pluguiera al cielo que estuviera su desencanto de vuesa merced en darme otros tres mil y tantos azotes, como me doy por ella; que yo me los diera sin interés alguno.

—No entiendo eso de azotes —dijo don Álvaro.

Y Sancho le respondió que era largo de contar; pero que él se lo contaría si acaso iban un mismo camino. Llegóse en esto la hora de comer; comieron juntos Don Quijote y don Álvaro. Entró acaso el alcalde del pueblo en el mesón, con un escribano, ante el cual alcalde pidió Don Quijote, por una petición, de que a su derecho convenía de que don Álvaro Tarfe, aquel caballero que allí estaba presente, declarase ante su merced cómo no conocía a Don Quijote de la Mancha, que asimismo estaba allí presente, y que no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada *Segunda parte de Don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas. Finalmente, el alcalde proveyó jurídicamente; la declaración se hizo con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse, con lo que quedaron Don Quijote y Sancho muy alegres, como si les importara mucho semejante declaración y no mostrar claro la diferencia de los dos Don Quijotes y la de los dos Sanchos sus obras y sus palabras. Muchas de cortesías y ofrecimientos pasaron entre don Álvaro y Don Quijote, en las cuales mostró el gran manchego su discreción, de modo que desengañó a don Álvaro Tarfe del error en que estaba; el cual se dio a entender que debía de estar encantado, pues tocaba con la mano dos tan contrarios Don Quijotes."

Después de esta breve recordación en común de quién es Don Quijote —el de Cervantes— tendría sentido el ver quién es el Quijote de cada uno de nosotros.

Pero ello no nos es posible aquí. Cosa es que cada uno de ustedes —y así lo deseo— lea y relea su Quijote. Las ediciones asequibles abundan ya en nuestro mercado de libros. Dejen las eruditas y cansonas para después o para los pedantes que somos más o menos todos los que de la enseñanza hacemos profesión. Enfrentense a solas con el texto escueto. Algo se escapará, otro tanto quedará no muy claro (no en vano la lengua evoluciona por muy de Cervantes que sea la nuestra). Pero mucho quedará; lo esencial del Quijote suyo, compañero constante, lección de vida y de lenguaje — cosas ellas que a los hispanohablantes no nos vienen nunca mal.

El templo de la luz

Por Sergio FERNÁNDEZ

Dibujos de Alberto GIRONELLA

La Fábula de Polifemo y Galatea (1613) es a la lírica lo que *El Quijote* a la prosa del tiempo. Ningún otro poeta —en ningún otro poema— alcanza la categoría artística que Góngora en la *Fábula* a pesar de que muchos, y de gran calidad —si así puede llamárseles— hayan sido los competidores. Justamente por eso no es posible decir que en las sesenta y tres octavas reales que la componen se halle el espíritu mismo del barroco. Pues como en *El Quijote*, las formas de expresión literaria son un complejo de estilos y de elementos de vida que trasciende la esencia del siglo XVII. Tal parece que todo gran arte tendría —como condición de posibilidad para serlo— que agotar, en sí, su propia postura histórica. Tal vértice, final de un cono de resonancias de toda índole, traspasaría lo propio, en este caso lo español, sin perderlo por ello. Al contrario —agudizado, alambicado— pasaría a formar la órbita de los valores considerados como universales.

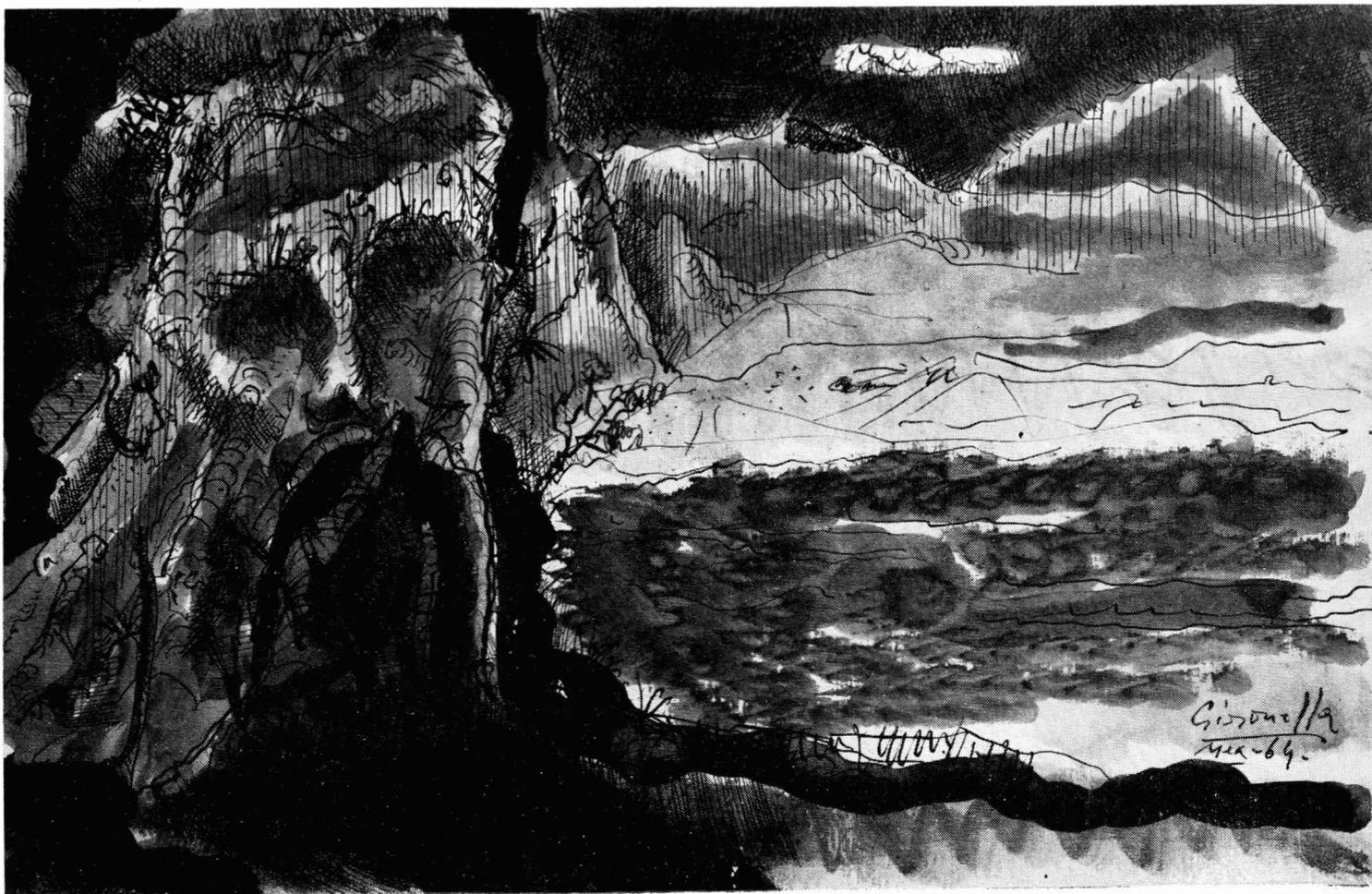
No es posible ignorar que, no obstante la inmensa fama de Góngora, si no es mayor no se debe a lo esotérico de su poesía, sino a que la política de los pueblos lleva aparejados el triunfo o fracaso de la cultura que los significa. Si no más difundido, no se debe, pues, a que sea “difícil” la poesía, sino a estar escrita en castellano. De los valores españoles inherentes al siglo XVII sólo y en cuanto tal (y no a través de influencias que los ocultan, como Alarcón, Gracián y el Don Juan de Tirso de Molina) se salva Cervantes además, naturalmente, de las artes plásticas y con especialidad la pintura.

Pero si dejamos a un lado el problema, será necesario decir que la *Fábula* es, en principio, cabal y rabiosamente barroca. Por eso la condición, de tan extraña, da cabida, paradójicamente, a que otros elementos la penetren. Sería el caso de ciertas naturalezas que, por contener y sostener un estado de especial pureza, carecieran de anticuerpos que las preservaran de un contagio imprevisto. Hay en la *Fábula* la falta de una sustancia indígena que brota en un estallido que no reconoce fronteras: lo contrario, exactamente, al caso de Quevedo.

Góngora no se hace eco ni siquiera de uno solo de los problemas del momento; no por lo menos en primera instancia. De este modo la poesía no se pone al servicio de nada que no sea de sí misma, lo cual resulta excepcional de un medio ambiente frenético, conmocionado, en el cual las pasiones políticas se viven consciente o intuitivamente. Góngora, celoso de sí mismo, se cierra a esta postura. Por lo demás, si su poesía es hermética el fenómeno no se debe —como será el caso de Gracián y su prosa— a la necesidad de escindirse del vulgo; a que no lo toque la masa. En Góngora tal desprecio se implica y lo “difícil” no depende de un factor social, ni mucho menos. Se trata aquí del convencimiento de haber encontrado una modalidad artística, de imponerla a costa de todo, sin mirar obstáculos. Sí; a pesar de burlas, de escarnios, de que sólo una minoría de minorías sabrá entenderlo.

Es ésta una postura de “compromiso” —como hoy se diría— en el verdadero y único sentido en que la palabra debería entenderse, o sea aquel en que el artista transita por caminos que él, únicamente él, sabe adónde conducen, pues para los demás terminan en abismo, hoquedad y negrura. Sin embargo nadie ignora que la resonancia de Góngora fue extraordinaria a pesar de sus adversarios e impugnadores, mismos que —bien lo sabemos— cayeron atrapados en la red de su genio poético. El asunto se explica por razones de atmósfera; sólo el siglo XVII pudo aplaudir y copiar al poeta porque, sin lugar a dudas, constituye la época en la cual España, culturalmente, alcanza un esplendor inigualable. Poco después, durante los Borbones —remedio, y como tal, pálido, de Francia y de la Ilustración en general— las opiniones se dividen. Pero la lucha durante el siglo XIX precipitará en odio, incompreensión o desprecio al barroco y, muy especialmente, a Góngora. Será preciso llegar a nuestra época para que la crítica comprenda el significado de la obra que ahora ocupa nuestra atención.

El no ser especialista en la materia, por un lado, y la impor-



“una visión del mundo a través de la palabra y sólo en ella”

tante y definitiva contribución de la crítica actual en cuanto a la estilística se refiere, es lo que justifica que no toquemos esa fase de la *Fábula*. Por lo demás si la escogimos, dejando a un lado otras cosas no menos importantes, se debe a que es en ella —de acuerdo con un punto de vista estrictamente personal— donde la poesía de Góngora alcanza, ya lo dijimos, su máximo artístico. Es en la lírica del siglo XVII y sobradamente en la *Fábula*, donde la metáfora llega a simbolizar (tanto por la esencia misma de la palabra como por su trasmutación a una realidad de orden poético) el supremo anhelo del hombre del seiscientos: su necesidad de abandonar un mundo desmembrado que amenaza una ruina total. Porque ¿qué más hipóbole que el siglo XVII en sí mismo? ¿Qué mayor exceso que la metáfora de Góngora dentro de la exageración vital que es el barroco? El poeta se eleva a altísimos planos de la sensibilidad de tal manera que el mundo humano —sea o no español— se pierde de vista: flota por allí, inexactamente, como un punto perdido en un infinito donde el centro, exclusivo, es el empíreo de la imagen poética. Por ello no existe el problema político, ni el social, ni tantos otros a los cuales el poeta juzgaría pedestres. El problema de Góngora nada tiene que ver con la propia realidad histórica. Se trata, por lo contrario, de escindir la expresando una visión del mundo a través de la palabra y sólo en ella, sin andamiajes o muletas que la sostengan, pues Góngora prescinde no sólo un argumento (el de la *Fábula* puede explicarse en unas cuantas líneas y el de las Soledades es casi inexistente) sino, lo que es ya el colmo, de un pensamiento que ligue o conforme el poema. Se dirá que la mayor parte de la poesía lírica consiste en eso, lo cual es cierto, pero en los casos de poemas largos (como éste) la dificultad es mayor y el mérito se hace más evidente. Pues si innegable resulta que la historia de Polifemo y Galatea se une por medio de ciertas ideas (constitutivas a la secuencia espiritual) no lo es menos que, en realidad, un sentido del mundo a través de la imagen poética es lo que, en definitiva, permite al poema una fuerte y casi matemática estructura.

Góngora justifica la dificultad de su idioma porque, según él, en el lector los impedimentos serían un estímulo para el ingenio y la sensibilidad. Lo es, ciertamente, pero más que ello lo arduo de su acceso se debe a que el artista ha encontrado una *manera* de decir en la cual el mundo tradicional queda oculto por la carga energética de uno distinto: esfera propia y admirada por él, por el poeta mismo, antes que por nadie. De allí que esta necesidad, orgánica, se imponga. Si la gente la entiende, mejor que mejor, si no, peor para ella.

La *Fábula de Polifemo y Galatea*, que Góngora toma de Ovidio y de Stigliani en lo particular, nada tiene, en principio, de originalidad. Se trata de tomar un asunto conocido y explicado por siglos, al cansancio. El drama consiste en un sencillo triángulo amoroso: Polifemo, el cíclope —enamorado de Galatea sin lograr correspondencia alguna—, la sorprende en compañía de Acis. Loco de celos, lanza al galán un peñasco que habrá de aplastarlo. La hostilizada pareja clama ayuda a las deidades marinas quienes, apiadadas de Acis, transforman su sangre en un río.

El hecho de apoderarse de un asunto evadiendo la invención de uno propio nos llevaría a un problema de teoría literaria por demás intrincado. A reserva de volver a tomar los hilos algo más adelante baste pues leer, entre líneas, que ello afirmaría la intención de Góngora, o sea un no importarle nada que no fuera la palabra misma: lo que toma entre manos sirve como materia de poesía. ¿A qué pues preocuparse por el tema? Si ha elegido la *Fábula* se debe, sin embargo, a una predilección. Es un mundo fabuloso —y no real— del que parte, lo que no sólo permite el recreo del idioma sino acusa el problema, ya tan comentado, del rechazo que de la realidad hace el hombre barroco. *Fábula* y no verdad, o verdad fabulosa y fabulizada. Pero ¿a qué una verdad escueta —de las muchas que existen en su época— si la única es la poesía? Intentemos, ahora, seguir los pasos del poema.

Quien lea la *Fábula* por vez primera nada, o muy poco, entenderá. El tipo de poesía a que pertenece —como todo arte hermético, ya sea música, pintura, literatura— se entregará poco a poco en la medida que la inteligencia descubra el camino *sepultado* por la palabra. A manera de una selva virgen, habrá que abrir brecha destrozando sinestras, hipóbolos, perífrasis, sínecdoques, metonimas; destrozándolas o resolviéndolas, pues las metáforas e imágenes, a manera de lianas, estorbarán el paso al caminante. Pero el estorbo, curiosamente, es lo importante. Y así como el explorador entra en lo desconocido por desear el peligro y ello, en lo fundamental, presta sentido a la aventura, de la misma manera en lo aparatoso del idioma, en lo intrincado y profuso de la lengua halla, el lector, el meollo de este recorrer la poesía gongorina. Y si la palabra conduce a una

atmósfera de sensualidad e imaginación insuperable, no es menos cierto que esa atmósfera es la palabra en sí misma, su propia y exclusiva meta. No importaría por tanto no “entender” una estrofa; lo medular es *sentir* la lengua, pues en Góngora se da el fenómeno consistente en que forma y contenido verbales (significado y significante según el estilista) serían uno solo. De este modo descubrir el camino sepultado por la palabra será descubrir a la palabra misma y encontrar, en ella —como en la leyenda céltica—, el alma de las cosas.

Según el poeta, Talía dicta las rimas que habrá de dedicarle al conde de Niebla. Es él el puente, por tanto, entre hombres y musas. Consciente del menester que se ha impuesto a sí mismo, le pide —a cambio de posteriores poemas que publicarán sus alabanzas— detenerse un momento, dejar a un lado el ejercicio de la caza, a fin de escuchar la melodía. Pronto habla Góngora del sitio donde la “tragedia” (ya explicaremos las comillas) habrá de gestarse: Sicilia cobija a estos seres míticos y Polifemo habita una gruta, gigantesco “bostezo” de la tierra donde el pastor guarda, por las noches, su propio ganado. El cíclope haya solaz, por otra parte, en tocar la zampoña y distrae así sus ocios melancólicos sin que —dado el estruendo provocado por su abismal garganta— le inquiete espantar a todo aquel que lo escuche. El poeta se recrea en la descripción de la caverna tanto como en la pintura del feroz jayán. Sabemos, por eso, que Polifemo “un monte era de miembros eminentes”; que el ojo único de su frente es como el sol; que tanta es su fuerza que el pino más gallardo a sus manos resulta simplemente un bastón o un cayado. Pero Polifemo es, también, gran cazador: ninguna alimaña, por terrible que sea, escapa a su persecución. No hay pues punto de descanso, ni lugar para que ocurra aburrimiento alguno. ¿Cómo haberlo si el cíclope posee todo aquello que de la naturaleza quisiera para sí? Un verano cálido, de vibrantes colores, surge del zurrón propiedad del jayán mostrándonos no sólo la abundancia de sus frutos, sino los deleites de los *candorosos* y primeros tiempos en que el hombre disfrutó de una felicidad más tarde perdida, quizás, irremediamente. Ya en el mar, ya en la tierra, esta parte del poema se centra, pues, en Polifemo. De él sabe el lector, llegado a este momento, la relación que guarda con su mundo, natural atmósfera de violentos contrastes que indicará, según veremos, otras muchas cosas.

Sin acudir a ningún matiz que pudiera suavizar el corte, Góngora pasa, de pronto, a ocuparse de Galatea. Y si el idioma es el mismo, la atmósfera resulta distinta. Es así como de las monstruosas proporciones del cíclope, de esa fealdad suya que ya comentaremos, se pasa ahora a la armonía, a un mundo de clásica belleza —tradicional, renacentista— por lo cual comprendemos que la ninfa es la más hermosa criatura habida del reino de la espuma. Comparada al pavo real de Juno, al cisne de Venus, sus ojos, su piel y su figura toda combinan el ser de los dos. Incisos sorpresivos, como el enojo de Cupido ante la osadía de la perla proveniente del mar Eritreo (que ha pretendido con su belleza emular la frente de Galatea) dan un toque de refinada vanidad, indispensable e inherente al ámbito habitado por la excepcional ninfa. Pero tal y tan maravillosa es, que no es de extrañar que su belleza provoque envidia por parte de las otras ninfas y ardientes deseos entre las viriles deidades del mar y —más adelante lo sabremos— entre los hombres mismos. De este modo Clauco, Palemo y Sicilia toda persiguen a Galatea, símbolo, hasta ahora, de la belleza en sí que, por serlo, huidiza es, y fugitiva, e instantánea y por ello mismo inalcanzable. La profusión de elementos —naturales, míticos, humanos— acarrea una consecuencia en cierto sentido esperada: el amor látrico, sólo que comunal que, a manera de nueva Melibea, inspira Galatea.

Pero ¿qué hacen los enamorados ante el rechazo? Se pierden en sí mismos, vagan sin más oficio que añorar el bien que no habrá de llegar. De este modo Sicilia se abandona al tedio y el lobo que nace de las sombras ensangrienta la hierba al matar las ovejas que descuida el pastor. Y ya para bien, ya para un mal inevitable, la huella de la ninfa (y por tanto esta parte, si no todo el poema) se tiñe de un sentido erotismo: la queja de los ruisiñores, lo estival de la atmósfera, la cercanía de la fuente en cuyas proximidades Galatea ha ido a descansar, el sueño mismo que la invade. Es por eso, recreado ya el ambiente, que Góngora aprovecha el momento para presentar a Acis, símbolo del amor realizado, del todo satisfactorio y satisfecho. ¿No es él, acaso, “venablo de Cupido”? Y el poeta se rinde al pintar su hermosura viril, sudorosa, amablemente animal. ¿De dónde viene, a qué va? No lo sabemos. Acis está en el mundo; aparece sin esperarse, sin desearse, quizás.

El instante marca una ruptura y apunta la transformación. De nada —nos dice el poeta— han servido las riquezas de los enamorados; de nada, tampoco, persecución o sufrimiento, o el poderoso anhelo de triunfar. Acis contempla a Galatea dor-

mida y deja a su lado, desapareciendo después, astutamente, un regalo que es, bien lo sabemos, caricias sustituidas en fruta, "leche exprimida", miel. Pero ahora la ninfa despierta y busca, con curiosidad y no escaso susirio, al donador, quien se finge dormido. Galatea lo contempla y —flechada por Cupido— se enamora. ¿Qué ocurre después? Este atractivo, expresado repentinamente, es dual por más que exista, por parte de la ninfa, una leve esquivez que más es entrega que rechazo. Tal parece que no pueden desviar, uno del otro, esa atención que todo lo excluye como no sea a sí mismos, tal como si atisbaran la próxima ruina y supieran que el amor es el momento extremo y por ello infinito, el más, de todos los momentos. Y es así como los amantes se miran, se observan, se aspiran y poseen antes siquiera de tocarse. Un beso contendrá, en sí mismo, los posteriores y múltiples contactos que habrán de presentarse: es el presagio de la cópula. Pues la entrega, el regalo del propio cuerpo, corona



"contéplase reflejado en el mar"

un espléndido tálamo regado de violetas y lirios, dulce cama, sombría de yedras, que los cobija del calor y de toda mirada inoportuna.

Pero ¿qué ha pasado en el helado corazón de la ninfa? ¿Por qué el "monstruo", la "fiera", se deshace para dar cabida, en repentina metamorfosis de sí misma, a la entrega? El poema indica que Galatea ama a un Acis prefijado que se dibuja en la imaginación. Una rica gama de movimientos atraviesa —con la lentitud que le presta la ampulosidad de la metáfora— las estrofas dedicadas a la pareja amante. Pero pronto, en un tono de arrebató que recuerda a Rubens ("Su aliento humo, sus relinchos fuego"), viene la descripción de un ocaso que permitirá cambiar la erótica atmósfera por una de abandono en la que se incluye la inabarcable soledad de Polifemo.

El cíclope, descuidado del amoroso quehacer de Galatea, distrae, tocando la zampona, su melancolía. Nada lascivo ocurre por su mente; al contrario, pura, delicada, irreprimible, surge la imagen de Galatea, igual —de nuevo— al pavo real y al cisne. Polifemo gusta de recrear mentalmente a la ninfa y la invita a dejar las ondas del mar no para amarlo, sino para escuchar "Mi voz, por dulce, cuando no por mía". Los corales, las almejas, los gemidos que recorren el aire (inútiles como los del viento ante las rocas) forman un horizonte de nostalgia agresiva, hiriente, que pregona un amor sin sentido posible. El conocimiento de la historia nos indica que el canto —una vez descubiertos los amantes— no lo conducirá sino al resentimiento y a la ira. ¿De qué sirve, pues, el recuento de los panales; el que la miel y las abejas se comparen a hilanderas que tejen, en ruelas de oro, los rayos del sol? ¿De qué la ascendencia del cíclope, hijo de Neptuno? ¿De qué hacer gala de su estampa, si sangrienta, burlescamente reconoce que lo eminente de su cuerpo le permite trazar, con los dedos —en el espacio— su infinita desdicha? El ofrecerle a Galatea la aljaba y el arco que un naufrago —para recompensar su ayuda— le ha regalado a Polifemo? ¿El que la bondad haya sustituido a lo cruel y feroz de su naturaleza? El cíclope consciente está de sus limitaciones pero también de su peculiarísima belleza: con dolorosa voz comenta que una vez, aprovechando la tranquilidad de las aguas, pudo contemplarse reflejado en el mar. Y es así como el radiante sol de su frente —émulo del único que cruza por los cielos— fue por él descubierto. Pero, ¿de qué sirve —parece decirnos— todo este caudal?

El pretexto de las cabras al pisotear las vides permite a Góngora romper con el tema. Polifemo apedrea al ganado "sacrilego" e interviene el azar. Pues los amantes, cercanos a las cabras y por ello fortuitas víctimas del incidente, huyen al mar. Los sorprende, sin embargo, la mirada penetrante del cíclope. Ya sabemos el desenlace: aplastado por el gran peñasco, Acis —que es el amor— se destroza. Y entonces su sangre, convertida en un río, se derrama bañando las raíces de los árboles en el camino que lo lleva a fundirse en el mar.

Si atendemos a la estructura del poema, advertiremos dos vertientes que desembocan en un ángulo. En efecto, Polifemo y su mundo, por un lado, Galatea y su atmósfera, por otro, se mirarán al final de la *Fábula* en una línea que compendia dos actitudes opuestas de la vida que ya analizaremos. Por lo pronto es indispensable notar que la *Fábula* está construida como un triángulo en cuyos vértices hay, respectivamente, la representación del hombre, la mujer y la naturaleza. Esta figura dará lugar a una especie de galería en la cual uno de los lados sería la base y los dos restantes el techo o cubierta: el dosel. No es difícil decir que este *volumen* se significa por dos características fundamentales: su sensorialidad y la riqueza de la imaginación. Un tercer elemento (la inteligencia de quien construye tal recinto, estructurado en forma casi matemática, es decir, que está pesado y medido paso a paso) quedaría, a propósito, ajeno al mundo de la *Fábula* a fin de no restarle sabor, suntuosidad, alegría del sentido, placer. De esta manera (y no caprichosamente) podríamos convertir al volumen en un templo dedicado a la adoración de ciertos elementos —la belleza, el amor, la vida en general— en el cual lo literario, con ser excelso, no impediría la creación de formas plásticas, escultóricas y pictóricas en lo fundamental.

Si quisiéramos ser más exactos en esta imagen (sin otro oficio que el pedagógico) tendríamos que añadir que el templo estaría recubierto, en su totalidad, por una serie de vitrales. Y mejor aún, tal recinto sería, en sí mismo, un gran vitral que, expuesto a los permanentes cambios de la luz, ofrecería —a la mirada de un espectador interior— el trueque mágico del clarooscuro de acuerdo con las horas del día. Si prescindiéramos de la imagen pero no de sus consecuencias, no será oficioso decir que el gran motivo de Góngora, en la *Fábula*, es la luz. En efecto, a nadie escapa la luminosidad del poema y la fuerza que posee en el ánimo de quien lo admira: luz en el mar, en la tierra, en el ojo del cíclope, en el bozo de Acis, en las sienas cerúleas de Palemo, en la fugitiva exquisitez de Galatea: luz en todo, hasta en las sombras. Luz que se irradia desde dentro, como si los objetos, semejantes a luciérnagas, la contuvieran en sí mismos.

Si estos elementos quedan apuntados como formales y hemos dicho que la *Fábula* se construye en un triángulo cuyos vértices son el hombre, la mujer y la naturaleza, de él nos valdremos para investigar las características internas del poema. Por ello, de intentar hacer un esquema de su fisonomía espiritual, sin duda lo *descriptivo* sería parte, y no poca, de su centro. Quien lea con atención observará que la caverna en la que vive el cíclope es tan importante como el cíclope en sí. Pero lo mismo acontece con las cacerías a las que Polifemo dedica parte de su

tiempo; o la abundancia de sus posesiones. El lector podrá ver, también, que Góngora se detiene en el paisaje (ya vivo, ya como naturaleza muerta) y allí, al parecer, se olvida de todo lo demás. De esta manera el zurrón del gigante es tan necesario a la conformación de la *Fábula* como el mar, grandiosa escenografía en donde reverbera un mundo de metáforas imprevisibles. Pero ¿qué decir de las fértiles tierras de Sicilia? ¿Qué de la pereza de los bueyes al regresar a su redil? Igual entusiasmo se ofrece al mencionar al lobo que el prestado a las estrofas suaves, de voluptuosa majestad, que anuncian la cópula estiva de Acis y de Galatea. Pero también se insiste en subrayar la intención de los mirtos, del arroyo, y de ese Favonio que corre las "vagas cortinas" del espacio que envuelve a Galatea. Es así como advertimos una especie de equidad, de equilibrio establecido entre el elemento mítico-humano, y el otro, de tipo natural. A los dos, por supuesto, los abriga la luz.

Sin embargo, si se observa con más detenimiento el poema, comprendemos que hay más; que otros transfondos salen a la superficie. No olvidemos que el intento, en principio, es la "descripción" de dos mundos opuestos (el de Polifemo y el de Galatea) que tienen una relación dispareja, de amor en el cíclope, de despegue en la ninfa. Como Góngora se ve en la obligación de explicarlos, acude a la técnica que consiste en entregarlos no sólo por sí mismos, sino a través de su circunstancia natural. De esta manera las aves nocturnas de la gruta, sin dejar de ser parte de un ambiente determinado, constituirán gajos del tono moral que posee Polifemo. La "bárbara choza" no es sino el retrato íntimo y minucioso que Góngora (como de Rojas al describir la habitación de Celestina) hará del cíclope. Es por ello que el "melancólico bostezo", que supone la gruta, anticipa una modalidad, casi cotidiana, del gigante: su amor rechazado, herido en sí mismo, imposible y sombrío.

No todo lo suyo es, sin embargo, miseria espiritual. Hay en la vida, por fortuna, otros ángulos, y en sí misma nada posee de lamentable. La caza de la fiera, el gusto que le ofrece la "copia bella" del ganado son no sólo ello sino una necesidad de afirmar que en el hombre otras cosas, además del sentimiento, son inherentes a su ser: tales versos denotan verticalidad espiritual en Polifemo, falta de contornos, primitividad moral. Habrá, sin embargo, otras facetas del gigante. Lo "blando", lo "piadoso" lo "pálido" (apelativos empleados al referirse el poeta al contenido del zurrón) implicarían rasgos sorprendidos e ignotos (aún no expresados) del inaudito enamorado. Presagian una ternura insospechada que no se entrega hasta el momento en que la lectura —a fuerza de olfatear en los tropos— se vuelve accesible y dócil desde un punto de vista de la comprensión. Dicho de otra manera es la inteligencia, aunada a la paciencia, lo que conduce al sentimiento. Por ello ¿qué cosa es lo "tardo" de los bueyes sino la tremenda sensación de vacío que anticipa el caos, la consecuencia miserable de un sentimiento no cumplido? ¿qué la sangre de las ovejas sino la herida amorosa incapaz de sanar mientras el amor mismo —el lobo— no desaparezca?

Pero volviendo a Polifemo ¿no son esos caudales de los ríos y de las ubres, lo que prepara algido momento de ternura? Lo mismo ocurre con la presencia de la ninfa. De nuevo la naturaleza —vegetal, animal, mineral— sirve como medio de explicación de las características del personaje mítico. Pero mientras el cíclope cobra matices de hondura espiritual —que son belleza—, Galatea será sólo un contorno, o, si se quiere, representará la belleza estatuaria, escultórica, no de la ninfa, sino de una nueva idea de la femineidad en la que cabe, según veremos, lo feo como elemento formativo. En Góngora la mujer —cuyo ser íntimo permanece intocado— es un mero pretexto para mostrar un mundo tangible en la medida en que las imágenes, de tan vívidas, resultan corpóreas. Por ello los enamorados (Glaucó, Palemo, Sicilia entera) son, por decirlo así, el complemento de la personalidad amorosa de Galatea: ramas que parten de su tronco. Tal parece que los cereales con los que Palemo se adorna la cabeza, o las ardientes inquietudes de Glaucó, fueran parte, sarcásticamente, de la ingratitud de la ninfa: que la ayudarán a brotar en un todo de contrarias mitades.

Una imperiosa urgencia de comunicar las irradiaciones eróticas de Galatea invade el ánimo del poeta. La calcinante pasión de los moradores de la isla expresa, tanto como los "granos de oro" de los campos, una abierta lujuria. Y es en esa profusión de elementos orgánicos (la riqueza de los cereales, lo *vicioso* de los ganados, la vida desparramada en hilos tiernos) que está implícita la voluptuosa fuerza de atracción que ejerce una belleza significada en abundancia de la misma manera en que el rechazo sería correlativo al descuido, al abandono de la hiperbólica naturaleza: es el desaliño que deviene en fealdad. Pero Góngora sigue adelante y una especie de simbiosis brota cuando las sensaciones se confunden. ¿O no es lo que acontece al sor-

prender que los brazos de Galatea son "cristalinos pámpanos"? Y, ¿qué decir de la relación de los amantes?

*llegó Acis; y de ambas luces bellas
dulce Occidente viendo el suelo blando
su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,
al sonoro cristal, al cristal mudo.*

Nadie ignora que cristal es arroyo y mujer que duerme a un tiempo.

Pero la naturaleza, semejante a una habilísima alcahueta, pendiente está de los amantes, de sus señas, del más leve de sus movimientos. Tal el oficio del "verde soto", de las ramas, del "fragoso nido" del ave a la que Galatea recuerda al atisbar a Acis durante su mentido sueño. Lo *descriptivo* pues, deja de serlo para constituirse en parte de la esencia misma del poema.

Hurguemos ahora un poco en esa desigual situación sostenida entre Polifemo y Galatea. Dos clases de sensibilidad se hacen manifiestas: la del poeta, derramada a lo largo de toda la *Fábula*, y la inherente a los personajes de su drama. Pero todo ello se conectaría de manera directa al problema del sentimiento, ya lo exprese, ya lo disuelva o evite. En Góngora la sensibilidad tendría, asimismo, dos fases: la relativa o implicada en la naturaleza (en conexión a la sensibilidad del poeta) y la de la *Fábula* o, mejor dicho, la de la historia que presenta (en relación con la sensibilidad "humana" del personaje en cuanto tal). Y ya que de sensibilidad se trata, la de Góngora se disuelve en una energía fundamentalmente objetiva —valga la expresión— que, a modo de sistema panteísta, envuelve al universo como dios tutelar. Por ello los personajes abrevan de tal fuente sin que podamos decir que sean, en sí mismos, seres sensibles.

Quizás ligado a lo anterior —y en forma por demás estrecha— esté la vida íntima del propio Góngora, privada, a lo que se sabe, de las formas afectivas, amorosas, que se esperarían de la finísima resonancia que su ser poético desprende. Sea o no el caso, lo cierto es que en la *Fábula* el sentimiento ocupa un lugar especial pero jamás preponderante. Por momentos Góngora introduce una sabiduría de la existencia que, excluida de toda amargura, sí en cambio arrastra una insospechada carga de vibración emocional:

*Huye la ninfa bella; y el marino
amante nadador, ser bien quisiera,
ya que no áspid a su pie divino,
dorado pomo a su veloz carrera;
mas ¿cuál diente mortal, cuál metal fino
la fuga suspender podrá ligera
que el desdén solicita? ¡Oh, cuánto yerra
delfín que sigue en agua corza en tierra!*

Insospechada, decimos, porque el tono entero del poema más se recarga en la imaginación y en los sentidos (guiados por una inteligencia poderosa y "oculta") que en otros factores de la mente. Un pequeño resquicio, sin embargo, bastará para que (en la parte correspondiente al canto de Polifemo) penetre la ternura; una ligera coyuntura (en la estrofa transcrita) será suficiente para que —si no el sentimiento— sí se deslice una inteligencia sentimental que logra que el poema —a diferencia de la utopía de Baltasar Gracián— no se derrumbe, inevitablemente, por la debilidad de ese ángulo. Por ello lo sensible (que no lo sentimental) está en el ambiente y por lo general irrumpe en formas estéticas que implican un radiante erotismo.

No son otra cosa los personajes de la *Fábula*. Sólo Polifemo ahonda en su ser sensible. Los demás, ya sean Acis, Galatea, Sicilia o las deidades marinas, son una mezcla de erotismo y circular belleza en cuya conjunción (la de Acis y Galatea en particular) se implica una idea de la felicidad como instantánea. Pero el cíclope —representación de las fuerzas de la naturaleza— conjuga la idea de un sentimiento abatido, no comunicado, que enturbia la existencia y la daña en su centro. La pintura de su ser hila, a perfección, con el elemento dramático que ofrece el rechazado amor y en cierta forma —manifiesta crueldad— lo justifica. Pero ¿aterroriza a Galatea, en efecto, la fealdad del monstruo? ¿Es sólo relativa a la mirada de la ninfa? Un juego equívoco, significativamente barroco, se establece. Pues si es verdad que Polifemo sería, en principio, un desatino estético, hay una manifiesta dignidad, física y espiritual, en su ser. El vaivén torturado y magnífico del intenso cabello en el aire; la barba que, a manera de torrente, inunda el pecho; la ira, la crueldad, el amor mismo (que es bondad) ¿no son, acaso, fuerzas de suprema atracción? Y en



"un mundo de clásica belleza, tradicional, renacentista"

ello reside una belleza especial (de signos peculiares y no necesariamente negativos) extremadamente novedosa.

Pero si Polifemo es monstruo con belleza, la ninfa lo será también. "Fiera" la llama Góngora, pues, insensible al reclamo de los enamorados, representa la huida, la imperiosa necesidad de libertad. La ninfa es pues la belleza tradicional, cerrada en sí misma y por tanto asfixiada. Por ello, para que nadie comprenda su secreto (que es no tener ninguno) escapa Galatea. Y ambos polos contendrán un universo en el que pueden establecerse muy obvias consecuencias. De esta manera la fealdad de Polifemo estribará no en su bárbara figura física, sino en lo impotente de su ser amoroso, mientras que la de Galatea consiste en su falta de profundidad sentimental. Por eso la ninfa (que es belleza asfixiada) necesitará de Acis (que es amor natural) para lograr una plausible, aunque instantánea, comunicación.

Ello no obstante no es posible pasar inadvertido que es a la belleza corpórea, animal, a la que Góngora entrega el privilegio del amor. No importan —parece decirnos— la inteligencia, ni la generosidad, ni las prendas íntimas del ser. El espíritu y la fuerza que irradia quedan excluidos de esta espléndida y sensual concepción de la vida. El encuentro de los amantes es visual, táctil y hasta olfativo. Lleva implicados, además, la entrega física, el impulso del sexo, la pasión del sentido. Claro que no puede ser de otra manera en un conocimiento breve y los sentimientos —de haberlos— se tronchan con la muerte. Por ello es posible que en la historia entera de la literatura española no haya una expresión amativa tan descarada y sutilmente sensual, al propio tiempo:

*No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubies,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesies.*

Los versos contienen y resumen la violencia de un Calixto y el rapto emocionante de un San Juan de la Cruz. Cada gesto es la expresión de un ánimo íntimo que delata alegría, triunfo de vida, exceso sensual.

Y ahora examinemos la "tragedia" a la luz de otras consideraciones, o sea dentro de su atmósfera histórica. No es azarosa y sí muy explicable la elección de la *Fábula*, ya en parte comentada. Las *Metamorfosis* de Ovidio representan, para una mente del siglo XVII, fuente de inagotable inspiración además de ligar, de manera admirable, con su concepción de la existencia. Y ya con una base tradicional, ya con novedosas formas del mundo y del hombre, o bien mezcladas, Góngora hará con su *Fábula* la máxima creación poética del tiempo. A la mano están ciertos elementos, típicamente barrocos, que utiliza con profusión. El carácter alegórico del poema sería, en realidad, lo más inmediato. Este tono (que abarca la espiritualidad del conjunto) da lugar a que Góngora vierta, con holgura, todo lo que le venga en gana. Pues lo alegórico le permite la intervención de factores sobrenaturales, el desorden cronológico, la exageración y deformación de lo *real fabuloso*; también lo contrastado, lo paradójico y —ya lo hemos visto— un nuevo tipo de belleza humana. Existen, asimismo, los grandes temas de la época (el sueño, la locura, la muerte) sólo que de manera hartamente singular. No puede ser sino excepcionalmente en una época

adoradora del ingenio. Por eso el sueño existe —real en Galatea, fingido en Acis— como forma de unión entre amor y belleza. Su aparición ligada va con la rabia del cíclope, misma que, convertida en locura, obliga a Polifemo a "matar" al amador de Galatea. Pero la muerte es, para Góngora, sólo un paso a un tipo diverso de existencia, de tal modo que lo trágico de su historia en realidad no existe: no por mitológico, sino por la carencia de profundo dolor. La muerte significa mutación, transformación: metamorfosis. Pero hay también una metáfora que, por ser en Góngora exceso de un exceso, estallido violento del ser de la palabra, simbolizaría al siglo XVII, hiperbólico y sobrenatural.

Sin embargo, la *Fábula* excluye hábilmente otras características de índole barroca, no menos importantes que las ya enunciadas. En efecto, si el lector se preguntara por la impresión que deja la historia, tendrá, ante la mirada, el gran templo de luz al que hemos hecho referencia. Pues a pesar de la melancolía de Polifemo (trasmutada, al final, en magnífica rabia, en osadía, en violencia) nada es triste, ni desengañado. A otros poemas de Góngora (*De la brevedad engañosa de la vida; Alegoría de las cosas humanas*, etcétera) habría que acudir para encontrar tales vertientes aunque, bien mirado, unos y otros poemas rozan el tema sin sentirlo.

Ya al principio de este apartado dijimos que el plano de sensibilidad al que Góngora se entrega le impide ocuparse de problemas inherentes a su época, como son el político, el social y otros más entre los cuales habría que contar el religioso. La *Fábula* representará, en este aspecto, el gran paréntesis que con Alarcón y Gracián completa el lado burgués que, como excepción, el arte barroco contiene. Todos tres profesan *religiones* diversas. Y si para Gracián la fe consiste en la razón, para el dramaturgo y el poeta los valores cristianos se cambian por una estética razón de ser. Pero, ¿cómo combina Góngora tales y tan contradictorios factores?

Si recordamos que el poema está construido por dos líneas opuestas de la vida (Galatea, Renacimiento; Polifemo, barroco); si no olvidamos que en el fondo se unen cuando aparece Acis (amor que, por ser trascendencia, todo lo transforma, hasta la propia muerte) será lógico deducir que en la *Fábula* hay contrapuesto al ideal humano renacentista —estático, de suma perfección formal— el ideal del siglo XVII, dinámico y que, por ello mismo, involucra premura, instantaneidad, transmutación, olvido. La resultante no es un mundo alegórico sino la alegórica representación de uno cósmico que se desliza sin obedecer a otras leyes que no sean las de ese panteísmo al que hemos hecho referencia. Y he aquí que a través de la poderosa técnica gongorina (confundida, en última instancia, con lo que comúnmente se llama inspiración) advenimos a la última atmósfera que nos ha sido dable observar y que indica, más que ninguna otra, la modernidad de la *Fábula*. Pues el personaje (cualquiera que éste sea; cualquiera que sea su índole) no tiene una relación con la naturaleza sino que él es, en sí mismo, naturaleza, representación del mundo —alegórico o real— en que vivimos. Dicho en otras palabras, no existen linderos y el hombre participa de una sensibilidad cósmica y en ese sentido poco individual. Es así entonces que la *Fábula de Polifemo y Galatea*, semejante al *Quijote*, resume su siglo y lo trasciende; es así como el barroco indígena —en la prosa y el verso— cobra, con Cervantes y Góngora, categoría de universalidad.

¿Quién es Heathcliff?

Por Juan Vicente MELO

Dibujos de Roger VON GUNTEN

En una página de *La tumba sin sosiego* —esa inquietante “experiencia de autodesmantelamiento”, libro admirable, total y perfecto—, Cyril Connolly anota que “el corazón humano está hecho para ser destrozado, y una vez compuesto, destrozarse de nuevo. Pues el amor romántico —explica—, la suprema embriaguez de que somos capaces, es algo más que una intensificación de la vida; es un reto a ella”.

Esta reflexión fue provocada por una película: *Un perro andaluz*, “ejemplo de reverencia destructiva”, como llama Connolly a la obra maestra de Buñuel, uno de los testimonios más importantes, valiosos y —¿por qué no?— claros del surrealismo. Pero bien podría haber sido motivada por *Cumbres Borrascosas* novela que, como todos sabemos, cuenta la historia de un amor romántico, de “esa suprema embriaguez de que somos capaces”, historia en la que, una vez más, en el fuego mismo en que se edifica y consume el amor, asistimos al continuo rompimiento del corazón humano y al desafío a la vida que representa la certeza de la imposibilidad de su realización en este mundo.

Pero no es por mero capricho, o por el estricto paralelismo que, personalmente, nos sugiere esa página, por lo que hemos elegido las palabras de Connolly para encabezar estas notas desordenadas y torpes en torno al héroe de la novela de Emily Brontë. En primera y última instancia, *Cumbres Borrascosas* como *Un perro andaluz*, y como *Romeo y Julieta*, *La Dorotea*, la tragicomedia de Calixto y Melibea o la leyenda de Tristán e Isolda es una historia más de ese mito occidental que es el amor-pasión, del juego terrible, combate y odio que es el amor-pasión. Por otra parte, se trata de una novela que únicamente el surrealismo pudo y supo descubrir y valorar gracias a su interés por conocer —por revelar— el lado oculto de las cosas, el lado irracional, secreto de la conducta humana.

Cumbres Borrascosas es “la” novela —con perdón de *Nadja*— del *amour fou*, de ese grito de guerra contra Dios y contra las criaturas que pueblan el mundo por Él fabricado, de ese continuo e infatigable nacer y morir que representa la verdad de que todo amor es, por su propia condición, no sólo no correspondido sino irrealizable. Heathcliff y Catalina Earnshaw —la pareja objeto y sujeto del amor en *Cumbres Borrascosas*— no hacen sino amarse; es decir: odiarse, destruirse mutuamente, cegarse, convertirse en eternos luchadores contra el sexo y la vida. Luego, una vez que se ha rechazado a Dios, que Su palabra ha dejado de ser oída, que se ha inventado un nuevo, más terrible infierno, que se ha aspirado a la unión secreta en la muerte, los amantes consiguen convertirse en *otros*, específicamente en *el otro* al cual transfieren la calidad y la cualidad de espejo para mirarse y ser mirado, de doble, de hermano, es decir: de permanencia, de eternidad, de no-vida. Como en la película de Buñuel —y como en esas obras literarias citadas antes, como en tantas más—, en *Cumbres Borrascosas* asistimos al asesinato de Dios y al asesinato del amor, crímenes imprescindibles en el mito del amor-pasión y sin los cuales no puede fundarse su carácter de eternidad. Si, como dice Albert Camus es una de las primeras páginas de *El hombre rebelde*, Heathcliff sería capaz de asesinar a la tierra entera con tal de poseer a Catalina, este asesinato no tendría, en principio, otro sentido que agotar o satisfacer el odio que Heathcliff siente por Catalina ya que, una vez consumado el crimen, sólo le quedaría el amarla realmente; es decir: tendría que dejar de combatir, tendría que perecer. Porque, por una parte, Catalina —y por tanto el amor por Catalina— representa una aspiración religiosa, una identificación del amor profano con Dios, un sinónimo de destino eterno, de memoria intemporal. Por otra, como sucede con Tristán e Isolda, como acontece con todos los amantes, Heathcliff prefiere su amor a Dios, se prefiere a sí mismo, prefiere lo que de él hay en Catalina. La única, auténtica Catalina es la representación de Dios en la tierra, es la vida, es al mismo tiempo la sola ocasión del desafío, de la negación, la primera y última posibilidad de crear el infierno. Porque el amor-pasión implica, por su misma esencia, la enemistad y el odio. En el fondo —¿habrá que decir: en la superficie?— Heathcliff y Catalina son enemigos, Heathcliff y Catalina se odian. Sólo en esa enemistad y en ese odio podrá confirmarse que el mundo hecho por Dios es hostil para los hombres que lo habitan y que, acaso, en la posibilidad de un más allá fantasmal, en ese eterno morir

y resucitar que tanto debió de entusiasmar a los surrealistas, puede encontrarse la razón para no estar nunca lúcido, nunca sereno, siempre dispuesto, siempre nostálgico.

Debo decirlo de inmediato antes de intentar abordar la figura del héroe de *Cumbres Borrascosas* —de intentar abordarlo a través de lo que dice y de lo que de él se dice, sobre todo a través de Catalina Earnshaw que es el otro, el doble y, por consiguiente, tanto o más que Heathcliff, es Heathcliff—: *Cumbres Borrascosas* es una novela que amo y, como todas las cosas que se aman, no puedo hablar de ella sin pasión. Descubierta en la adolescencia, leída y vuelta a leer una y otra vez, siempre ha sido motivo de fascinación. Creo que es, precisamente, la fascinación el elemento más notable de esta novela —aquel, en todo caso, que liga a Heathcliff con los otros personajes, en cierto modo también lectores suyos. Todo aquel que haya leído alguna vez esta novela —estoy seguro— ha experimentado ese horror sagrado que se respira de principio a fin en el ámbito reducido del paisaje yermo, en el alarido del viento —tal vez el elemento natural que preside todos los gestos y las palabras de la pareja de amantes. Porque, en *Cumbres Borrascosas*, el agua, la tierra, el fuego son accesorios, circunstancias, mientras que el viento es perpetuo objetivo, exclusiva preocupación, divina presencia—; el horror sagrado, en fin, que se respira en esa geografía limitada en que se resumen cielo e infierno, día y noche, el mundo entero, el gusto por el invierno y lo nocturno, el camino que lleva, gustosa e inevitablemente, cuando los amantes ya se han destrozado y se hallan empavorecidos, a la cripta mortuoria donde Romeo y Julieta celebran sus verdaderas nupcias, donde Tristán e Isolda edifican la ceremonia del sacrificio último, donde Heathcliff y Catalina duermen al fin el imposible sueño en la tierra yerma. El horror sagrado, en fin, que supone la insatisfacción de la sed infinita y real del amor total y de la amada única. Si, como advierte Connolly, “el objeto del amor es terminar con el amor”, el que Heathcliff experimenta por Catalina es, en todo momento fascinación por el dolor y la desdicha, necesidad de autodestrucción y de muerte, contaminación de esa enfermedad que es el Tiempo.

Heathcliff y Catalina son la noche malsana de Baudelaire, la decisión de Calixto de dejar de ser cristiano a fin de ingresar en la secta de Melibea, de ser Melibea y a ella amar y adorar y en ella creer; son la unión constante más allá de la muerte, la visión soñolienta que es Aurelia para Gerard de Nerval, el contagio de la enfermedad de Sofía von Kühn en Novalis y ese suicidio espiritual que, como dice Albert Béguin, se propone el poeta con objeto de seguir viviendo en la muerte de la amada y, a fuerza de fijar en ella sus miradas, acabe por morir realmente; son la búsqueda del otro, de la identidad: Heathcliff sólo puede amar a Catalina porque Catalina es Heathcliff, de la misma manera que Tristán tratara de identificarse en la sola Isolda que hay en las dos Isoldas y que Ulrich, el hombre sin cualidades, conseguirá eternizarse en el incesto. Fascinado, enamorado de sí mismo, Heathcliff será la exacta contrapartida de esos otros grandes mitos occidentales que son Don Juan y Casanova. Su amor por Catalina se traducirá, pues, en infatigable búsqueda del otro, de la pareja, del hermano. Amor agónico —en el sentido unamuniano—, se manifestará violento y desmedido, como el paisaje en que se desarrolla, a la vez ojo que observa y espejo que refleja.

No resulta obvio repetir que en el momento de su publicación, *Cumbres Borrascosas* fue rechazada por la moral del tiempo, por esa sociedad —el Ágape, como diría Denys de Rougemont— que festeja el sacramento del matrimonio, la tranquilidad del amor conyugal y la fidelidad hacia la vida —fidelidad *por* y *en* la vida. Muchos años tuvo que esperar esta novela para ser conocida y apreciada, sobre todo para ocupar el sitio que merece dentro de la literatura inglesa y la literatura universal. Más tarde lectura preferida —entre tantas otras— de los surrealistas, hoy vuelve a conocer el desprecio, ya no en forma de definitivo rechazo —de auténtico malestar provocado por el desorden que entraña— sino, lo que es más lamentable, de sonrisa indulgente, de calificativo de novela “amorosa” —dicho sea, con toda evidencia, en el sentido peyorativo de esta noción—. Largo tiempo ha tenido que esperar esta novela extraordinaria, imperfecta, mal construida, rabiosamente apasionada, que hoy, más que

nunca, es la representación del mito del amor occidental y de la crisis que sufre. Llevada al cine en dos ocasiones —en Hollywood por William Wyler, en México por Luis Buñuel—, pasó a ser ocasional ficha filmográfica y no ya el voluptuoso placer del infierno. Muchas batallas ha perdido frente a *Jane Eyre*, ese tratado de frivolidad y elegancia a lo Thackeray que Charlotte, la hermana de Emily Brontë, consiguió hacer pasar como retrato de malos pensamientos y de buenas costumbres.

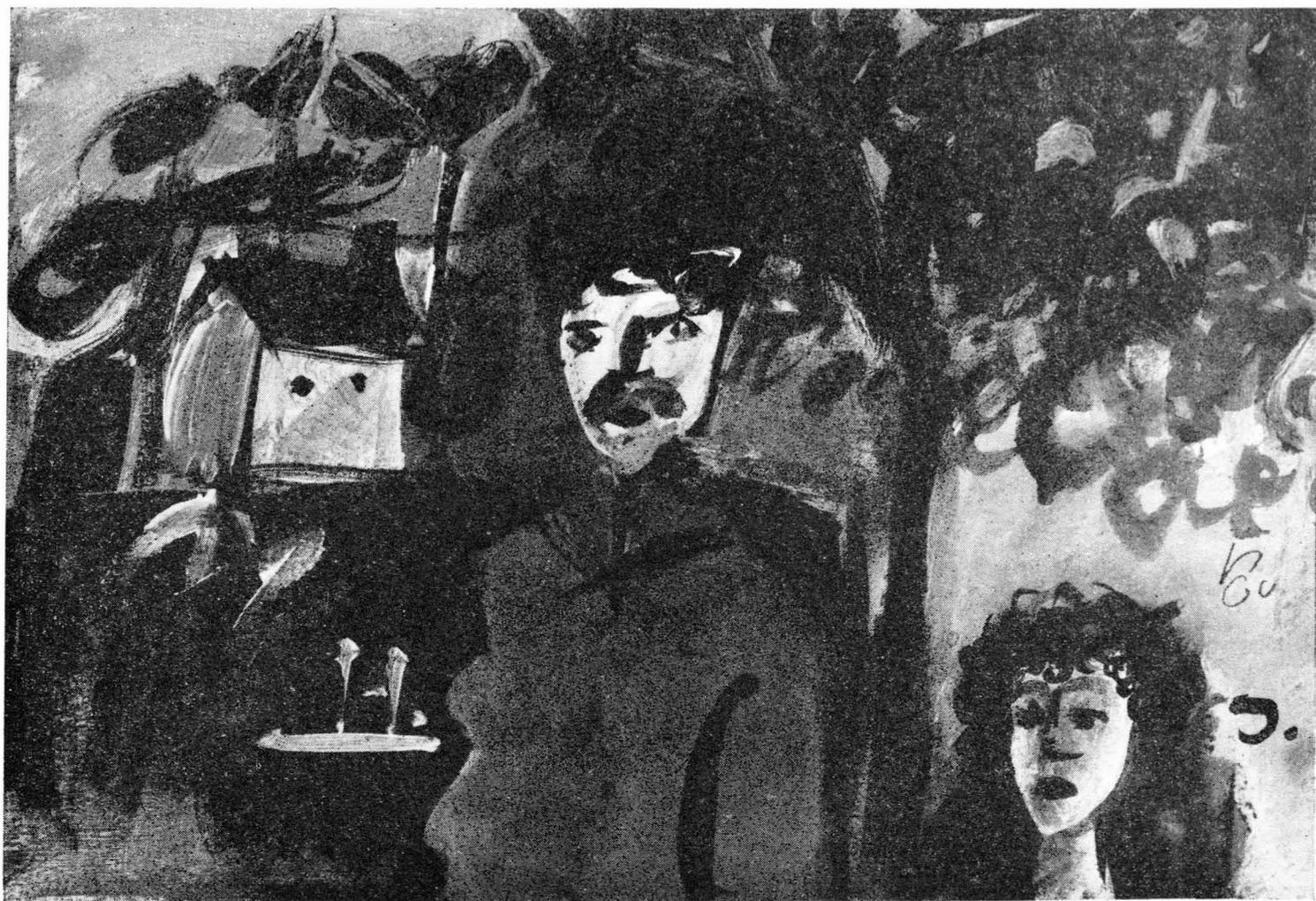
En el momento de su publicación (1847), Emily Brontë tiene 29 años y está a punto de morir. Salvo un libro de poemas, *Cumbres Borrascosas* es todo lo que dejará escrito. Redactada rápida, furiosamente, acaso con la conciencia de la proximidad de la muerte, la novela se integra y se desintegra, es narrada sucesivamente por diversos personajes, se hace y se deshace fuera de toda medida de tiempo. El paisaje es lo único que permanece, ese Yorkshire oscuro y frío donde Emily Brontë pasó encerrada casi toda su breve existencia, entre los hermanos que más bien son fantasmas y los aparecidos que más bien son seres humanos, reales presencias. La prisión del hogar en donde vive y escribe al lado de Charlotte y de Anne, de ese Branwell alcohólico y perseguido, muerto cuando apenas acaba de nacer, es, para Emily Brontë, la exacta representación de la prisión del mundo, la necesidad única de expresión total, la aceptación de que cada palabra brota del corazón y no de la experiencia, la batalla de inventar —en el más amplio, tal vez verdadero sentido de este término— todos los hombres y las mujeres que pueblan ese paisaje estéril, en el que el viento no cesa de aullar, donde la luz casi se imagina.

Después de un siglo de luchas, el amor que experimentan Heathcliff y Catalina ha dejado de ser sinónimo de odio, de afán de poderío, de venganza, de enfermedad y muerte, de vulnerabilidad en cada instante que son todos los instantes. Hoy, esa fascinación se llama reconocimiento, y los amantes de nuestro tiempo han conseguido definir el concepto de distancia y suprimir la vocación del amor en favor de una esterilidad basada en la despersonalización, en el reconocimiento por el otro y ya no en el otro. Este nuevo romanticismo que implica la crisis del amor en Occidente fue inaugurado por *La dama de las camelias*: si Catalina vive, por Heathcliff, en una eternidad de amor, Margarita Gautier vive, por Armando Duval, en una eternidad de sí misma. Si Catalina sólo busca ser Heathcliff, la dama de las camelias desea ser reconocida por la clase social que Armando representa. Si Catalina decide no casarse con Heathcliff porque éste ha sido rebajado, Margarita aspira

a superar su condición de prostituta y convertirse en el ideal pequeño burgués que la sacrifica y la mata. La suprema embriaguez de que somos capaces, reinventada en el siglo XIX del cual Emily Brontë es expresión completa, ha efectivamente desaparecido. Algunos amantes de nuestro tiempo insisten, a veces, en encontrarla. ¿Me atreveré a sugerir que la muchacha que desaparece en *La aventura*, la película de Antonioni, es el amor-pasión, la identidad, y que la pareja incansable y aburrida que la busca es el signo mítico de un amor en crisis que aspira a la reinención a partir del reconocimiento?

Pero toca a los filósofos del amor otorgar un sentido moral a esta crisis y a esta necesidad de reinención, de buscar las respuestas, los caminos posibles. Debo volver al punto de partida, al valor y la importancia de esta obra genial. Por fortuna, frente a aquellos que sonríen benévolamente con esta novela negra y terrible, se alzan algunas voces que confirman la fascinación que no ha dejado de ejercer. Uno de los nombres mayores de las letras de nuestro tiempo, Katharine Anne Porter, señalaba, en reciente entrevista, la importancia de *Cumbres Borrascosas*, refiriéndose, de pasada, a esa crisis de la historia que es la crisis del amor. La autora de *Pálido caballo, pálido jinete*, habla ahí de su particular descubrimiento de la novela, de la fascinación que la ha llevado a leerla, puntual y atentamente, siempre asombrada, siempre maravillada, cada año durante trece. La palabra fascinación ha sido repetida muchas veces aquí, mezclada a la confusión que mal sostienen estos apuntes que no llevan otra intención que comunicar mi entusiasmo de lector. Es hora ya de intentar hablar de Heathcliff. Voluntariamente olvido muchos de los escenarios en que se representa su vocación amorosa —por ejemplo el ámbito reducido que pretende y consigue resumir el universo, el horario nocturno, las estaciones que favorecen la oscuridad y el frío, escenarios todos claves del romanticismo— porque la fascinación es, a mi modo de ver y de leer, el elemento que determina y nombra a Heathcliff.

Primer motivo de fascinación: Heathcliff ha sido encontrado. No tiene padres, ni historia, pasado o herencia. Ni siquiera un nombre: Heathcliff es bautizado por manos extrañas, manos que no son, desde luego, de probable familia. Ni nombre ni apellido: Heathcliff responde así de las dos maneras (más tarde, humillado y ofendido, poseído de la rabia del amor, el odio y los celos, fincará su venganza en la fundación de una



"Dios haga que no descanses nunca. Dios haga que no descanses mientras yo viva"

casta, en una aristocracia, anulará la familia de los Linton otorgando a su hijo su apellido como nombre, aunando en un enfermo que morirá joven, la unión imposible de los amantes anteriores: Linton Heathcliff será la grandeza y la miseria de un futuro que vuelve a encontrar, que vuelve a comenzar un pasado incierto) Heathcliff tiene, pues, el secreto terrible de no poseer ningún secreto, de no ser dueño de historia, de no provenir de lado alguno. Es el ángel caído que ha sido puesto a mitad del camino, apto sólo para ser encontrado. Carece de raíz, de origen, de nacionalidad y de nombre. Nada hay a sus espaldas: ni tradición ni herencia. Es el hombre, la simbólica representación del sexo masculino, capaz de fecundar, desprovisto de órganos que aseguren la permanencia a través de otros. Tiene que ser encontrado para que conozca a Catalina, porque sin ella Heathcliff no es Heathcliff. Por eso, gracias a Catalina, Heathcliff será el hermano, el amigo, el que no aprende a escribir, el que no sabe leer y, luego, el otro: Catalina Earnshaw. El ángel va, por mediación de Catalina Earnshaw, a convertirse en el hombre. El crecimiento será absolutamente lento, parecido al de aquella alma expulsada del paraíso, "príncipe del vergel, bello como la aurora", que nos cuenta John Donne: "Extendido el brazo derecho hacia el Este y hacia el Oeste el izquierdo; las extremidades por sí solas se dividieron en diez brotes menores: fueron los dedos." Antes de ser encontrado, Heathcliff no existe pero ya existe en él el poder de fascinar a los demás, en ese caso y en ese momento a las fuerzas naturales que lo contemplan y lo admiran y lo preparan, a ese paisaje que ya está consciente de que él es la representación del hombre. En ese estadio, Heathcliff es el árbol-niño, esbozo vegetal, producto de la mandrágora. La fascinación reside en el terrible anuncio: Heathcliff será un poseído.

No se parece a nadie: es, en verdad, distinto. No habla como los demás y no recuerda a ninguna persona. Es un desconocido en el tiempo, alguien que nada tiene que ver con lo que ya aconteció alguna vez, así sea levemente, y que se volvió motivo de olvido. Heathcliff posee el secreto de no recordar caras conocidas, de no ser un sustituto. Antes de él, no existía Catalina Earnshaw. Es la primera señal del infierno en ese triste paraíso que representa la distancia que media entre *Cumbres Borrascosas*, región inhabitable pero que puede ser cómoda, residencia de los Earnshaw, y la Granja de Thrushcroos, región que ha sido forzada a convertirse en morada terrestre, residencia de los Linton. Heathcliff posee el secreto de no tener el secreto del pecado original, del conformismo de las aguas bautismales que todo borran menos la implacable señal de una culpa nunca cometida; ha sido puesto en la tierra con el único objeto de destruir, luchar por el amor de Catalina, su doble, su hermana, su único e inconfundible espejo, su infierno, su sola posibilidad de identidad, el exacto testigo de su permanencia en la tierra, la única ocasión de manifestar que ha estado vivo.

En el transcurso de la novela se habla de la "fatal presencia de Heathcliff". Esa fatalidad no es otra cosa que la fascinación. El niño, "tan negro como si viniera del diablo", "cría de gitanos", es el amor de Catalina y el afán de venganza, deseo de humillación y necesidad de la afrenta en Hindley Earnshaw, el hermano de Catalina. En ambos, la fascinación es, a fin de cuentas, horror sagrado que se traducirá en la repetición de actos que nunca pudieron haber sucedido. Así, Heathcliff afrentará y humillará a Hareton, el hijo de Hindley, y hará de él un ser abyecto, alguien que no posee, siquiera, la capacidad de ser contemporáneo de todos los hombres, un Heathcliff todavía más degradado y ofendido, especie de animal incapaz de comprender su destino, su pasado y su futuro, un criado en el que se repite la misma fascinación ahora engrandecida por la riqueza y el poder. Heathcliff verá, un día, en Hareton el recuerdo de su pasada juventud, el recuerdo de Catalina Earnshaw. Así, suscitará el temor y el odio de la servidumbre, el alejamiento de Mr. Lockwood, el intruso inquilino. Así, contemplará la degradación de su hijo, inculcará en él la debilidad, la enfermedad y la muerte. Así, obligará a Catalina a casarse con Edgardo Linton a fin de poder continuar, hasta la muerte, el eterno combate del amor, del odio, la invención del infierno. La fascinación alcanzará su más alto sentido cuando se repite, físicamente, en otro, el fenómeno de la identidad. Al regresar a *Cumbres Borrascosas*, "esa designación regional que describe expresivamente el tumulto atmosférico a que la situación de ese personaje lo expone cuando sopla la tempestad", Mr. Lockwood buscará preservarse de los ojos luminosos de Catalina Linton, la hija de aquella Catalina Earnshaw que fue —que es— Heathcliff. "¡Curioso trance —exclama— fuera el mío, si entregase el corazón a aquella joven, y la hija resultase una segunda edición de la madre." Evidentemente, el inquilino, al

decir esto mientras contempla un viejo retrato de Catalina, piensa en Heathcliff, en lo que de Heathcliff persiste de la madre a través de la hija.

Esa fascinación se traducirá, también, en la relación de Catalina con Edgardo Linton. En el fondo, todo lector es un ingenuo y, en este caso, no deja de preguntarse, seriamente, por qué Catalina se casa con Edgardo. Ella ama a Heathcliff y es correspondida. Heathcliff es su alma, mientras que Linton es "uno de esos hombres que están siempre ahí cuando menos hacen falta y que nunca están cuando hacen falta", un hombre cuyas venas "están llenas de agua helada". Antes de que confiese la verdadera razón, Catalina afirmará que ella sólo tiene que ver con el presente. Heathcliff es el futuro, la muerte. Linton, en cambio, es el presente; joven, rico, guapo. Hoy. Nada más que hoy. En contra de Heathcliff, Catalina buscará todas las justificaciones. Pero, al casarse con Edgardo Linton lo que procura es identificarse, más que nunca, con Heathcliff: preparar el campo de batalla y odiarlo, destruirlo, enceguecerlo, atormentarlo, anunciar el suplicio constante que será su eterna lucha después de la muerte. El obstáculo "está aquí y aquí —replicó, golpeándose la frente con una mano y el pecho con la otra—, dondequiera que esté el alma. En mi corazón y en mi alma estoy persuadida de que hago mal". La fiel ama de llaves no comprende y Catalina explicará que ése, precisamente, es su secreto, es decir el no tener secreto alguno, de ser igual que Heathcliff. Catalina será, a partir de ese momento, arrojada por los ángeles, igual que Heathcliff, "al medio del brezal, en el punto más alto de *Cumbres Borrascosas*", y allí despertará, en la muerte, llorando de alegría. Su casamiento con Edgardo Linton será la más alta y difícil afirmación de la fascinación por Heathcliff, de que ella es Heathcliff, de que sólo podrá seguir siendo Heathcliff mientras conserve la ocasión del combate, la posibilidad del odio, la seguridad de la muerte. "Me importa tan poco casarme con Edgardo Linton como ir al cielo", afirma, y, luego, busca —porque la necesita ante los demás— la justificación capaz de convencer: porque Heathcliff ha sido rebajado. "Ahora —concluye— sería mengua casarme con Heathcliff." En igualdad de circunstancias, Catalina se rebajará más, voluntariamente, consciente del suicidio que será su muerte, alegrándose de antemano en la fascinación que ejercerá, sobre su cadáver, la certeza de que Heathcliff permanece vivo, atormentado, esperando su aparición. Catalina tendrá que casarse con Linton para amar a Heathcliff, para volver el deseo y realidad del amor un eterno presente.

Porque, ¿de qué serviría su creación si ella estuviera toda, enteramente constreñida aquí? "Mis grandes padecimientos en este mundo han sido los padecimientos de Heathcliff", explica. Y si Heathcliff asesinara a la tierra con tal de poseerla, ella está segura de que "si todo lo demás pereciera y él se salvara, yo seguiría existiendo". Porque él es más que ella misma. Porque amar —ya lo dijo Bontempelli en su *Diccionario de ideas*— es "sentir en sí el placer del otro; o sea, en un cierto momento, hallarse dueño de él. Y él de nosotros". Catalina Earnshaw posee la voluntad —transmitida por Heathcliff— de preferir no estar en la tierra a fin de ser capaz de asesinar su amor, porque el amor es lo único que puede ser asesinado, porque ella es —como Tristán— total y solamente amor. En el camino de la pasión, Catalina elegirá la enajenación lúcida, no la locura. "Yo soy Heathcliff. Él está siempre, siempre en mi pensamiento, no como cosa agradable, de igual manera que yo no soy siempre agradable para mí misma, sino como mi propio ser."

Heathcliff se irá, un día, marchará a un país improbable y de él regresará convertido en hombre rico, en alguien que sabe leer y escribir, hablar como los demás, a fin de que la fascinación alcance otra categoría y contradiga a la anterior. Hindley Earnshaw experimentará la fascinación del alcohol y el juego, el deseo de venganza y la certeza de que, mientras Heathcliff esté a su lado, la consumación del odio será posible. "El infierno tendrá su alma —confiesa—. Con ese huésped seré diez veces más negro que antes." Pero lo que se confiesa Hindley es que Heathcliff necesita que Hareton sea humillado a fin de situar a Catalina Linton, su sobrina, a la altura de sus propios, ciegos ojos, a fin de que Heathcliff pueda ahuyentar toda esperanza de curación y sepa que el objeto de su amor —o sea él mismo— está condenado a morir, de que él y ella se perseguirán, fatal, enloquecidamente. Heathcliff se conservará intacto, como Catalina en la tumba, como el poeta Rimbaud al principio —o sea: después— de *Una temporada en el infierno*. Ella está, dicho sea con sus propias palabras, "incomparablemente encima de todos vosotros", gracias a que vivirá, por siempre jamás, en Heathcliff. Pero todo esto sólo podrá cumplirse si Hindley juega y se emborracha, si no permite que Heathcliff se marche, si ayuda a que Hareton sea un



"Esa designación regional que describe expresivamente el tumulto atmosférico"

animal abyecto, si Catalina se casa con Edgardo, si Isabel —la hermana de Edgardo— ve —puede ver— en Heathcliff a un héroe de novela —a ese personaje byroniano que tanto amaba la solitaria, la infeliz, la enloquecida Emily Brontë— y se seduce a sí misma a fin de concebir un hijo enfermo, débil y afeminado, capaz de fundar la aristocracia de los Heathcliff y de borrar todo rastro de los Linton en el presente.

La fascinación persistirá gracias al culto de la muerte. "Dios haga que no descanses nunca —gritará Heathcliff cuando se entere de la muerte de Catalina—. Dios haga que no descanses mientras yo viva. Dijiste que te maté, pues sígueme. Sí, las víctimas persiguen a sus asesinos, lo creo. Hay espíritus que andan errantes por el mundo. Quédate siempre conmigo, pues, toma cualquier forma, vuélveme loco. Pero no me dejes en este abismo donde no puedo hallarme. Oh, Dios, es indecible. No puedo vivir sin mi vida, no puedo vivir sin mi alma." Al perder a Catalina —al perderla física, visualmente—, Heathcliff se pierde a sí mismo, pierde el secreto de su no-secreto, la fascinación que ejerce ese incierto origen, lo único que hay, efectivamente, suyo a través de lo que el otro le ha robado. Por eso, cometerá el pecado contra el Espíritu Santo y separará el alma del cuerpo; por eso, perseguirá al cadáver de Catalina y lo obligará a mantenerse intacto, incorrupto y así conseguir mantener vivo el odio —el amor— que es la única ocasión de testimoniar su tránsito por la tierra. Y de acrecentar, exasperar el tumulto, el suplicio, esa "extraña manera de matar; no pulgada por pulgada sino por fracciones del ancho de un caballo".

En todo este juego de la fascinación existe una secreta tentación incestuosa. Heathcliff, después de todo, es el hermano adoptado, el que propicia la caída de Hindley y su reconocimiento en el sexo femenino, en la única y absoluta mujer que es Catalina. Luego, fundará su familia en su hijo y en el hijo

de ella y sabrá que su amor por Catalina sólo podrá realizarse en una unión más lejana, en la de Hareton con su prima hermana. Cuando consigue que Isabel Linton —el alma romántica— se seduzca a sí misma, cuando consiga que ella lo vea como un héroe novelesco, Heathcliff logrará robar del cuñado —del hermano de su esposa— lo que aquella recibe y ofrece, lo que en él y de él vive como sueño de Catalina y como realidad del propio Heathcliff. Podrá, en fin, recuperar su imagen perdida que había sido entregada en razón de sí mismo, de permanencia, de eternidad. Su itinerario será parecido al de Ulrich, el hombre sin cualidades de Musil, que después de largos peregrinajes encontrará a la hermana olvidada y se convertirá en un asesino. Heathcliff y Catalina no cometerán el pecado de la carne; siempre se abrazarán como la pareja de hermanos que el Félix Krull de Thomas Mann contempla, fundidos, en el balcón de un hotel elegante. Catalina es, para Heathcliff, su familia, su sangre, su nobleza y hasta la nostalgia de una madre jamás conocida. Casi al final de la novela, Heathcliff encontrará a su hermana, a su madre, en los hijos de él y de ella, los condenados a desaparecer: Catalina Linton, enamorada del pequeño, débil, enfermizo, afeminado Linton Heathcliff exclamará: "Ojalá fueras mi hermano." Pero bien podría haber anticipado estas palabras de Pavese anotadas en *El oficio de vivir*: "Te quiero tanto que deseo haber nacido hermano tuyo o haberte traído yo mismo al mundo." Esta tentación incestuosa está fundada en la virtud. Los hijos de Catalina y Heathcliff conocerán el matrimonio, la fusión de la sangre, el fundamento de una nueva familia, el instante único de la capacidad de formar una aristocracia del amor. Ellos, Heathcliff y Catalina, morirán en la despersonalización del yo, en la búsqueda de la identidad, en el primer estadio del incesto que es la inocencia.

Estoy intacto, exclama Rimbaud al principio —o sea, después— de *Una temporada en el infierno*. Y ésa es, otra vez

siempre otra vez, la exclamación de Heathcliff al contemplar el cadáver preservado de la putrefacción y la muerte, del Tiempo, de Catalina Earnshaw. Heathcliff encuentra así su retrato, su familia. Heathcliff se resume en Catalina Earnshaw; es, ya, Catalina Earnshaw; es decir: es él mismo, la búsqueda ciega del tiempo perdido, de la juventud, el pasado, la grandeza del momento, su eterno poder de permanencia. Antes, había rezado: "¡Que nunca encuentres descanso mientras yo viva!", y Catalina había respondido: "No descansaré en paz. No te deseo torturas más grandes que las mías, Heathcliff. Sólo deseo que no estemos separados. Si el recuerdo de mis palabras ha de desesperarte más tarde, piensa que bajo tierra yo sentiré la misma desesperación." Desesperada, atormentándolo, Catalina Earnshaw se conservará intacta a fin de que Heathcliff pueda estar a su lado, dormir el sueño pacífico, tan largamente deseado después de años terribles de persecuciones y de insomnios, consumada la experiencia de toda una vida.

Heathcliff fue atrozmente perseguido durante los años que le quedaron de vida, los años —los siglos— pasados sin la comprobación de que existía el doble, el retrato, la hermana. Permaneció vivo gracias a que fue capaz de recibir el reflejo de su propia fascinación, la certeza de que en la muerte puede cumplirse, practicarse el erotismo. En el cadáver incorrupto de Catalina están la madre y la hermana que nunca tuvo. Pero ante todo y sobre todo, yo, Heathcliff. Ya no el terror sino la adoración del secreto perdido y vuelto a encontrar, las nupcias del enigma, la porción inmortal que de nosotros dejamos en el otro, en el único, inconfundible, insustituible otro que asegura nuestra permanencia, nuestra eternidad, nuestra inmortalidad. La presencia ajena.

Catalina Earnshaw perseguirá, incansablemente, a Heathcliff mientras éste viva, respire y sea capaz de conservar en él algo de lo que es y de lo que fue su hermana, Catalina Earnshaw. Así, de esa manera, exigirá, proclamará su triunfo sobre la vida, su amor, su desafío a Dios, su odio, la única y exacta razón de su existencia. Así, sólo de esa manera, Heathcliff podrá seguir vivo, podrá ser igual a todos los seres humanos. Así, sólo así, Heathcliff alcanzará la única gracia que le puede ser concedida: inventar el amor a cada momento, inventar incesantemente a Catalina Earnshaw, hacer de ella un inmortal, conseguir convertirse en su asesino y su víctima, aspirar a su relación con el mundo que lo rodea y del cual es miembro, testigo, resultado, causa, origen mítico.

El último, definitivo problema es el de aceptar la muerte. Ciertamente es que toda la fascinación de Heathcliff ha sido motivada —y conducida— por la muerte. En ella se cumple la única posibilidad del amor, en ella está la sola ocasión de encontrar a la hermana, la última —y, a fin de cuentas, primera— necesidad de afirmarse como ser humano, de excluir su ambivalencia, su ambigüedad, de poder manifestarse íntegramente; la obligación de elegir entre traicionar el cuerpo que simboliza el objeto del amor carnal y permanecer fiel, conservar ese amor como algo permanente, algo que es incapaz de modificarse porque su condición es la de no encontrarse nunca, la de no realizarse nunca. Heathcliff desenterrará el cadáver intacto de Catalina Earnshaw y dejará un sitio a su lado para que él, nadie más que él, lo ocupe, a sabiendas de que el cuerpo preservado no pertenece ya a Catalina Earnshaw sino a Heathcliff, ya que él no ama en ella sino lo que en ella hay de él, porque así podrá consumarse la despedida de sí mismo, la verdadera muerte, el término del combate, la paz ficticia, el último, atroz, sacrificio humano: el suicidio. Heathcliff aceptará su muerte y la muerte de Catalina porque así podrá justificar su suicidio.

Heathcliff no amó nunca a Catalina Earnshaw: en ella y gracias a ella pudo conservarse con objeto de no consumar la interminable despedida de sí mismo. La muerte, al fin y al cabo, es un momento, un acto en que repetimos el eterno asesinato del amor y de nosotros mismos. En ella sólo cabe el suicidio; es decir la aparición de uno mismo, la encarnación, la reencarnación, la sola posibilidad de decir todas las cosas al mismo tiempo. Si Heathcliff vive cuando Catalina muere, morirá, desaparecerá cuando él, físicamente, muera. Al lado del objeto de su amor, contiguo a la morada, capaz para verse a sí mismo, el hombre durmiendo junto a la mujer, el órgano que propicia la fecundación y la simiente que lo fecunda, el hermano y la hermana, los seres insustituibles, Heathcliff se suicida y suicida —ya no, nunca más, asesina— a la tierra entera. Se entrega al placer, realiza el ideal, el mito del amor-pasión y olvida que todo amor es corruptible. Ahora, podrá ser devorado por los gusanos. Ni él ni Catalina podrán conservarse intactos, momificados. El amor es el tiempo y es la muerte y es la corrupción y es el mal. Y es, después de todo, ese "abismo donde me enamoraba de mí mismo", esa única muerte personal, esa confirmación de que el amor, como la



"Hay espíritus que andan errantes por el mundo"

materia, como yo, es vulnerable y corrupto y de que esa vulnerabilidad, esa corruptibilidad sólo pueden acontecer si yo deseo, decido suicidarme, es decir si justifico que el mundo me ha hechizado. Heathcliff tendrá que suicidarse, que matar verdaderamente al Heathcliff que persiste en la Catalina Earnshaw, muerta, que lo ha hechizado, que lo ha fascinado. Heathcliff sabe, como anota Octavio Paz a propósito de López Velarde, que "se vuelve un cuerpo inaccesible y su amor algo que encarna en un jamás y ahora. No se enfrenta a un amor imposible; su amor es imposible porque su esencia es ser permanente y nunca consumada posibilidad".

El amor es tiempo, es presente. Catalina se casará con el eterno presente que para ella es Edgardo Linton a fin de asegurar la eternidad de Heathcliff, su eternidad de amor, a fin de asegurar que la desgracia es la distancia, la insatisfacción es la distancia, a fin de propiciar la venerada ocasión del suicidio.

Heathcliff y Catalina son la agonía del amor-pasión, la agonía del mito del amor-pasión. En ellos podremos vernos y por su voz hablar nuestras mismas palabras. El lenguaje lejano, incomprensible, que nos hablan, es el nuestro. Yo no quisiera reinventar el amor como Mr. Lockwood, ese historiador impasible, atento, curioso, culto, tibio, formal, cómodo, prudente de nuestra época, que contempla la tumba en que ambos duermen el infierno. Mr. Lockwood, partícipe fragmentario del universo total, queda convencido de que duermen en tierra quieta y que nadie puede atribuirles sueños inquietos. Pero Yorkshire es el infierno y la tumba de Catalina y Heathcliff es una tumba sin sosiego, es el *via crucis* del amor romántico.

Alguien se atreverá a poner flores en esos tibios, estériles pedazos de tierra hostil en la que se acomodan mal los cadáveres sujetos al lento trabajo de los gusanos. Acaso, un improbable día soleado, Hareton Earnshaw y Catalina Linton paseen cerca de ellos, reconocidos y lúcidos. Acaso se atrevan a poner un pie intruso y pesado sobre esa arena amarilla, levantada por el viento. Acaso, hayan olvidado y deseen interrogar en las lápidas el secreto, descifrar el enigma. Pero Catalina y Heathcliff todavía se levantan y se aparecen por la noche, todavía se torturan y se enneguecen y se destruyen. A la entrada del cementerio, frente a sus tumbas desarregladas y sin flores, en la tierra estéril, yo colocaré este anuncio que Malcolm Lowry sitúa al final de *Bajo el volcán*: "¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan."

¿Quién es Arturo Cova?

Por José Emilio PACHECO

Ilustrado con cuadros de Wilfredo LAM

“Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia.” Estas palabras inician una de las grandes novelas hispanoamericanas, un libro que todos hemos leído y al que ahora regresamos en otro intento de aproximación, cuando no es el mejor momento para reconocer los méritos de *La Vorágine*: a cuarenta años de su publicación, atraviesa por esa zona ambigua de los obras que ya no son modernas y todavía no pueden llamarse clásicas. La misma y relativa proximidad en el tiempo es un obstáculo más contra el posible juicio. Hoy se escribe un tipo de novela situada en el extremo opuesto de *La Vorágine*. Y sería fácil desdeñar sus cualidades si la juzgáramos (torpemente) con un criterio de “actualidad”, sin darnos cuenta de que *La Vorágine* —como las mejores novelas de su época: *Don Segundo Sombra*, *Doña Bárbara*, *La sombra del caudillo*, *Los de abajo*, *El inglés de los güesos*, por ejemplo— forman la tradición narrativa de nuestro continente, la base sobre la cual se ha construido, a pesar suyo muchas veces, la novelística de estos días.

A esa generación correspondió estructurar la novela hispanoamericana moderna. Con ella triunfó un nacionalismo casi siempre apoyado en lo regional, movido por un afán de cambiar la realidad y hacer frente a los problemas económicos y políticos. Por otra parte, el escritor alcanzó una clara noción de la técnica literaria, y los ambientes descritos (a menudo con mayor interés que los personajes) ya no se contemplaron con los ojos amables del costumbrista. Su interés, en muchos casos, fue relatar la lucha de la naturaleza contra el hombre, y de este “impulso hacia la integración” nació la segunda épica de la tierra americana —a cuatro siglos de las crónicas de la conquista.

La Vorágine fue en pasadas décadas uno de los contados libros capaces de romper, entre nosotros, las murallas que separan al público de sus escritores, y alcanzó una popularidad apasionada que influye en el olvido actual. Mucho se ha escrito sobre el libro y sobre su autor, pues José Eustacio Rivera ha llegado a convertirse en una especie de mito que, casi siempre identificado con su personaje Arturo Cova, postergó en ocasiones el análisis serio que reclama esta novela.

Para desbrozarnos el camino que nos lleve hasta Cova existen ya dos textos fundamentales. * Ninguno de ellos agota el tema, pero son el mejor estímulo y la más amplia documentación para que nos formemos nuestro juicio. El primero es obra del investigador que con más ahínco y fruto ha estudiado a Rivera, Eduardo Neale Silva, quien publicó en 1960 *Horizonte humano* (F. C. E.), una biografía producto de veinte años de búsquedas y esfuerzos. Cuando Neale Silva estudiaba los sonetos y la novela de Rivera advirtió la necesidad de estudiar la vida para comprender lo que escribió un autor cuyo “horizonte” está en relación con muchos acontecimientos decisivos para Colombia, su país: la guerra civil de 1899 a 1902, la secesión de Panamá, el cambio de la república política por la financiera, los efectos del primer desastre europeo y la inquietud que sucedió a ese conflicto. El estudio de Neale Silva acerca de los libros de Rivera no se ha publicado a la hora de redactar esta nota. Un segundo texto es la interpretación psicoanalítica de *La Vorágine* que debemos al doctor Mauro Torres, coterráneo del poeta, y que en México sobresalió por su crítica dialéctica a las ideas de Erich Fromm.

En Neiva y en 1888 nació José Eustacio Rivera, primer varón de una familia cuyas ambiciones se habían visto frustradas por el nacimiento de cuatro mujeres. Hecho anecdótico si se quiere, pero determinante en la vida de Rivera, el cual llevaría siempre el lastre de las esperanzas de sus padres. Tres personajes familiares influyeron a su vez en el carácter del poeta, tres tíos de José Eustacio Rivera que se distinguen en el

Partido Conservador: Don Pedro, Don Napoleón, pedagogo de palmeta, y Don Toribio, quien ganó fama en las guerras civiles por los estragos que causó entre los liberales. El universo literario le fue revelado en los primeros años de la escuela; Rivera leyó con fervor a nuestro Juan de Dios Peza y a los últimos románticos españoles. Más tarde, obtuvo el título de abogado con una tesis acerca del régimen de herencias. En mayo de 1918 salió a los llanos orientales para un asunto de su profesión, un intestado. En Orocué trabó conocimiento con Luis Franco Zapata, que habrá de ser su amigo entrañable y en parte el prototipo del Arturo Cova —célebre cuando aparezca *La Vorágine*.

En 1921 Rivera publica un libro de sonetos, algunos de ellos admirables: *Tierra de promisión*. Más que un modernista, se muestra aquí como un parnasiano que anhela dar a su verso la rotunda perfección del mármol. Rivera describe las tierras que conoció en su infancia y las que presentía en las regiones de Colombia aún ignoradas para él. El paisaje y sus pobladores, la fauna y la flora, se ven estremecidas por la intención que dio el autor a estas composiciones descriptivas, violentas que prefiguran *La Vorágine*. Entre varios, son dignos de recordarse el que empieza: “Atropellados por la pampa suelta, los raudos potros en febril disputa”, y también: “En la tórrida playa, sanguinario y astuto, mueve un tigre el espanto de sus garras de acero.”

La crítica celebra los sonetos y el público, en pocos meses, agota la edición. Rivera es nombrado secretario de la Embajada de su país ante Perú y ante México —que celebra el primer centenario de la Independencia. Al llegar a Lima es bien recibido por los jóvenes peruanos, y a uno de ellos, Luis Alberto Sánchez, concede unas declaraciones periodísticas que al publicarse en Bogotá concitan muchas enemistades para Rivera. El viaje prosigue y tras unos días en La Habana, Rivera llega a México. Enterado por carta del escándalo que suscitó, vigila sus palabras ante los periodistas mexicanos, limitándose a hacer los elogios de rigor en todo visitante y la alabanza de la ciudad.

De regreso a Bogotá, Rivera se enzarza en inútiles polémicas con sus detractores. No admite defecto o limitación en sí mismo o en lo que escribe, y se defiende injuriando a sus rivales con



“Viaje por una naturaleza devoradora”

* El tercer libro de la serie biográfica es *José Eustacio Rivera en la intimidad*, publicado en Bogotá. Doy la referencia únicamente, porque no fue posible consultarlo.

una prosa polémica — que me parece bastante lamentable. Pero el afán de notoriedad a que desde niño estuvo impulsado se satisface. Como todo escritor, Rivera tiene partidarios incondicionales y enemigos encarnizados, dispuestos a recoger el mínimo error o a inventarlo para lanzarse en contra de Rivera — heridos, supuso él, por el buen éxito que había alcanzado *Tierra de promisión*.

El 22 de abril de 1922, Rivera comienza a escribir *La Vorágine* con un plan de trabajo desconocido y seguramente muy distinto de lo que finalmente fue esta novela. A medio camino de su libro, es llamado para otro cargo: abogado de la comisión colombiana de límites con Venezuela. Poco tiempo después empezaron las dificultades con quien encabezaba la comisión, y Rivera decidió explorar y observar, por sus propios medios, la selva fluvial de Colombia en las tierras que lindan con Venezuela, Perú y Brasil. Aun a costa de su salud, Rivera viaja y toma notas de la situación conflictiva que reina en esa zona. Por Manaos, regresa a la capital, pasados varios meses en la selva, y quiere hacerse oír en el Congreso. Su fracaso, unido a otra decepción amorosa, lo recluye de nuevo en Neiva, el sitio donde nació, y decide incorporar a su novela la denuncia que los legisladores se negaron a atender. Miembro del Partido Conservador, temperamento romántico de aspiraciones heroicas, como mil hispanoamericanos, Rivera quiso que en él se cumpliera la hermandad entre el artista y los esfuerzos del hombre cívico. Hay que recordar que, por entonces, Colombia acababa de sufrir la segregación de Panamá y una maraña de grandes intereses codiciaban su caucho y su petróleo. Rivera censuró el olvido en que se tenía a esas regiones y la infiltración de los peruanos. Sus ataques, aclaró, se dirigían a un monopolio, no al pueblo de Perú. Para Rivera, *La Vorágine* es “un grito de protesta en contra de la apatía e indiferencia de las autoridades colombianas, para quienes los llanos y la planicie amazónica son más bien denominaciones geográficas que realidades nacionales”.

A fin de que nadie viese su relato como una invención, Rivera añadió el fragmento de una supuesta carta de Cova y enmarcó la acción dentro de un prólogo y un epílogo que firmó con su nombre. No satisfecho con la autenticidad que podían conferirle tales piezas añadió tres fotografías. La primera que es una imagen del autor en años pasados, se publicó con este pie: “Arturo Cova, en las barrancas de Guaracú —Fotografía tomada por la madona Zoraida Ayram”. La segunda muestra a un cauchero que hace una incisión en el árbol — y no se refiere a ningún personaje en particular. La tercera se presenta como foto auténtica del cauchero Clemente Silva, y es otro ángulo de la escena anterior.

En agosto de 1924 se publicaron los primeros anuncios de *La Vorágine*. Las noticias periodísticas que hablaban de la invasión de tierras colombianas por caucheros peruanos, contribuyeron notablemente a la expectación. Al fin, el 25 de noviembre salió a la venta el libro. Sobre toda otra consideración, lo que atrajo el interés fue el grado de historicidad de los hechos y personajes. Neale Silva incluye en *Horizonte humano* una carta aparecida en el periódico *El Tiempo* firmada por un individuo que felicitaba a Rivera por lo bien que logró captarlo en el personaje de Arturo Cova. Un sacerdote se presentó ante el novelista para pedirle que hiciera legítimas sus relaciones con Alicia, protagonista de la novela. Y Eduardo Castillo, uno de los que habían polemizado tiempo atrás con Rivera, escribió: “*La Vorágine* es una novela visiblemente autobiográfica. Rivera mismo se encargó de divulgarlo, con ingenua complacencia, al colocar en una de las primeras páginas del libro, como retrato del protagonista, su propia y verdadera efigie. Pero aunque no lo hubiese revelado, siempre habría sido fácil averiguarlo en la delectación con que nos pinta a su héroe y nos narra sus hazañas.” La especie lanzada por Castillo: Cova es Rivera; Rivera es Cova, prosperó y ha seguido prosperando; pues no todos quisieron darse cuenta, como Silva, de que en la figura de Cova hay características de su autor y hasta detalles autobiográficos, pero no identidad. Este equívoco, propiciado por los malquerientes del poeta, aumentó las ventas de *La Vorágine*, pero el libro fue degradado, en muchos casos, a fuente de maledicencia donde las personas menos interesadas en la política y en la literatura querían jugar el juego de las identificaciones. Quienes se creyeron aludidos se apresuraron a enderezar nuevas críticas al libro y otros dicerios a su autor —pero él, extrañamente, pareció complacerse con todo esto, y a la pregunta de un periodista acerca de si *La Vorágine* era efectivamente una realidad, contestó: “Yo vi todas esas cosas. Los personajes que allí figuran son todos entes vivos y algunos llevan sus nombres propios.” Vemos que a Rivera le interesaba la fundamentación histórica y la trascendencia sociológica, y así escribía (para seguir su pésima costumbre de responder

a los juicios adversos injuriando a quienes los formulaban) en el artículo “*La Vorágine* y sus críticos” a uno de sus detractores: “¿Cómo no darte cuenta del fin patriótico y humanitario que la tonifica y no hacer coro a mi grito en favor de tantas gentes esclavizadas en su propia patria? ¿Cómo no mover la acción oficial para romperles sus cadenas? Dios sabe que al componer mi libro no obedecí a otro móvil que el de buscar la redención de esos infelices que tienen la selva por cárcel.”

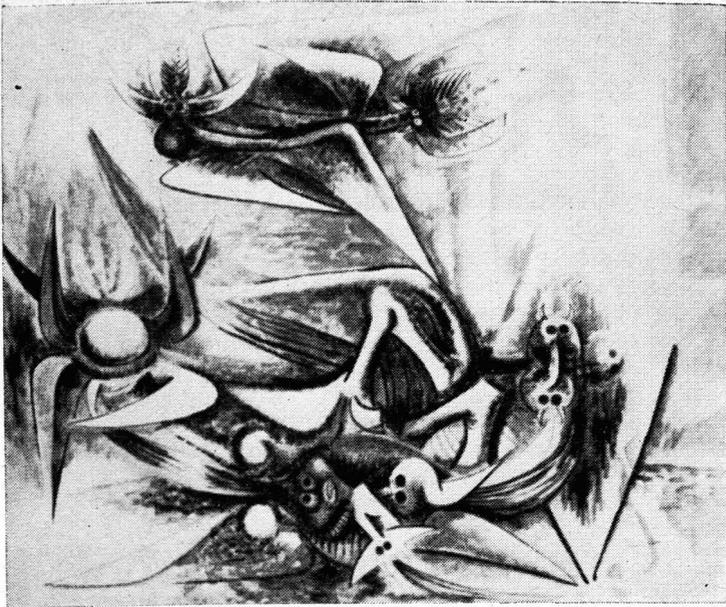
Lo último es cierto sólo parcialmente, pues antes de conocer las duras condiciones de la vida y el trabajo en la región amazónica José Eustacio Rivera había comenzado *La Vorágine*, posiblemente en aras de un afán de notoriedad que sólo la novela —y nunca un libro de poemas— puede dar a un escritor. Pero tal conciencia exagerada del propio valor fue el más grande daño que a sí mismo pudo hacerse Rivera. (“Lo terrible de este oficio, dijo Virginia Woolf, es depender tanto del elogio.”) La guerra literaria lo desanimó hasta el punto de que no quiso dar a conocer un drama en verso, escrito diez años antes. La actitud crítica de sus compañeros, unida a la indiferencia de la más joven generación que se agrupaba bajo el nombre de “Los Nuevos” le vedó la noble satisfacción de ver su obra concluida e impresa. El más grave de los comentarios negativos fue un estudio de Luis Eduardo Nieto Caballero que señaló los versos consonantes y asonantes y aun las estrofas que aparecían en el texto. Por esta vez, y tratándose de un amigo de siempre, Rivera no contestó: al darse cuenta de que su oído, habituado a la cadencia del soneto, lo llevó a un ritmo ajeno al del estilo narrativo, suprimió esos errores — que ya no aparecen en la segunda edición. Con todo, el creciente buen éxito de librería el hecho de que se tradujera a varios idiomas y los múltiples elogios que llegaban de otros países, firmados por escritores de tanto prestigio como Alfonso Reyes y Horacio Quiroga, reestablecieron el precario equilibrio de Rivera y la confianza en su vocación. En 1928 fue a Nueva York para traducir su novela y sacar una nueva edición en castellano. Murió allí, de una extraña enfermedad, y entre sus papeles se hallaron los borradores de una segunda novela, *La mancha de aceite*, sobre la esclavitud a que estaban sometidos los trabajadores de las compañías petroleras norteamericanas. Es curioso añadir que con el mismo título e idéntico tema, César Uribe Piedrahita publicó en 1935 una de las pocas buenas novelas antiimperialistas — género caracterizado por la grandeza de sus intenciones y la miseria de sus realizaciones.

Muerto Rivera, *La Vorágine* acreció su influencia en la vida tanto como en las letras: algo se ha dicho de la manera en que el personaje Arturo Cova ayudó a determinar la conducta, heroica en muchas ocasiones, de algunos estudiantes mexicanos durante la campaña presidencial de Vasconcelos.

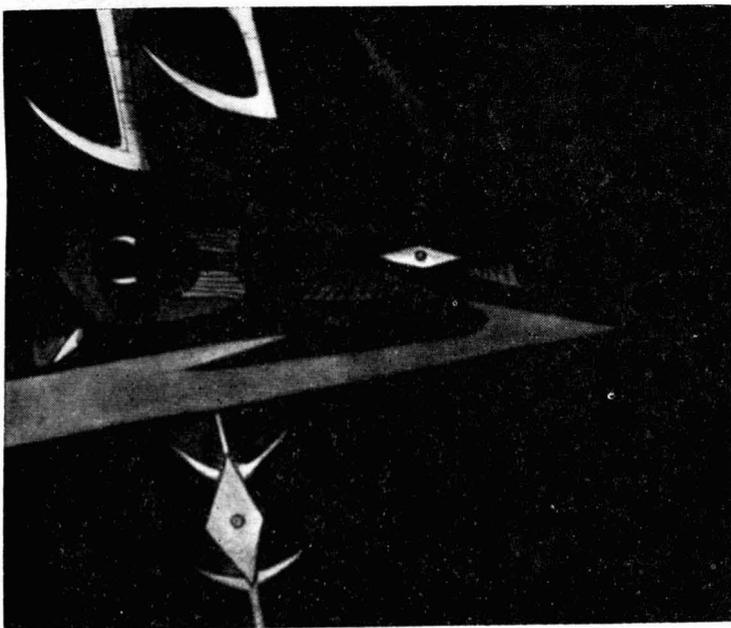
Si, como toda obra trascendente, después de los años *La Vorágine* puede verse un tanto oscurecida, no es por la mengua de su calidad sino por la secuela de sus imitaciones: hubo un tiempo en que un crecido porcentaje de las novelas aparecidas en nuestros países se llamaron “Infierno verde”, “Cárcel de lianas”, si bien pocas (pienso en *El río oscuro* de Alfredo Varela) alcanzaron ser dignas del parangón con *La Vorágine*.

Libro inabarcable, denso y trágico, justifica los veinte años de su vida consagrados por el profesor Neale Silva a estudiarlo. Nada nuevo podrá añadirse en esta nota; sin embargo, creo que en *La Vorágine* alguien podrá buscar algunas raíces de ese increíble tema de nuestros días que es la *Violencia* colombiana. En síntesis, todavía no está claro el juicio sobre *La Vorágine* — aunque ya nadie dude de situarla entre los libros verdaderamente significativos de nuestro continente. A mi juicio de simple lector, *La Vorágine* es una novela más allá de los múltiples, obvios, evidentes, innegables defectos que contiene. Creo que cuando un libro nos convence y nos gusta, ¿qué nos importan sus errores y todo lo que en su contra pueda decirse? En todo caso podríamos repetir que no nos gusta la retórica postmodernista que inunda el libro de Rivera. Pero es ésta una opinión temporal, subyacente, pues ¿qué pensarán en 1994 de la retórica que sin propósito o deliberadamente llena las novelas, los poemas, los ensayos de hoy?

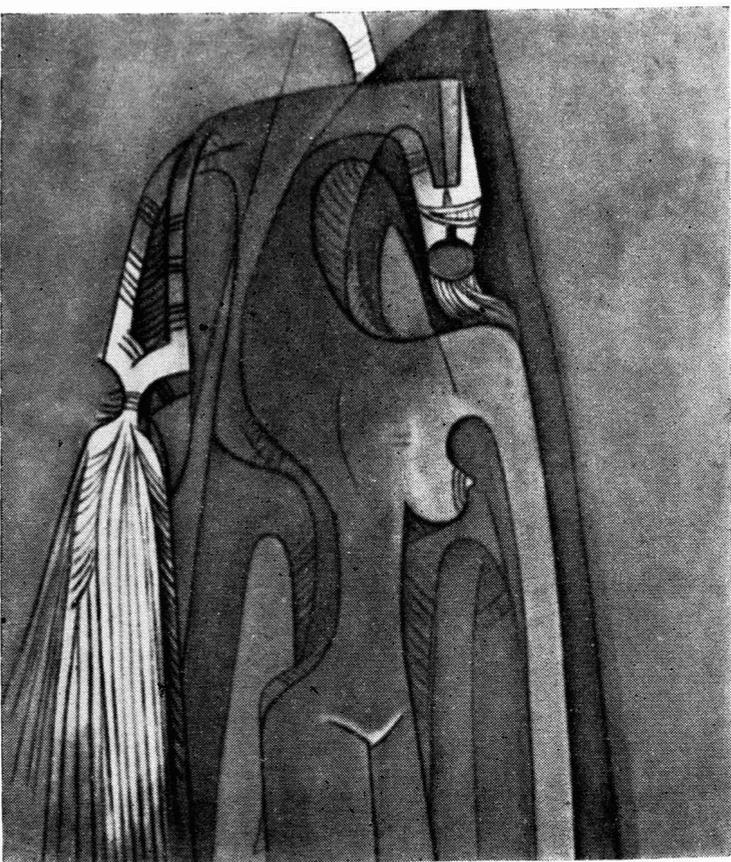
En un plano semicrítico, que no importa demasiado, veríamos como la limitación más seria de *La Vorágine* precisamente lo que le otorga su fuerza, su encanto, su belleza: el hecho poco advertido por los críticos de que hay en el libro tres novelas superpuestas. Una el relato de la huida de Bogotá hasta el incendio de la casa de Franco. Otra que narra la travesía por la selva hasta el apresurado final con la muerte de Barrera. Y una tercera, acaso la mejor, cuenta las desventuras del anciano don Clemente Silva. En el libro todo se mezcla, pero no deja de ser clara esa coexistencia de tres novelas distintas fundidas en *La Vorágine*.



"los dominios del mito y la fiebre"



"el hombre prisionero de sí mismo"



"la mujer, principio y final..."

Ya desde el comienzo de la novela vemos la unidad de Arturo Cova destruida por el conflicto entre "el amor ideal y el amorío fácil que se le entrega sin vacilaciones." Cova, nos dice, es un poeta, sin agregar más datos. O sea un hombre que con el término de la Primera Guerra Mundial ve destruido su anhelo de la llamada "torre de marfil" y se pregunta varias veces en estas páginas: ¿quién estableció el desequilibrio entre la realidad y el alma incólme? Junto a esta *esfera depresiva* aparece otra manifestación: la violencia. Por eso huye de Bogotá con Alicia para volver a una región de violencia primitiva: los llanos, donde toda iniquidad tiene su asiento y "la tierra es muy amplia para dar sepultura."

"Fama de rendido galán —dice Arturo Cova— gané en el ánimo de muchas mujeres, gracias a la costumbre de fingir, para que mi alma no se sienta sola. Por todas partes fui buscando en qué distraer mi inconformidad, e iba de buena fe, anheloso de renovar mi vida y de rescatarme a la perversión; pero dondequiera que puse mi esperanza hallé lamentable vacío, embellecido por la fantasía y repudiado por el desencanto. Y así, engañándome con mi propia verdad, logré conocer todas las pasiones y sufro su hastío, y prosigo desorientado, caricaturando el ideal para sugestionarme con el pensamiento de que estoy cercano a la redención. La quimera que persigo es humana, y bien sé que de ella parten los caminos para el triunfo, para el bienestar y para el amor. Mas han pasado los días y se va marchitando mi juventud sin que mi ilusión reconozca su derrotero; y viviendo entre mujeres sencillas no he encontrado la sencillez, ni entre las enamoradas el amor, ni la fe entre las creyentes. Mi corazón es como una roca cubierta de musgo, donde nunca falta una lágrima. ¡Hoy me ha visto usted llorar, no por flaqueza de ánimo, que bastante rencor le tengo a la vida; lloré por mis aspiraciones engañadas, por mis ensueños desvanecidos, por lo que no fui, por lo que ya no seré jamás!"

Tales autorretratos abundan a lo largo de la novela. Pero a la luz de estas palabras, no es extraño ver cómo se van deshaciendo los rasgos de civilización en Arturo Cova, que ha tomado de pretexto el mismo rapto de la mujer para andar el camino que lo lleva a hundirse en un mundo regido por la magia. Una vez llegados a la hacienda de la Maporita, Cova tiene tres sueños que anuncian los posteriores derroteros de su vida. En ellos Cova se ve nuevamente tras el objeto de su amor sin poder alcanzarlo. Si antes se hastió de la compañía de Alicia, ahora se siente rechazado, al saber que su posesión sobre ella es incierta, pues teme la cercanía de Barrera y la joven está embarazada. "Alicia —escribe— me trataba ya no sólo con indiferencia sino con mal disimulado desdén. Desde entonces comencé a apasionarme por ella y hasta me dio por idealizarla." Pues Cova no ignora esa dualidad esencial de su ser que oscila siempre en los extremos:

"Mi sensibilidad nerviosa ha pasado por grandes crisis, en que la razón trata de divorciarse del cerebro. A pesar de mi exuberancia física, mi mal de pensar, que ha sido crónico, logra debilitarse de continuo, pues ni durante el sueño quedo libre de la visión imaginativa. Frecuentemente las impresiones logran su máximo de potencia en mi excitabilidad, pero una impresión suele degenerar en la contraria a los pocos minutos de recibida. Así, con la música, recorro la gama del entusiasmo para descender luego a las más refinadas melancolías; de la cólera paso a la transigente mansedumbre, de la prudencia a los arrebatos de la insensatez. En el fondo de mi ánimo acontece lo que en las bahías: las mareas suben y bajan con intermitencia."

La marea ha subido cuando lleno de celos Cova se dispone a la lucha por la mujer, la lucha contra Barrera en un nivel arcaico que ya nada tiene que ver con la civilización. La esperanza vuelve a tocarlo por un instante: "Mi corazón, liberado del peso de la inquietud, comenzó a latir ágilmente. Ya no me quedaba otra congoja que la de haber ofendido a Alicia, pero cuán dulce era el pensamiento de la reconciliación, que se anunciaba como aroma de sementera, como lontananza del amanecer. De todo nuestro pretérito sólo quedaría la huella de los pesares, porque el alma es como el tronco del árbol, que no guarda memoria de las floraciones pasadas sino de las heridas que le abrieron en la corteza. Pero, cuitados o dichosos, debíamos serlo en grado sumo, para que más tarde, si la fatalidad nos apartaba por diversos caminos, nos aproximara el recuerdo, al hallar abrojos semejantes a los que un día nos sangraron, o perspectivas como las que otrora nos sonrieron, cuando teníamos la ilusión de que nos amábamos, de que nuestro amor era inmortal."

"Hasta tuve deseos de confinarme para siempre en esas llanuras fascinadoras, viviendo con Alicia en una casa risueña, que levantaría con mis propias manos a la orilla de un caño de aguas opacas, o en cualquiera de esas colinas minúsculas y verdes donde hay un pozo glauco al lado de una palmera. Allí

de tarde se congregarían los ganados, y yo, fumando en el umbral, como un patriarca primitivo de pecho suavizado por la melancolía de los paisajes, vería las puestas del sol en el horizonte remoto donde nace la noche; y libre ya de las vanas aspiraciones, del engaño de los triunfos efímeros, limitaría mis anhelos a cuidar de la zona que abarcaran mis ojos, al goce de las faenas campesinas, a mi consonancia con la soledad."

Pronto tanta belleza se cambiará en engaño. Cuando sabe que Alicia ha partido, Cova recae en el delirio y en esa inconciliable discordia que se establece entre las dos mitades de su ser:

"Apoyando en el tranquero los codos, comencé a llorar con llanto fácil, sin sollozos, sin contorsiones; era que la fuente de la desgracia, vertiéndose de mis ojos, me aliviaba el corazón de tan desconocida manera, que permanecí un momento insensible a todo. Miré con cara aflictiva a mis compañeros, sin sentir pudor de mis lágrimas, y los veía consolarme, como en un sueño Allí me rodeaban todos. El Pipa se había apropiado de uno de mis vestidos, las mujeres asaban carne y Franco me exigía que me acostara. Mas al decirme que Alicia y Griselda eran dos vagabundas y que con otras mejores las reemplazaríamos, estalló mi despecho como un volcán, y, saltando al potro, partí enloquecido para darles alcance y muerte. Y en el vértigo del escape me parecía ver a Barrera, descabezado como Millán, prendido por los talones a la cola de mi corcel, dispersando miembros en las malezas, hasta que, atomizado, se extinguía entre el polvo de los desiertos.

"Tan cegado iba por la iracundia, que sólo tarde advertí que galopaba tras de Franco y que íbamos llegando a La Maporita. ¡Era verdad que Alicia no estaba allí! En la hamaca de mi rival se tendería libidinosa, mientras yo, desesperado, desvelaba a gritos la inmensidad.

"Entonces fue cuando Franco le prendió fuego a su propia casa."

Porque Arturo Cova, a la postre es un romántico y de allí esa unión conflictiva que se da en él entre el soñador y el "hombre de acción". En medio de todos los que ha conocido en los llanos sólo hay un hombre digno: Franco. Cuando Franco prende fuego a la casa en que ambos han sido traicionados por sus mujeres, Cova quiere arrojarse a las llamas. Alarmado por su demencia, Franco le dice que es preciso perseguir a las fugitivas hasta vengar la ofensa. El incendio acaba con todo lo que restó a la zaga de su ilusión, y Cova siente que las llamas lo arrojan en la selva aislándolo del mundo que conoció, extendiendo ceniza sobre sus pasos. Nada queda de sus esfuerzos, ideales, ambiciones. Nada ha logrado su perseverancia contra la suerte — contra la mala suerte.

Barrera ha desafiado su rencor, Alicia herido su orgullo. Y Cova se interna en la selva, el universo de la magia y la fiebre. La selva viva que habla, siente y contamina a Arturo Cova de su esperanza y su alucinación. La selva tiene un destino inmóvil. Sólo posee una capacidad: el poder de angustiarse. Y es también el lugar mítico, el sitio sagrado, donde va el hombre para encontrarse consigo mismo. ¿A qué, entonces, servirá el mito de la indiecita Mapiripana, sacerdotisa de los silencios, celadora de manantiales y lagunas, si no es para revelar a Arturo Cova que el hombre vivirá eternamente prisionero, enemigo de sí mismo y que nadie podrá librarlo de sus remordimientos? Después de eso su desvarío se hace palpable. En la alucinación, el hombre (Rivera o Cova) deja de expresar a la naturaleza para que la naturaleza exprese al hombre que saciado de su rencor, anhelando que el látigo y la lujuria de Barrera castigasen la traición de Alicia, se da cuenta, presente, teme que en sus martirizadas entrañas Alicia lleva a su hijo. Entonces Cova delira, oye que las arenas hablan: "No nos pises tan recio que nos lastimas. Apídate de nosotros y lánzanos al viento porque estamos cansadas de ser inmóviles." Oye que las corrientes hablan, piden compasión, suplican que Cova las tome en sus manos para olvidar el movimiento ya que la arena no las detiene y tienen miedo al hondo mar, al océano solitario y voraz.

"Aterrado, aturdido, comprendí que mis clamores no herían el aire; eran ecos mentales que se apagaban entre mi cerebro, sin emitirse, como si estuviera reflexionando. Mientras tanto, proseguía la lucha tremenda de mi voluntad con el cuerpo inmóvil. A mi lado empuñaba una sombra la guadaña y principió a esgrimirla en el viento, sobre mi cabeza. Despavorido esperaba el golpe, mas la muerte se mantenía irresoluta, hasta que, levantando un poco el astil, lo descargó a plomo en mi cráneo. La bóveda parietal, a semejanza de un vidrio ligero, tintineó al resquebrajarse y sus fragmentos resonaron en lo interior, como las monedas entre la alcancía.

"Entonces la caoba meció sus ramas y escuché en sus rumores estos anatemas:

"Picadlo, picadlo con vuestro hierro, para que experimente

lo que es el hacha en la carne viva. Picadlo aunque esté indefenso, pues él también destruyó los árboles y es justo que cozca nuestro martirio!"

"Por si el bosque entendía mis pensamientos, le dirigí esta meditación: ¡Mátame, si quieres, que estoy vivo aún!"

"Y una charca podrida me replicó: ¿Y mis vapores? ¿Acaso están ociosos?"

"Pasos indiferentes avanzaron en la hojarasca. Franco acercóse sonriendo y con la yema de su dedo índice me tentó la pupila extática.

"—¡Estoy vivo, estoy vivo! —le gritaba dentro de mí—. Pon el oído sobre mi pecho y escucharás las pulsaciones.

"Extraño a mis súplicas mudas, llamé a mis compañeros, para decirles, sin una lágrima: 'Abrid la sepultura, que está muerto. Era lo mejor que podía sucederle.' Y sentí con angustia desesperada los golpes de la pica en el arenal.

"Entonces, en un esfuerzo superhumano, pensé al morir:

"¡Maldita sea mi estrella aciaga, que ni en vida ni en muerte se dieron cuenta de que yo tenía corazón!"

"Moví los ojos. Resucité. Franco me sacudía:

"—No vuelvas a dormir sobre el lado izquierdo, que das alaridos pavorosos.

"¡Pero yo no estaba dormido! ¡No estaba dormido!"

Junto a esa alquimia de la fiebre, ha de estar pronto un sacudimiento real: el juicio de Franco que ve la indiferencia de Cova cuando dos de sus compañeros zozobran y perecen ahogados:

"Impaciente por la insistencia de mis compañeros, que rondaban de piedra en piedra, grité:

"—¡Franco, tú eres un necio! ¿Cómo pretendes salvar a quienes perecieron súbitamente? ¿Qué beneficio les brindarías si resucitaran? ¡Déjalos ahí, y envidiemos su muerte!"

"Franco, que recogía desde la margen pedazos de tablones de la embarcación, se armó con uno de ellos para golpearme. '¿Nada te importan tus amigos? ¿Así nos pagas? ¡Jamás te creí tan inhumano, tan detestable!"

"Yo, en el estadillo de su cólera, permanecía perplejo. Tuve vagas nociones del deber y busqué con la mirada mi carabina. Por sobre el eco de los torrentes me herían las palabras de la agresión, que Franco seguía emitiendo a gritos, a la par que manoteaba ante mi rostro. Jamás había conocido yo una iracundia tan elocuente y tumultuosa. Habló de su vida sacrificada por mi capricho, habló de mi ingratitude, de mi carácter voluntarioso, de mi rencor. Ni siquiera había sido leal con él cuando pretendí disfrazarle mi condición en La Maporita: decirle que era hombre rico, cuando la penuria me denunciaba como un herrero: decirle que era casado, cuando Alicia revelaba en sus actitudes la indecisión de la concubina. Y celarla como a una virgen después de haberla encanallado y pervertido. ¡Y desgañarme porque otro se la llevaba, cuando yo, al raptarla, la había iniciado en la perfidia! ¡Y seguirla buscando por el desierto, cuando en las ciudades vivían aburridas de su virtud solícitas mujeres de índole dócil y de hermosa estampa! ¡Y arrastrarlos a ellos en la aventura de un viaje mortífero, para alegrarme de que perecieran trágicamente! ¡Todo por ser yo un desequilibrado tan impulsivo como teatral!"

Arturo Cova, héroe, seguirá cruzando los umbrales hasta el encuentro con el viejo don Clemente Silva (protagonista de la tercera novela que relata el sufrimiento, la explotación de los caucheros — y que no vamos a examinar aquí), Silva que lo devuelve a un mundo menos irracional. Pero Cova marcha tras de la pareja de Alicia y Barrera y no regresará sino después de consumado el asesinato ritual. El encuentro con la madona Zorita Ayram —otra figura singular de esa tierra de crimen y esclavitud que es la zona amazónica— servirá finalmente para que Cova ahonde su repudio por el fácil amor, por la pasión de los sentidos, sienta nostalgia de la mujer ideal y pura que pueda darle lo que nunca ha encontrado: la serenidad. Y hay algo que redime y purifica a Alicia de su pecado: El hecho de que vaya a ser madre. Cova marcha a su encuentro y antes tiene que doblegar las vidas del Cayeno y de Barrera, que muere, como sabemos, en las fauces de los cocodrilos, una escena más del sadismo que impregna toda la novela. Muere Barrera, a quien Alicia había repudiado y aun herido en el rostro; nace el pequeño sietemesino, Cova afirma: "Vivirá, me lo llevaré por estos ríos en pos de mi tierra, lejos del dolor y la esclavitud... Allá escucho toser la flotilla mendiga, que me clama ayuda, pretendiendo alojarse aquí. Imposible. En otras circunstancias me sacrificaría por aliviar a mis coterráneos. Hoy no peligraría la salud de Alicia; pueden contagiar a mi hijo."

El drama de Arturo Cova ha terminado con el exterminio de Barrera y la reconquista de Alicia. Ahora, juntos, se hunden en la selva que, al devorarlos, les proporciona la única paz que le fue dada al hombre: la destrucción, la muerte.

¿Quién es el gran Gatsby?

Por Carlos MONSIVÁIS

A Ricardo Regazzoni

There was an orchestra-Bingo-Bongo
Playing for us to dance the tango
And the people all clapped as we arose
For her sweet face and my new clothes.

F.S.F.

INTRODUCCIÓN A UN PERSONAJE EMBLEMÁTICO

El primero de mayo de 1919 nacen los veintes. Surgen en la pequeña violencia: con la lucha entre los policías y los jóvenes campesinos que atienden y alientan la oratoria de Madison Square. Surgen con la acometida implacable: la disolución sistemática de la I.W.W. (Industrial Workers of the World), organismo anarco-sindicalista cuya caída sólo da origen a las quejas de Upton Sinclair. Entre férreos argumentos represivos, con el asesinato de líderes mineros, con la extinción de las huelgas, nace la década de los fabulosos, los ruidosos, los admirables veintes.

Como una reacción contra el gobierno institucional y sus maneras de expresión polémica, los jóvenes adelantan un año la década que los ciclos económicos acortarán en 1929. Para la nueva generación que habitará intensamente esos años, los ideales que urgieron la acción de J. P. Morgan no son ya convenientes. Tampoco son prácticos los que inspiraron a los *wobblies* en su desesperado intento de organizar la conciencia proletaria. "Estábamos cansados de las Grandes Causas —dice Scott Fitzgerald— y no hubo sino una breve crisis de indignación moral, tipificada por *Tres Soldados* de John Dos Passos. En ese tiempo ya empezábamos a conseguir tajadas del pastel nacional y nuestro idealismo sólo ondeaba cuando los periódicos practicaban el melodrama con historias como las de Harding y el gang de Ohio y el proceso de Sacco y Vanzetti. Más que a la revolución, los acontecimientos de 1919 nos condujeron al cinismo, a pesar de que ahora nos interroguemos por el paradero de la gorra fría —yo sé que la tenía— y la blusa de mujik. Fue una característica de la Era del Jazz su absoluto desinterés por la política."

Después de "esa atrasada migración teutónica", la Gran

Guerra, Harding, Presidente Constitucional de los Estados Unidos de Norteamérica, decreta en enero de 1920 la Prohibición. Con la Ley Seca, el país se desliza en los *speakeasies*, en los santuarios del alcohol clandestino, en las casas de mala nota, en los casinos. Al morir Big Jim Colosimo, se inaugura la guerra de gangs y en Chicago aparece una especie de teología urbana que efectúa la audaz transformación: toda una ciudad se vuelve sinónimo internacional de pecado. La Escuadra del Vicio detiene a las mujeres del Greenwich Village que fuman en la calle y las arresta por prostitución. El Village, corazón bohemio de Norteamérica, sufre una merma de su popularidad en beneficio de Harlem donde se inicia su "Renacimiento Negro", que todavía no abandona el folklore para atender a la integración racial.

Habla Scott Fitzgerald: "Recuerdo en la confusión de 1920 la vez en que yo cabalgaba sobre el techo de un taxi que cruzaba la Quinta Avenida, desierta en la noche de un domingo caluroso... y recuerdo que pagaba demasiado por departamentos de un minuto y compraba carros magníficos e inservibles... y finalmente recuerdo de ese periodo, la tarde en que yo iba en un taxi entre edificios altísimos y tenía todo lo que quería y sabía que ya nunca volvería a ser tan feliz."

A la mayor y más divertida parranda de la historia se incorpora la juventud flamígera que atiende los nuevos slogans: ¡Go sex young man y crece con el país! Hay que vivir en el peligro, en la extravagancia. Se debe aprender dificultosamente que "Don Juan lleva una vida interesante (*Jurgen*, 1919) y luego entender que el sexo se prodiga a nuestro alrededor con sólo y que le conozcamos (*Winesburg, Ohio*, 1920), que los adolescentes poseen existencias sumamente amorosas (*This side of paradise*, 1920), que existen muchísimas palabras anglosajonas rechazadas (*Ulysses*, 1921), que la gente mayor no siempre resiste las tentaciones súbitas (*Cytherea*, 1922), que las muchachas a veces son seducidas sin que eso signifique su ruina (*Flaming Youth*, 1922), que incluso la violación con frecuencia es positiva (*The Sheik*, 1922), que las seductoras damas inglesas suelen caer en la promiscuidad (*The Green Hat*, 1924), que de hecho a tal tarea dedican la mayor parte de su tiempo (*The Vortex*, 1926), que también puede esto ser una muy buena cosa (*Lady Chatterley's Lover*, 1928) y finalmente que se producen variantes anormales (*The Well of Loneliness*, 1928, y *Sodoma y Gomorra*, 1929)".



Con su hija Frances de viaje a Europa



Scott, Zelda y Frances Fitzgerald en 1925

Es Scott Fitzgerald quien establece este catálogo vital y literario; una especie de tablas de la ley de la Edad del Jazz; edad del arte, edad del exceso, edad de la sátira, edad de la invención: en 1915 se descubre por ejemplo, las posibilidades del automóvil en la táctica y en la estrategia eróticas. Los adolescentes en la guerra y jóvenes en la primera paz se delatan más por su falta de gusto que por su carencia de valores morales. Han corrompido a sus mayores: "Tengo mucha prisa. Tengo mucha prisa. ¿Por qué estás de prisa? No te lo puedo explicar. Tengo mucha prisa." Lo que sigue asemeja a la fiesta de niños asaltada por adultos. Comamos, bebamos y alegrémonos que mañana hemos de morir. A una generación supuestamente ascética que leyó *La Edad de la Inocencia* de Edith Wharton y que viene a encerrarse en las páginas de *El Último Puritano* de Santayana, sucede otra poblada por lectoras adolescentes de D. H. Lawrence, prematuras consumidoras de ginebra. En el cine, William Hays promulga un código que establece la vida matrimonial en camas gemelas, el respeto debido a la autoridad y la castidad del apretón de manos. *But my heart belongs to Daddy and I simply couldn't be bad*. Ya por 1923, los mayores, cansados de ser meros asistentes en el carnaval, descubren el licor como nueva sangre y con un alarido la orgía prosigue. El jazz, antes de iniciar su ascenso a la respetabilidad, es un estado evidente de estimulación nerviosa. Al salir de las universidades, las jóvenes intentan la pintura, el teatro o el lesbianismo. En una *wild party*, muere siniestramente una debutante: de inmediato Fatty Arbuckle cesa en sus funciones de cómico y pasa a ejercer las de réprobo.

El exilio y el reino: Montparnasse acoge a los norteamericanos que se abalanzan de los *foxholes* de Verdún, que abandonan sus quehaceres en la Cruz Roja italiana, que integran una generación por sobrellevar las mismas experiencias y promover similares respuestas emocionales. En la literatura estadounidense son la primera generación verdadera, unificada en la noción de pérdida. No vienen de las mismas escuelas, no comparten programas o ideales. Pero se han graduado entre 1915 y 1922.

Sus nombres: Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Scott Fitzgerald, E. E. Cummings, Hart Crane, Thomas Wolfe, Henry Miller, Anita Loos, Dashiell Hammett, Thornton Wilder. Han nacido entre 1891 y 1900. Las ideas en sus manos sufren el proceso triste: "primero son articuladas, después sobrecogedoras y por último adquieren el rango de lugares comunes". Identificados devotamente con el siglo, se creen únicos y distintos, sus experiencias son singulares: ni antes ni después. Ignoran la tradición y el trágico destino de la generación que les precede. Para sus antecesores (Theodore Dreiser, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg, Sherwood Anderson) la literatura como vocación total no fue posible sino en la madurez, entrados los cuarenta años. Antes habían sido publicistas, vendedores de seguros, negociantes. Ellos desde el principio son profesionales: a los 24 años, Fitzgerald gana 18 mil dólares anuales por sus cuentos y novelas. Rechazan también la postura de sus predecesores en la emigración: Ezra Pound, T. S. Eliot, Henry James.

Gertrude Stein, una renovadora de la prosa, le dedica una frase a Ernest Hemingway: "You are all a lost generation", y la etiqueta perdura. Permanece como epígrafe de *The Sun also rises* y desde allí incorpora a su suerte a los expatriados siempre borrachos, a las ninfómanas, a los impotentes que se niegan a recibir la tierra baldía como toda heredad y que no hace mucho se desprendieron de los convencionalismos y prejuicios de Wichita o Pennsylvania para acatar fielmente la retórica del señor Wilson. Gracias a Hemingway una generación adquiere su lenguaje: breve, rápido, violento. Citan a Kipling: "La legión de los perdidos, la cohorte de los sentenciados" y uno de ellos, Hart Crane, afirma: "Me siento atrapado como una rata". Viven confusa y contradictoriamente: de 1926 a 1929 hacen posible la gran temporada de Cap d'Antibes. Pero en París o en Pamplona, en la embriaguez total, al salir a pescar, al emocionarse en las lidias o al hacer el amor, continúan deseando una cabaña en Kentucky, una granja en Iowa, un mínimo empleo en Wisconsin: han perdido un país y lo desean férvidamente. La suya es una literatura de *homesickness*, de nostalgia, de recaptura. Mientras, la fiesta continúa. "Éramos la nación más poderosa del mundo. ¿Quién nos podría decir en adelante cuál era la moda y en qué consistía la diversión?" *Ubi sexo, ibi patria*. Donde está el sexo allí está la patria. En Chicago prosigue el reino omnívoro de los *big shots*: Johnny Torrio, Al Capone, Dion O'Banion, Hymie Weiss. Entre 1923 y 1924 mueren más de 500 hombres en la lucha por el poder en la ciudad. La policía y la judicatura en plena corrupción son simples agregados y aún no surge la televisión que nos dará a los Intocables. Se declara culpables a Nathan Leopold de 19

años y a Richard Loeb de 18, del asesinato cometido sobre la persona de Bobby Franks de 14 años de edad. El acto gratuito es aceptado por Norteamérica. Después el crimen se vuelve maduro y por ello, convencional. En la primavera de 1927, se producen las hazañas de Charles Lindbergh: un joven de Minnesota que parecía situado al margen de su generación, se responsabilizó de un acto heroico y por un momento devolvió a Norteamérica al viejo y buen sueño decimonónico.

El mejor cronista de la era, Scott Fitzgerald continúa el relato: "En 1928, París es invadido impiamente por el turista yanqui: no son ya más los simples pa y ma y muchacho y muchacha, son neanderthales fantásticos que creen en algo, algo incierto que uno recuerda haber leído en una novela barata. Viajan lujosamente y tienen el valor humano de una cabra, un cretino o un perro pekinés." En esos días, la vida era como la carrera de *Alicia en el País de las Maravillas*: había un premio para cada uno de los participantes. Es la orgía más costosa en la historia del mundo. *Yes, we have no bananas today*. Nunca se vivió y sintió tan desmedidamente, con tanta intensidad, afirman los moradores de los veintes.

La esencia de la noticia y del sentido periodístico: informar que un niño mató a un gangster. Conclusión definitiva: ¡Para la nueva generación el problema teológico del mal ha devenido en el análisis freudiano del sexo! El otro lado de la brillantez alcohólica y juerguista está rebosando horrores indescriptibles; la belleza alcanzará el supremo fin de la condena; el término correspondiente a la ternura viene a ser la noche; la tristeza es el destino de los mejores jóvenes e incluso el Paraíso posee otra dimensión. Es decir, el mensaje de una espléndida figura contemporánea: Francis Scott Fitzgerald y el sentido de uno de sus personajes, emblema de los veintes: Jay Gatsby.

Antes que responder a la pregunta ¿Quién es Gatsby?, vale la pena formular un ¿Quién es Scott Fitzgerald? El que podría ser nuestro personaje inolvidable nace en 1896 en St. Paul, Minnesota, pleno corazón del Medio Oeste. De allí obtiene su vigor inicial: de las reservas vitales que ofrece un mundo de grandes ciudades y country clubs. Al habitante se le puede definir con trazos rápidos: "sensibilidad y avidez sin una sólida base de cultura y gusto; estructura personal y social como de residencia para millonarios; hoteles suntuosos y caros, y regocijantes empresas de sociedad". Del Medio Oeste Fitzgerald va a heredar el apetito por la magnificencia visible, el poder de su atmósfera social y su vocación de *playboy*.

La educación del héroe es rutinaria: se le envía primero a un colegio católico, St. Paul Academy, y después —1913— a la Universidad de Princeton, donde se iniciará en la frecuentación literaria de Oscar Wilde y Ernest Dowson. En ese entonces Princeton es la universidad de los hombres honestos de la burguesía norteamericana, a diferencia de Yale, la universidad que acoge a los ambiciosos, y de Harvard, la universidad de los intelectuales y los individualistas. Scott Fitzgerald, que padece una atroz incertidumbre social y que anhela sobre todo el éxito y la seguridad, define así su alma mater: "perezosa y atractiva y aristocrática".

Una biografía sumaria indica lo siguiente: S. F. en 1914 se incorpora al ejército y es nombrado ayudante de campo de un general, lo que no le facilita el camino a ultramar. A los 18 años se enamora de Zelda Sayre, hija de juez y belleza sureña. Se puede adelantar el desenlace ya que estas notas no pretenden el *suspense*. Zelda será la imagen dominante en la vida de S. F. y ha de manifestar celos absurdos para con su obra literaria, ha de gozar en la extravagancia, en la excentricidad desafortada. Cuando en los treinta, después de una larga serie de colapsos cada vez más prolongados, Zelda se derrumba y es declarada esquizofrénica. Scott Fitzgerald conoce el desastre absoluto. No importa lo que diga su leyenda sexual: en rigor él siempre fue *old fashioned* y se situó en las márgenes del puritanismo (las cartas a su hija tienen un severo regusto victoriano). Tampoco importan las proezas cursis y azucaradas que en su torpe autobiografía se atribuye en relación a S. F., Sheila Graham, la amada infiel. Para Fitzgerald la caída de Zelda es una premonición dolorosa, la anticipación indudable de su propia condena.

Pero entre su conocimiento de Zelda y la quiebra, hay un brillante, intenso periodo. Allí, S. F. logra la difícil identidad entre un escritor y una época, se transforma en símbolo vital y cronológico, le da nombre y le otorga —así sea literalmente— sentido a una época.

Al resumir en lo personal las posibilidades de uso de esa energía nerviosa acumulada y no gastada en la Gran Guerra; al cifrar y sintetizar los anhelos de su generación, S. F. asume una magnífica y penosa función vicaria: deposita sobre sí las apertencias y los deseos colectivos y los cumple con un desenfado que terminó siendo suicida.

Sexo y trompeta: ¡Señoras y señores! el célebre escritor



"la mayor y más divertida parranda de la historia"

Francis Scott Fitzgerald y su señora esposa los deleitarán enseguida al introducirse completamente vestidos en una fuente, al correr a grandes velocidades, al organizar fiestas inacabables, al atravesar el país de punta a punta sólo por el placer de desayunar en otra parte! Ese mito, el de quien encarna las tareas sexuales y los regocijos de su generación, ya no lo dejará a pesar de sus esfuerzos posteriores por mantenerse sobrio, por expiar sus deudas. En los veintes, los Fitzgerald dividen su tiempo entre Nueva York y París y la Riviera. En un desfile de *apocalypses parties* donde la bebida es categoría del conocimiento, S. F. se revela como un borracho nada pacífico. Siempre acomete lo absurdo, siempre se entrega al mal gusto y primero azora y después disgusta y finalmente aleja a sus amigos. En el Casino de Juan-les-Pins, Zelda baila con gran dignidad sobre la mesa de ruleta. Ella es saludable y fresca. Quienes la conocen afirman que es invariablemente fascinante: "combina su belleza joven e inconsciente con el ingenio y la actitud espontánea". Los Fitzgerald en Nueva York hacen lo que siempre han querido hacer: asisten y faltan a todas las reuniones, llegan para dormirse o escandalizar; revisan la Quinta Avenida a partir del techo de los taxis, se bañan en la fuente de Union Square o intentan practicar la *strip-tease* ante la mirada indiferente del barman de *Scandals* o atónitos por el esplendor neoyorquino saltan, completamente sobrios, en la fuente Pulitzer. Fitzgerald pelea con los meseros y Zelda insiste en la coreografía sobre las mesas. "Cuando Zelda y yo éramos jóvenes la guerra estaba en el cielo". Han perdido la noción de su realidad y únicamente tienen a su disposición un futuro orgiástico. Una noche, aburrida, Zelda hace sonar la alarma contra incendios. Cuando llegan los bomberos y preguntan dónde está el fuego, contesta apretándose los senos dramáticamente: "aquí". Ellos interpretan con una inocencia casi teatral sus papeles de príncipe y princesa del reinado de la juventud.

Bibliográficamente, acrece la importancia de Fitzgerald. En 1920 una novela *Más acá del paraíso* (*This Side of Paradise*); en 1921 un libro de relatos *Flappers and Philosophers*; en 1922 otra novela *The Beautiful and Damned* y los *Tales of the Jazz Age*; y en 1925 su obra maestra *El gran Gatsby*. Por esa época conoce al núcleo selecto de los escritores norteamericanos.

Edna St. Vincent Millay, una gran poetisa por otra parte, afirma que encontrarse con S. F. es pensar en una anciana estúpida, a quien se le ha legado un diamante; ella está orgullosísima del diamante y se lo enseña a todo el que pasa y la gente se sorprende de que una vieja tan ignorante posea un objeto tan valioso, porque en nada resulta tan inepta como en los comentarios que hace sobre la joya. En general las opiniones y los juicios de quienes conocieron a S. F. discrepan radicalmente de tan inmisericorde parábola. Pero coinciden en una crítica acerba que es al mismo tiempo un homenaje: "porque a él le fue dada la imaginación sin que tuviera sobre ella control intelectual;

le fue dado el deseo por la belleza sin ideales estéticos y le fue dado el don de la expresión sin muchas ideas que comunicar".

Su primera novela *This Side of Paradise* tiene casi todas las fallas y deficiencias concebibles. No sólo —indica Edmund Wilson— es altamente imitativa sino que sigue a un modelo inferior: *Sinister Street* de Compton MacKenzie. En verdad no trata sobre nada: su contenido moral e intelectual no viene a ser sino un gesto, una postura de rebelión indecisa. Su carácter autobiográfico —las aventuras de un Amory Blaine: Scott Fitzgerald—, que le conquistó el entusiasmo juvenil, está enmarcado por una historia concebida con inmadurez y además el libro es significativamente antiliterario. No nada más se nutre de filosofía popular y referencias de almanaque; también se resiente de una pésima estructura y de una carencia de rigor lingüístico. Pero sus cualidades son perdurables: vitalidad, color, alegría y movimiento, circunstancias que explican la salvaje adhesión que despertó.

Saxo, trompeta y bajo: "No hay nadie en Antibes este verano, excepto yo, Zelda, Rodolfo Valentino y su esposa, la Mistinguet, Rex Ingram, John Dos Passos, E. Phillips Openheim, Mannes el violinista, Floyd Dell, Max y Chrystal Eastman, el ex-premier Orlando, Etienne de Beaumont, los Hemingway. Es un lugar formidable para huir del mundo". En 1926 S. F. inicia una etapa de desintegración que no mitiga ni la publicación de un volumen de relatos, *All the Sad Young Men*. A las revistas van todos sus cuentos; buena parte de ellos son francamente malos, otros detestables y algunos magníficos. En 1934, *Tierna es la noche* (*Tender is the night*); en 1935 *Taps at Reveille*. ¡Viento enfermo, apártate!: Los males de Zelda prosiguen y S. F. se confina sin tregua en la bebida. Es un viacrucis de sanatorios; para sobrevivir se impone la colaboración en todas las publicaciones a la mano. En 1937 se ve obligado a partir hacia Hollywood. Allí, el semiamateur de la confección de scripts inicia las notas de *The Last Tycoon*, su novela inconclusa sobre la existencia del cine californiano y la política. Colabora en *Three Comrades*, luego en *Infidelity* con Joan Crawford. Escribe: "Trabajar con Joan Crawford es difícil. No puede cambiar sus movimientos en mitad de una escena sin atravesar por una contorsión facial tipo Jekyll y Hyde, de modo que cuando uno quiere indicar que ella pasa del gozo al sufrimiento, se debe cortar y luego volver. También no le puedes dar una indicación escénica como 'decir una mentira', porque si lo haces ella daría prácticamente una representación de Benedict Arnold vendiendo West Point a los ingleses." S. F. participa en *Mujeres*, en *Madame Curie*, en *Lo que el viento se llevó*. Conoce a Budd Schulberg, quien ha de utilizarlo como centro de su mediocre novela *The Disenchanted*. A él le dice en el encuentro: "Solía tener un hermoso talento, muchachito. Era una sensación maravillosa el saber que estaba allí." En 1939 pierde el

empleo e intenta colaborar en la adaptación de *Raffles*. Muere en Hollywood de un ataque al corazón el 27 de diciembre de 1940. "A veces —afirmó en *The Crack-Up*, una suerte de autobiografía espiritual póstuma que publicó Edmund Wilson— no sé si soy real o si soy un personaje de una de mis propias novelas." También advierte: "Nunca hubo una buena biografía de un buen novelista. No la puede haber. Él es demasiadas personas si es un buen escritor."

LA AUTORIDAD DEL FRACASO

Bien. ¿No piensas sin embargo que los millonarios norteamericanos deben haberse divertido muchísimo gracias a su dinero? ¿No puedes imaginar a un hombre como Harriman o Hill sintiendo un cierto éxtasis creativo mientras acuñaba todo ese poder. Piensa en poder ser capaz de comprar cualquier cosa que se te antoje... piensa en poder ofrecer una estupenda fiesta en tu casa, que pueda prolongarse por días y días, con todas las bebidas a tu disposición y un cuerpo médico para atenderte y las mayores orquestas de jazz en la ciudad, que se alternan día y noche. Debo confesar que de todas estas situaciones brillantes y costosas, yo obtengo grandes estímulos.

Scott Fitzgerald a Van Wyck Brooks.

En 1925, Al Capone, un hijo de los veintes, es el mejor atractivo turístico de Chicago, con su automóvil blindado de siete toneladas, un gran cigarro y un diamante de cincuenta mil dólares en su mano izquierda. Los detalles de su presupuesto cotidiano resultan conmovedores: el automóvil le había costado 25 mil dólares, jamás le daba a la encargada del guardarropa menos de diez dólares ni a un voceador menos de cinco; su propina mínima era cien dólares. En regalos navideños, más de cien mil dólares y en su bolsillo, cincuenta mil, "por si algo se ofrece". Los orígenes de este dinero tenían una precisión anual: 60 millones de cervezas, licores y drogas; 25 millones de casas de juego y galgódromos y 10 millones de prostíbulos, cabarets, etcétera. Al Capone era así, de más de un modo, leal con su época. En 1923, Amory Blaine, héroe de *This Side of Paradise*, había enunciado una verdad de la década:

"Detesto a la gente pobre. Detesto la pobreza y los detesto porque son pobres. Tal vez en un tiempo la pobreza era bella y noble pero ahora es una podredumbre y una llaga. Es lo más horrible que tiene el mundo. Esencialmente es más limpio ser un rico corrompido que un pobre inocente."

En 1925, en Dayton, Tennessee, tiene lugar el célebre "Juicio del Mono". Un joven profesor es acusado de enseñar nociones antibíblicas y el puritanismo agrede teatralmente a Darwin. Los fundamentalistas, al cantar en demanda de *The old time religion*, exigen también la desaparición del eslabón perdido. 1925 es un año fecundo para la literatura en Norteamérica: Sherwood Anderson publica *Risa Negra*, T. S. Eliot sus poemas (1909-1925), Hemingway *In Our Time*, Gertrude Stein *The Making of Americans*, Sinclair Lewis *Arrowsmith*, Theodore Dreiser *An American Tragedy*. John Dos Passos recopila olores, sabores y ruidos de Nueva York y los expresa en *Manhattan Transfer*. Scott Fitzgerald publica *El gran Gatsby*.

Su nombre primigenio era James Gatz de Dakota del Norte. Sus padres eran granjeros desamparados y en su imaginación nunca los había aceptado del todo como padres... "La verdad era que Jay Gatsby de West Egg, Long Island, despertó súbitamente de la platónica concepción que tenía de sí mismo. Era un hijo de Dios —frase que de significar algo, significaba nada más que eso— y debía estar en el negocio de Su Padre, al servicio de una vasta, vulgar y prostituida belleza."

Conviene seguir, dado lo abrupto de la introducción del personaje, insistiendo en su descripción: Es Gatsby quien "representa todo lo que merece el sincero desdén", del narrador de la novela, Nick Carraway. Y es Carraway quien ofrece el mejor epitafio:

"Si se considera que la personalidad es una serie ininterrumpida de acciones exitosas, puede decirse que había en él algo de magnífico, cierta sensibilidad especial hacia las promesas de la vida, como si hubiese estado en relación con una de esas máquinas intrincadas que registran los movimientos sísmicos a quince mil kilómetros de distancia. Esta sensibilidad nada tenía que ver con esa floja impresionabilidad a la que se dignifica con el nombre de 'temperamento creador'; era un extraordinario don para la esperanza, una agilidad romántica, tal como nunca he hallado en otra persona, y que no es fácil que halle nunca más".

De Dakota, Gatsby, se traslada a la protección de Don Cody, un millonario, quien lo nombra su secretario y le concede, con los viajes intensos, una educación singularmente apropiada. Una sustancia de hombre va llenando el vago contorno de Jay Gatsby. La guerra: héroe en Arognne, obtiene el grado de mayor. Son puestas bajo su mando las divisiones de ametralladoras. En el Armisticio, se dirige a Oxford. Antes, se ha enamorado de una niña rica, Daisy Fay. Pero él es pobre y Daisy no lo espera: se casa con Tom Buchanan, un estúpido millonario racista. Gatsby conoce a un fullero, Meyer Wolfsheim, quien lo introduce al negocio de contrabando de alcohol y le permite adquirir una fortuna. Precisamente, la novela empieza cuando Gatsby en West Egg organiza fiesta tras fiesta en un empeño por recobrar a Daisy.

Los incidentes melodramáticos se suceden. Al final, Gatsby es asesinado por un infeliz que lo culpa de la muerte de su esposa. Pero esto pertenece a la anécdota, posee un interés secundario. Lo que importa es que Scott Fitzgerald en doscientas breves, espléndidas páginas ha transmitido el poder de un personaje y su significado. Gatsby, ante todo, es una criatura literaria y así se desenvuelve, pero su misma fuerza lo convierte en un símbolo terrible: la caída del *American Dream*, la derrota del sueño de Norteamérica.

Gatsby, uno y múltiple, permite, gestiona y hace válidas interpretaciones diversas. La suya es la confesión de un hijo del siglo y así debe aceptarse. Es un producto de las facilidades para la riqueza rápida que otorgaba la Prohibición. Encarna un momento de ardua transición, cuando los principios de Wilson se desploman, cuando Norteamérica empieza a no creerse más el Paraíso sobre la tierra, la región de la Promesa. Gatsby es la oportunidad de tener todo lo que se quería, el poder descartado de la plutocracia, Gatsby posee además la temible autoridad del fracaso.

Se le puede seguir evocando: Un joven elegante, de cuello rudo, de unos 32 años de edad, a punto siempre de caer en el absurdo por su rebuscada formalidad en el lenguaje. Con su hidropilano, su montaña de camisas con rayas y pintas y bastones color coral y verde manzana y lavanda y anaranjado suave, con monogramas en azul índigo; con su patetismo ejemplar, Gatsby, el *bootlegger* es el último romántico, un ser donde yacen depositadas las virtudes de un Estados Unidos ideal y colonizador. Es la vocación de la nostalgia:

"Sus árboles desaparecidos, los árboles que habían cedido paso a la casa de Gatsby, una vez habían alabado con rumores al último y más grande de los sueños humanos; durante un momento furtivo y mágico, el hombre debe haber contenido el aliento en presencia de este continente, llevado a una contemplación estética que no comprendía ni deseaba, encontrándose por última vez en la historia ante algo limitado a su capacidad de admiración."

Gatsby ante Daisy, ante lo perdido, se convierte en la búsqueda de lo irrecuperable. "Se puede repetir el pasado", afirma e intenta asir la fugacidad de una juventud y un amor idos que contrastan extrañamente con el medio que le rodea. De este modo, la historia de Gatsby se vuelve una parodia del Gran Sueño Norteamericano del Éxito. Una parodia y un homenaje. El patetismo de Gatsby se da en función del hecho de que sus



Sacco y Vanzetti — "los periódicos practicaban el melodrama"

sueños son indignos de él y Scott Fitzgerald, que compartió esos sueños, se ve imposibilitado para volver trágica la figura de Gatsby. Éste tiene toda su compasión, pero también e inevitablemente toda su desconfianza. “Es, de tal suerte —afirma Arthur Mizener, el gran biógrafo de SF— la más patente afirmación del Paraíso y al mismo tiempo su enfática despedida”:

“Debe de haber habido momentos, en los que Daisy le resultaría pequeña en relación a sus sueños; y no por su culpa sino por la enorme vitalidad de su ilusión. Había subido por encima de ella, por encima de todo. Él se le había entregado con una pasión creadora, dedicándole todo su tiempo, adornándolo con todas las plumas brillantes que se le cruzaban en el camino. No hay fuego ni hielo que pueda compararse al que un hombre puede guardar en su fantástico corazón.”

Gatsby es el romántico que sin contaminarse, crea la atmósfera de los veintes en sus reuniones. Se toca *La Historia del Mundo en Jazz* de Vladimir Tostoff. “De cualquier modo, da grandes fiestas —dijo Jordan. Y a mí me gustan las fiestas grandes. ¡Son tan íntimas! En las reuniones pequeñas no hay nada privado.” En los jardines azules de Gatsby, hombres y mujeres van y vienen como mariposas nocturnas entre los murmullos y el champaña y las estrellas. *Si los veintes fueron los cielos, ¿serán los cielos como los veintes?* Gatsby, rodeado por su esplendor festivo, vestido con sus absurdos trajes rosas, protegido del ostracismo por la formidable leyenda que él mismo ha propalado, es, sin embargo, el mismo muchacho primitivo y ambicioso que escribió en su ejemplar de *Hopalong Cassidy* la fórmula del éxito:

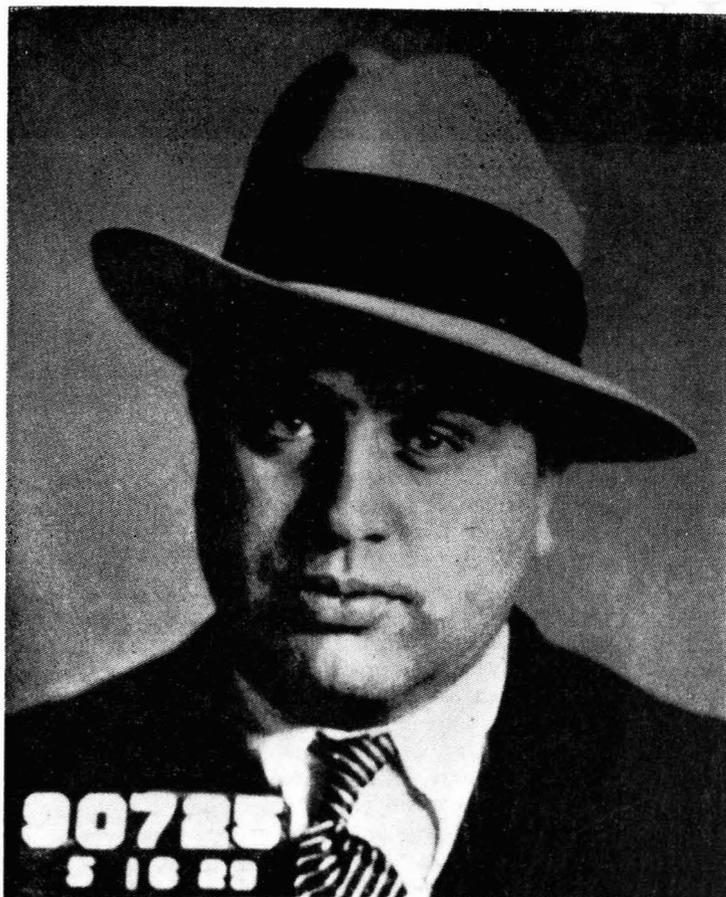
Levantarse de la cama	6.00 a. m.
Ejercicio de Dumbbell y escalar paredes	6.15 a 6.30 a. m.
Estudios de electricidad, etcétera	7.15 a 8.15 a. m.
Trabajo	8.30 a 4.30 p. m.
Baseball y deportes	4.30 a 5.00 p. m.
Prácticas de elocuencia, modales	5.00 a 6.00 p. m.
Estudio de invenciones necesarias	7.00 a 9.00 p. m.

La obtención del amor y la felicidad es parte de la fórmula, y si Gatsby no hubiera sido destruido por una corrupción mayor que la suya es probable que lo hubiera arreglado todo. Pero su desgracia fue haber querido tan tensa y ciegamente, haber encarnado desde el principio la era del exceso, el tiempo de encender las velas por ambos lados:

“Gatsby creía en la luz verde, el futuro orgiástico que año tras año retrocede ante nosotros. Aunque en este momento nos evite, no importa... Mañana correremos más rápido, estiraremos más los brazos... Y así seguimos, luchando como barcos contra la corriente, atraídos incansablemente hacia el pasado.”

Todo un momento histórico era encarnado, vivido intensamente por un personaje que cubría para una generación las funciones representativas que cubrirían para la siguiente Studs Lonigan, un fracasado, o Tom Joads, un trabajador agrícola que asumía la difícil década que se iniciaba con la crisis de 1929. Y son esos valores de representación y oposición los que convierten a la novela de SF en una suerte de pastoral trágica, con el Este que ejemplifica la sofisticación urbana y la cultura y la corrupción y el Medio Oeste que abandera las virtudes simples. Este contraste se resume en el título, al cual llegó Fitzgerald con tanta desconfianza. Mientras Gatsby represente esa sencillez de corazón que SF asocia con el Medio Oeste, él será en verdad un gran hombre; cuando alcanza la clase de notoriedad que el Este otorga y llega a imaginar con inocencia que por vivir enfrente de Tom Buchanan y Daisy ya pertenece al mundo de Daisy, entonces obtiene la grandeza pero en un tono circense, a la manera de P. T. Barnum. De la ignorancia que Gatsby tiene sobre su verdadera dimensión y de su incompreensión de la notoriedad, extrae SF la mayor parte de la ironía del libro. “Me parece —afirma Nick Carraway— que no hay diferencia entre los hombres, en inteligencia o raza, tan profunda como la diferencia entre sanos y enfermos.”

En última instancia, quizá Gatsby al morir evitó el trágico final de su creador, que él mismo describe en las páginas prodigiosas de *The Crack-Up*: “Cuando los veintes pasaron, con mis propios veintes años que pasaban un poco adelante de ellos, mis dos penas juveniles: no ser lo suficientemente grande (o lo bastante bueno) para jugar futbol en la universidad y el no haber ido a ultramar durante la guerra, se convirtieron en sueños infantiles de vigilia, en un heroísmo imaginario cuyas virtudes eran suficientes para permitirme dormir



Al Capone — “leal con su época”

en las noches sin reposo. Los grandes problemas de la vida parecían resolverse solos y el negocio de determinarlos era tan difícil, lo cansaba a uno en tal forma que no quedaba tiempo de pensar en problemas más generales.

“La vida, hace diez años, era en gran medida un asunto personal. Debo mantener en el balance la sensación de la inutilidad del esfuerzo y el sentido de la necesidad de luchar; la convicción de lo inevitable del fracaso e incluso la determinación de “triunfar”; y más que eso, la contradicción entre la mano yerta del pasado y las altas intenciones del futuro. De lograrse esto a través de las enfermedades comunes —dormísticas, profesionales y personales— entonces el yo podría continuar como una flecha disparada de la nada hacia la nada con tanta fuerza que sólo la gravedad podría traerla al fin hacia la tierra.

“Por diecisiete años, las cosas siguieron así. Yo vivía duramente también, pero me decía: ‘Hacia los 49 años todo estará bien.’ Puedo contar con eso. Porque un hombre que ha vivido como yo, eso es todo lo que puede preguntar. Y ahora, a los 39 años, me he dado cuenta que me he derrumbado prematuramente.”

Y es tal lucidez dramática la que le permitió a Scott Fitzgerald advertir lo simbólico y sintomático de su experiencia. Esa experiencia de Norteamérica que había reflejado con vehemencia en sus libros. Tuvo éxito porque “les dijo a las gentes que setía como ellas”. Dejó de tenerlo porque la gente ya no sentía igual. No era un moralista y no le importaba la explotación en Norteamérica. “Los ricos son diferentes”, advirtió con una penetración que va más allá de la banalidad de la frase. En su obra, en especial en *El gran Gatsby*, se desentraña una lección profunda: el fracaso resulta de una carencia básica de claridad moral, de sentido de la cultura, lo que culmina en una serie de sueños erróneos sobre los que no se tiene capacidad de juicio.

Scott Fitzgerald fue un ser amado, un genio, un loco. Inventó literariamente una generación... la interpretó e incluso la guió. Ahora se le puede contemplar con admiración pero con reserva, “con un respeto por el destino, pero sin concesiones al fatalismo”. Fue joven hasta el final amargo. Vivió y escribió hasta lo último como una víctima propiciatoria. En definitiva él fue Jay Gatsby, un Gatsby mayor. ¿Por qué no? Flaubert lo dijo: *Madame Bovary c'est moi*.

A manera de conclusión Stephen Vincent Benét nos proporciona un juicio generoso y justo:

“Pueden quitarse sus sombreros ahora, caballeros, y pienso que harían ustedes muy bien. Ésta no es una leyenda, éste es un prestigio, y visto en perspectiva, muy bien puede ser uno de los más seguros prestigios de nuestro tiempo.”

Un héroe kafkiano: José K.

Por Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ

Dibujos de José Luis CUEVAS

Para ceñirnos al marco escueto del anuncio de esta conferencia, demos breve noticia, ante todo, del personaje de que hemos de ocuparnos, de la obra en que aparece y, finalmente, de su creador.

¿Quién es José K.?, se pregunta en el anuncio citado. José K. es apoderado de un banco de Praga. No sabemos nada de su pasado ni lo sabremos nunca; esto, como veremos, es muy característico del modo kafkiano de presentar un personaje central. Al comenzar nuestro trato con José K., nos damos cuenta de que su vida se desliza uniformemente, sin bruscos virajes, en su labor de funcionario de banco, que constituye, en verdad, su propio elemento. De pronto, ese ritmo gris, rutinario, de su existencia, se quiebra inesperadamente. La causa de ello es un hecho banal, al parecer, intrascendente, que se describe con unas cuantas palabras, las mismas con las que, por primera vez, entramos en contacto con nuestro personaje: "Seguramente se había calumniado a José K., pues, sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana."¹ Convencido de su inocencia trata de arreglar rápidamente este asunto enojoso y ridículo, pero dicho arreglo, aun tratándose de un caso tan banal, no puede efectuarse sin entrar en la inextricable malla de la sórdida burocracia judicial praguense de los tiempos de la monarquía austro-húngara. El arreglo que, lógicamente, parecía estar a la mano, se desvanece más y más a medida que el acusado se hunde irremisiblemente en el espesor de la oscura y ramificada organización judicial. Al cabo de un año, un día dos desconocidos se presentan en el domicilio de José K. para dar cumplimiento a la sentencia dictada contra él por un tribunal que jamás pudo conocer. Llevado a una cantera desierta y abandonada, en una atmósfera muy kafkiana de fantasmagoría y realismo, de horror e ironía, el personaje sigue preguntándose sin querer admitir que el proceso se acerca a su fin:

"¿Había todavía un recurso? ¿Existían objeciones que no se habían planteado todavía? Ciertamente las había. La lógica, al parecer inquebrantable, no resiste a un hombre que quiere vivir. ¿Dónde estaba el juez que no había visto nunca? ¿Dónde estaba la corte a la cual nunca había llegado?"²

Pero ya uno de sus verdugos ponía fin a su vida hundiéndole dos veces un cuchillo de carnicero en el corazón. Y José K. todavía acertó a cobrar conciencia del carácter inhumano de su muerte, aunque sin saber el por qué de ello. Tal vez porque nunca llegó a ser consciente del carácter inhumano de su vida misma.

"Con los ojos moribundos, vio todavía a los señores inclinados muy cerca de su rostro, que observaban el desenlace mejilla contra mejilla."³

"—¡Como un perro!— dijo; y era como si la vergüenza debiera sobrevivirle."

Y con estas palabras, con que termina la novela misma, dejamos por ahora nuestro personaje muriendo una muerte que él se imaginaba indigna de una existencia que, como la suya, siempre había tenido por auténtica.

La obra en que se desenvuelve esta extraña trama se titula *El Proceso*. Y, en efecto, la novela entera nos muestra el proceso de un acusado que, a partir de una acusación que jamás llega a conocer y que siempre tiene por infundada, se enfrenta a la ejecución de una sentencia, dictada por un tribunal invisible, tras de recorrer los lentos, inacabables y misteriosos escalones del mecanismo judicial. Pero el proceso no aparece en la novela objetivamente, sino tal como se va refractando en el personaje a través de sus inquietudes y angustias crecientes, y a través de sus pasos y gestiones innumerables. La obra es por ello también la marcha, la trayectoria de una vida desde un hecho banal que va cobrando una significación cada vez más misteriosa y dramática, hasta perderse en la dimensión terrible de la muerte. La obra no hace sino trazar el movimiento progresivo entre dos hechos: uno intrascendente —la detención infundada, producto tal vez de un error— y la muerte del acusado cuya significación parece querer rescatar de la banalidad misma, al definirla él como muerte de perro. Entre estos dos hechos —la detención de José K. y la ejecución de su sentencia capi-

tal— se da una relación necesaria, inexorable, que José K. jamás admitirá. De ahí sus denodados esfuerzos por detener la maquinaria invisible que, con sus invisibles movimientos, está labrando su muerte.

El Proceso es obra en una sola dimensión, monocorde. Por ello, valdría decir que el personaje verdadero de ella no es tanto José K. como el proceso mismo. En realidad, todo lo que encontramos a lo largo de sus páginas sólo existe en relación con esta única dimensión. Y el propio José K., como veremos, es un hombre que vive en un solo plano.

Franz Kafka, autor de la obra, nace el 3 de julio de 1883. Se gradúa en derecho y, durante algunos años, tiene un empleo en una compañía de seguros contra accidentes de trabajo. Pero su verdadera aspiración es encontrar el tiempo necesario para poder escribir. Vive así una doble vida, pero desviviéndose siempre por vivir —sin lograrlo— la que tiene por verdadera.

"Estoy empleado en una agencia de seguros sociales. Ahora bien, esas dos profesiones no pueden nunca conciliarse, ni conformarse con un trato equitativo. La menor felicidad en una de ellas equivale a una gran desgracia en la otra. Si una noche escribo algo bueno, al día siguiente ardo en la oficina y no puedo hacer nada. Este ir y venir me resulta cada día más nocivo. En la oficina cumplo exteriormente con mis obligaciones, pero no con mis obligaciones íntimas, y cada obligación íntima no cumplida se convierte en una desdicha perdurable."⁴

Este desdoblamiento de la existencia, que el propio Kafka experimenta dolorosamente, será, como se pondrá en claro más adelante, una de las claves para entender el destino abstracto —descarnado o deshuesado— de José K.

En medio de este angustioso debate entre lo que él llama sus obligaciones exteriores y las íntimas, escribe algunas de sus obras más importantes: *América*, *La metamorfosis* y *El Proceso* (esta última en los años 1914-1915). Tres veces se enamora y otras tantas retrocede ante el matrimonio, temiendo que éste le impida satisfacer las exigencias de su vocación literaria. Estos temores se acrecientan cuando se pone de manifiesto, en toda su plenitud, su naturaleza enfermiza. A partir de 1920, su estado se agrava. En 1923, el amor irrumpe de nuevo en su existencia y Kafka, esta vez, lejos de retroceder, decide avanzar con paso firme y esperanzado allí donde antes sólo había visto una amenaza a la soledad creadora. Pero en el invierno de 1923-1924 la enfermedad corroe más y más sus desmedradas fuerzas y, finalmente, el 3 de junio de 1924 acaba con su vida.

Las obras de Kafka han conocido un destino inseguro y extraño. En vida del autor, se publicaron pocas y no precisamente las más significativas. En su testamento de 1921, mandaba que todas sus creaciones, sin exceptuar ninguna, fueran destruidas. Sin embargo, incumpliendo su voluntad, su íntimo amigo Max Brod fue publicando, poco a poco, una serie de obras suyas, entre ellas *El Proceso*, a la vez que los doce cuadernos que componen sus *Diarios*, escritos entre 1910 y 1923. La publicación de estos textos inéditos pronto atrae la atención de los círculos especializados, pero es, sobre todo, durante y después de la Segunda Guerra Mundial, cuando su fama, trascendiendo los límites de los círculos kafkianos, alcanza su cenit.

INTERPRETACIONES DEL UNIVERSO KAFKIANO

Desde la aparición de sus trabajos más importantes, Kafka se ha prestado a las más diversas interpretaciones. La publicación de la *Carta al padre* vino a dar alas a la interpretación psicoanalítica. La obra entera del genial escritor checo se examinó a la luz de esta carta escrita en 1919, y en ella se vio una preciosa cantera psicoanalítica. El oscuro, enigmático y complejo escritor se fue tornando, por obra de este método reductivo, tanto más claro y trasparente cuanto más se reducía o angostaba la problemática kafkiana, al ser arrancada por completo de su contexto histórico y social. La ambigüedad de las relaciones de Kafka con el padre lo llenaba todo. Esa ambigüedad existió efectivamente —y fue el propio Kafka el que la sacó a la superficie—, pero ella misma, lejos de ser la clave del universo kafkiano, exige, a su vez, una explicación que rebasa con mucho

el esquemático patrón del complejo de Edipo. No es casual que el propio Kafka, temiendo tal vez semejante simplificación, llamara la atención sobre las limitaciones del psicoanálisis.

Los intentos de ver en la obra kafkiana una problemática religiosa los hallamos, sobre todo, en la biografía de Kafka trazada por Max Brod. De acuerdo con esta interpretación, Kafka tiene fe en un mundo absoluto; lo absoluto existe, pero existe también un eterno malentendido entre el hombre y Dios. Max Brod cita pocos pasajes en apoyo de su tesis, y los pocos que ofrece exigen ser retorcidos para que podamos desprender de ellos una actitud religiosa kafkiana. Los existencialistas, al parecer, salen mejor librados al explorar el universo kafkiano, pues no dejan de subrayar en él los motivos que, con posterioridad, resuenan en las llamadas filosofías de la existencia: el tema del ente que se siente "arrojado" en un mundo al que llega por la vía de la contingencia; el tema de la individualidad radical, así como el de la soledad, insuficiencia e impotencia de la condición humana que tiene como correlato inevitable la desesperación y la angustia. Pero, sobre todo, resuena vigorosamente el tema, tan entrañable para estas filosofías, de la carencia de sentido o absurdidad de la existencia. Kafka habría prefigurado literariamente lo que Heidegger, Sartre o Camus vendrían a postular, más tarde, en un plano filosófico. ¿Y los marxistas? Ellos pueden esclarecer lo que a otros se antoja enigmático poniendo a Kafka en determinado contexto histórico-social y relacionando su obra con su concepción del mundo. Con ello, no se logrará explicar toda la riqueza del universo kafkiano, pero sí se abrirá el horizonte que haga posible semejante explicación. Algunos marxistas, sin embargo, han visto casi exclusivamente lo que hay en Kafka de expresión de un mundo burgués en decadencia y, al condenar este mundo, han condenado también a Kafka. Con ello, han caído en la trampa de ceder su obra a la burguesía como si a Kafka se le pudiera encerrar en el marco estrecho del mundo burgués; es cierto que expresa, de un modo peculiar y genial, este mundo en descomposición, pero su expresión es tal que sus personajes parecen decirnos: he aquí lo que los hombres han hecho de ellos mismos; he aquí cómo se deshumanizan y degradan. Cierto es también que, como veremos, Kafka tiende a ver esta degradación o deshumanización en un plano intemporal, abstracto. Bastará, sin embargo, que tratemos de descubrir el suelo real que soporta ese mundo de ilusiones y pesadillas para que se despliegue toda la potencia crítica de las descripciones kafkianas, crítica que lleva a rechazar la sociedad que engendra hombres como los que Kafka nos muestra típicamente con José K.

Pero volvamos a la pregunta inicial: ¿quién es José K.?

JOSÉ K., O LA ABSTRACCIÓN DEL HOMBRE REAL

Lo primero que sorprende al lector de *El Proceso* es el nombre de su personaje central. ¿Por qué de su apellido sólo se nos da su inicial K.? Al lector no familiarizado con los personajes kafkianos podríamos decirle que este procedimiento no es exclusivo de *El Proceso* y que en otra de las novelas más importantes de Kafka, *El Castillo*, la reducción del nombre es aún mayor, ya que todo él es una K. Pero, si diésemos esta respuesta no haríamos más que dejar en el aire nuestra interrogación. Piénsese que en *El Proceso* casi todos los personajes son designados de un modo habitual: señora Grubach, la patrona de su pensión; señorita Bürstner, compañera de hospedaje; los inspectores que detienen a José K., su tío, los abogados a cuya intervención recurre, etcétera. Incluso los personajes que cruzan fugazmente por las páginas del libro, tienen su nombre. Solamente a sus verdugos les llama Kafka irónicamente los "señores", como si quisiera subrayar la relación de exterioridad total en que se encuentra el acusado tanto con la acusación y el tribunal como con los ejecutores de su sentencia. Resulta así que el personaje central de *El Proceso* y el que, en realidad, llena la trama entera, pues apenas sale un momento de ella, es el único designado con una inicial.

Kafka quiere hacernos recordar con ello, a lo largo de toda la obra, que el destino de José K. no es el de un personaje privilegiado; es el destino de cualquier hombre. Pero, por otra parte, no es propiamente un hombre de carne y hueso, como diría Unamuno, sino una abstracción del hombre real; su ser concreto y vivo queda fuera de la urdimbre de relaciones sociales en las que José K. se halla inserto; primero, como funcionario de un banco —pues Kafka no nos revela otro plano anterior o subyacente en su existencia— y, después, como acusado, ya convertido en un caso judicial. Kafka nos presenta nuestro personaje pura y simplemente en este plano. Al renunciar a llamarle por su nombre entero y designarle con la letra K, no hace más que subrayar este carácter abstracto de la existencia humana, cuando ésta se pierde a sí misma, cuando el hombre



"el destino de cualquier hombre"

real se despoja o es despojado de su contenido concreto, vivo, para convertirse en una abstracción que puede ser expresada, entonces, por una cifra o una inicial.

Este plano abstracto del personaje central se pone de manifiesto en la falta de rasgos individualizadores al describirlo. Es inútil buscar estos rasgos en *El Proceso*. ¿Qué sabemos de su infancia o juventud? Nada. ¿Qué sabemos de la vida de José K. antes o al margen de su empleo? Nada. Sólo conocemos su presente, pero un presente restringido, a la vez, a estos dos planos: como funcionario y como acusado o caso judicial.

Con esta monodimensionalidad de su existencia, el hombre real se empobrece. Su vida muestra una universalidad que es una caricatura de la verdadera, es decir, es una universalidad en la que los hombres se encuentran por su oquedad o despersonalización. Es, como diría Hegel, una universalidad formal o abstracta. Ahora bien, este ser abstracto que Kafka pone ante nosotros no es una invención suya en el sentido de que no tenga que ver con la realidad. Estos seres humanos existen en la realidad misma; de ésta ha tomado el suyo el propio Kafka, y, por ello, por esta fidelidad a lo real, no dudamos en calificarlo de realista, aunque algunos piensen que el dominio verdaderamente kafkiano es el de lo irreal, lo extraño y lo paradójico. Efectivamente, en la vida real existen esos hombres cuya vida está tan hueca y tan despersonalizada que toda ella se mueve en ese plano de la universalidad abstracta o comunidad formal en que se mueve el personaje de Kafka.

EL MUNDO BUROCRÁTICO DE JOSÉ K.

Los hombres que viven en ese plano con la consecuente pérdida o mutilación de su verdadera existencia, son, por excelencia, aquellos que viven hundidos en el mundo de la burocracia, es decir, en el mundo en el que la costra de lo formal y abstracto ahoga toda pulsación personal y viva. En este mundo en el que se desvanecen las relaciones verdaderamente humanas, en este mundo impersonal, José K. se siente a sus anchas, ya que es incapaz de comprender hasta qué punto se ha vuelto contra él mismo y contra los demás hombres. Pero en este mundo formal y formalizado se produce una grieta que, al principio, parece insignificante y que, cada vez, se irá haciendo más profunda. José K. se siente ahora amenazado; la seguridad que hallaba en su mundo burocrático comienza a quebrantarse. El

mundo burocrático deja de sostenerlo, y ya en vilo, sin asidero, acabará por ser devorado por otra variedad de ese mundo: la burocracia judicial. José K., que ya no era propiamente una personalidad humana, sino una abstracción de ella, se ve lanzado a la invisible malla judicial de la que ya no podrá escapar.

Hablábamos anteriormente de la fidelidad de Kafka a lo real. Y, en efecto, el escritor checo no ha hecho sino describir unas relaciones humanas reales, propias de la sociedad capitalista en general, en la forma particular que adoptan en el Estado atrasado de la monarquía austro-húngara de su tiempo. Estas relaciones se dan, con mayor o menor precisión, en todo Estado capitalista y pueden darse incluso en un Estado socialista en cuanto una falsa concepción de la centralización y de la democracia debilita la vinculación entre los funcionarios y el pueblo.

Ya Marx había señalado el papel corrosivo del burocratismo, al criticar la filosofía política de Hegel y, dentro de ella, el alto papel que este último atribuía a la burocracia como encarnación de los altos fines del Estado, de los intereses generales. En su *Crítica de la filosofía del derecho, de Hegel*, Marx sostenía la falsedad de esa pretendida defensa de la universalidad; por el contrario, la burocracia introduce, a juicio suyo, un interés particular en la esfera misma del Estado. Los fines del Estado los identifica ella con los suyos propios, y, para esto, invierte Hegel las verdaderas relaciones entre lo formal y lo material, entre lo abstracto y lo concreto, entre lo real y lo irreal. "El ser real —decía Marx— es tratado según su ser burocrático, según su ser irreal..." Este modo de tratar las relaciones humanas concretas según su ser abstracto, según su irrealidad, es lo que Kafka muestra. Así, en *El Proceso*, el hombre real, convertido ya en un "caso" judicial, es tratado según su ser abstracto, es decir, dejando fuera de él todos los atributos humanos que no interesan en cuanto "caso judicial".

Marx señaló también otro rasgo de la burocracia que en la novela de Kafka se ejemplifica nítidamente: su secreto, su misterio.

José K. nunca llega a saber de qué se le acusa. Tampoco los demás saben nada. Los empleados con que entra en relación no tienen nada que informar. "Nosotros no somos más que empleados subalternos —le dicen ellos—; apenas conocemos nada de papeles de identidad." ⁵ El acusado interroga, pero topa con un muro insalvable. "¿Qué autoridad dirige el proceso? ¿Son ustedes funcionarios?" Pero los funcionarios excluyen toda intrusión en su dominio y se limitan a responder por boca de uno de ellos: "La verdad es que está usted detenido y yo no sé más." ⁶

El secreto es lo que asegura la firmeza de este muro insondable. Y por más que se abra un rayo de luz, aquel reaparece en grados infinitos.

"La jerarquía de la justicia comprendía grados infinitos, entre los cuales se perdían los propios iniciados. Ahora bien, los debates ante los tribunales permanecían secretos en general, tanto para los pequeños funcionarios como para el público y nunca podían seguirlos hasta el final." ⁷

Lo que Kafka dice de la burocracia judicial, Marx lo había señalado ya como un rasgo propio de la burocracia de un Estado opresor. "La burocracia —escribía— mantiene en posesión suya el ser del Estado..." Ahora bien, donde hay posesión privada, hay también tendencia a amurallar el ámbito de lo poseído; por ello, la burocracia pone bardas a su dominio, se cierra en sí misma y trata de excluir todo lo que, a juicio suyo, es intrusión indebida en su dominio. No se abre nunca hacia afuera o hacia abajo, en tanto que se halla siempre dispuesta a abrirse hacia arriba, hacia lo que se halla por encima de la jerarquía burocrática. De ahí el secreto, salvaguardia para el burocrata frente a los que tratan de invadir su sagrado recinto. Por ello dice justamente Marx que "el espíritu general de la burocracia es el secreto, el misterio".

Kafka nos presenta José K. en una lucha incesante y estéril por desgarrar este misterio, sin lograr jamás romper el círculo amurallado de la burocracia judicial. Todo contribuye a endurecerlo: el mutismo de los funcionarios, los debates secretos, el lenguaje hermético de los códigos, las sutilezas de los procedimientos, etcétera. Entre el acusador y el acusado, entre la ley y el hecho concreto, el misterio abre un abismo insalvable; y con el misterio las relaciones no hacen más que mistificarse.

EL UNIVERSO DE LO ABSURDO

Al perder su transparencia, las relaciones humanas se vuelven irracionales, irreales y absurdas. Se comprende que Albert Camus haya querido ver en la obra de Kafka una confirmación de su filosofía de lo absurdo. Kafka vendrían a abonar, al pa-

recer, su concepción del carácter absurdo de nuestra existencia, pues ¿qué sentido tiene ser perseguido y condenado por algo que se ignora y por alguien al que no se conoce? ¿qué sentido tiene esta lucha que sólo lleva al fracaso y que con su impotencia muestra su carencia de sentido?

Ahora bien, de la misma manera que no podemos criticar a Kafka por presentarnos el ser irreal, abstracto y burocrático del hombre, sino por mostrarlo de un modo intemporal y abstracto, es decir, sin mostrar el suelo real que engendra ese ser abstracto del hombre, no podemos criticar tampoco a Kafka por revelar la existencia humana como una existencia irracional, absurda. Kafka no ha inventado el carácter absurdo e irracional que adoptan las relaciones humanas. La irracionalidad de ellas existe en la vida real. Kafka contribuye a hacer ver esa irracionalidad al mostrar lo absurdo del misterio, de la condena por jueces desconocidos y por un delito que se ignora, así como el carácter absurdo —por estéril— del intento de José K. de luchar contra el cerco inexorable que angosta o angustia su existencia. Todo esto es absurdo como lo son tantos hechos que se dan en la sociedad capitalista: que el trabajador —el creador de riquezas—, por ejemplo, se empobrezca y que el que no las crea —el capitalista— se enriquezca con ellas; que las cosas adquieran un poder tal que lleguen a imponerse a los hombres mismos, etcétera.

También en otras épocas ciertos fenómenos naturales, hoy transparentes para nosotros, aparecían como irracionales, y se dejaba a la magia o a la religión el darles un sentido que, hasta entonces, a la luz de la razón no se les podía dar. Pero no existe lo absurdo o lo irracional en sí, sino en cuanto un fenómeno no puede ser integrado en la conexión o totalidad que lo explica. Cuando se dice que el universo kafkiano es el universo de lo absurdo ¿en qué relación se pone lo absurdo con lo real y lo racional? Los hechos que Kafka describe suscitan una serie de interrogantes: ¿por qué estas idas y venidas de José K.? ¿Por qué este proceso invisible? Todo es o parece ser real, y, sin embargo, carece de sentido para nosotros. Si tratamos de hallar su sentido al nivel de la apariencia, del hecho bruto, no lo hallaremos, y de ahí su carácter absurdo. Ahora bien, cuando se es incapaz de explicar unos hechos reales aquí, en este mundo, sólo queda hacer de lo absurdo un absoluto, o buscar la significación de ellos en un reino eterno, trascendente, como lo ha intentado Max Brod. De este modo, para buscar la clave de un comportamiento kafkiano, el de José K., se sale del mundo concreto, real, y se pugna por dar razón de lo ab-



10. 17 "mutilación de su verdadera existencia"

surdo humano remitiéndose a una razón suprahumana. En esta interpretación, lo absurdo y lo racional coexisten, pero en dos mundos distintos: uno, humano, y otro, divino y trascendente.

LA ENAJENACIÓN Y LO ABSURDO HUMANO

Hace ya más de un siglo que Marx señaló el carácter mistificado, irracional o absurdo de las relaciones humanas al adoptar la forma de relaciones entre cosas. Demostró asimismo, a partir de sus *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, que la clave de ello hay que buscarla en el hombre mismo, en determinado tipo de relaciones sociales. Desde entonces sabemos que la razón de ser de lo absurdo humano está en la enajenación del hombre que surge cuando el trabajo, que es su propia esencia, lejos de afirmarle, lo cosifica o deshumaniza. Esta enajenación real, económica, tiene su expresión en el plano de las relaciones políticas y sociales como escisión del hombre concreto en individuo y ciudadano que lleva una doble vida: pública y privada. La relación entre individuo y ciudadano tiene entonces un carácter exterior. El individuo no se reconoce en la comunidad. Cuando actúa colectivamente, como miembro del Estado, hace abstracción de su verdadero ser real. La individualidad y universalidad verdaderas se hallan en una contradicción irreductible. La solución se busca en el sacrificio de un término a otro. Así, por ejemplo, José K. ha sacrificado su individualidad a la universalidad falsa o formal de su ser burocrático. Su existencia adquiere, entonces, un carácter absurdo e irracional, pero la raíz de ello hay que buscarla en un mundo humano enajenado.

Lo absurdo y lo racional existen, por tanto, pero no en dos mundos distintos: humano, el uno, y suprahumano, el otro, sino en uno solo, el del hombre, pero en dos planos. Lo absurdo humano no es sino el fenómeno, la apariencia de una esencia más profunda. Lo absurdo, lo irracional, no hace más que enmascarar una racionalidad oculta, vuelta contra el hombre, pero en definitiva dada al nivel de determinadas relaciones humanas concretas, económico-sociales.

LA EXISTENCIA ENAJENADA DE JOSÉ K.

Si ahora tornamos la mirada a nuestro héroe kafkiano, veremos que vive una vida propiamente enajenada. Ya hemos dicho que ésta se manifiesta en cada hombre real como escisión entre lo público y lo privado, entre lo universal y lo individual. Este hombre real queda convertido en un verdadero campo de batalla, sobre todo mientras lo verdaderamente personal se resiste

a dejarse disolver en una universalidad abstracta, es decir, mientras se resiste a ser despojado de sus cualidades propiamente humanas en aras de una universalidad vacía o formal con la que no se siente identificado. El proceso de enajenación alcanza su culminación cuando se pierde toda conciencia de este desdoblamiento, es decir, cuando el proceso de cosificación es tan profundo que se borra por completo la verdadera individualidad. El ser real del hombre consiste entonces en la abstracción de su ser real, en su impersonalidad o irrealidad humana.

José K. encarna este punto culminante de la enajenación humana. Ésta ha llegado en él a tal extremo que ya ni siquiera experimenta su existencia como una existencia desgarrada o desdoblada. No advierte ya un conflicto o escisión entre su vida privada y su vida pública porque ya no tiene vida privada. Su ser se agota en su ser funcionario. Nada existe ni le interesa al margen de este único ser suyo. Su enajenación es tan profunda que José K. sólo se siente firme o "preparado" en este ser abstracto, vacío, burocrático; en una palabra, enajenado. Como el hombre que estuviera condenado a verse siempre en un espejo cóncavo, sólo se reconoce a sí mismo cuando ve su imagen deformada. Es más, sólo llevando esta existencia enajenada se siente seguro. El banco es para José K. el único suelo firme. Por ello, cuando se enfrenta la nueva e inesperada situación que representa su proceso, se siente débil, inseguro, inestable. La ruptura producida en el mundo en que vive acabará por minar el suelo firme que pisa. José K. no está preparado para hacer frente a una nueva situación con la certeza y seguridad con que hace frente a lo que se le plantea en el marco de su existencia enajenada.

"... ¡Uno está tan poco preparado! En el Banco, por ejemplo, yo estaría siempre preparado, no podría ocurrir nada de eso. Allí tengo un mensajero a mi disposición, el teléfono para la ciudad y el teléfono interno; hay siempre gente que llega, clientes y empleados y, además, me encuentro siempre en pleno trabajo. Por consiguiente, conservo siempre mi presencia de espíritu; tendría un verdadero placer en encontrarme allí en una situación semejante."

Es decir, José K., como funcionario de un banco, se siente en ésta en su propio elemento y, por tanto, se siente seguro, no pierde nunca su "presencia de espíritu". Justamente por haber reducido su existencia concreta a una dimensión abstracta, puede moverse allí con firmeza y seguridad, ya que todo lo vivo, lo individual, queda excluido de ella. Su existencia sólo se vuelve problemática cuando irrumpe en ella un hecho singular que le afecta no ya en su ser abstracto, burocrático, sino en su ser concreto, real, individual. Un hecho de esta naturaleza no puede integrarlo José K. en su ser abstractamente universal, y de ahí su amargo reconocimiento de una terrible verdad: "¡Uno no está preparado para ello!" En efecto, la existencia monocroma o unidimensional del héroe kafkiano tiene que hacer frente a un hecho inesperado: la acusación que pende sobre él. Desde este momento, tiene que dividir sus fuerzas en atender a su empleo y defenderse a sí mismo. Su ser ya no se agota en su existencia general de funcionario de un banco; algo comienza a crecer al margen de ella, algo que comenzó siendo un hecho intrascendente que sólo llenaba un hueco de su hueca existencia y que acaba por ocupar su existencia entera. Es más, la esfera en que antes se sentía seguro, va convirtiéndose en un obstáculo para resolver algo que sólo él, en su individualidad, al margen de su existencia bancaria, tiene que resolver. Podría pensarse que José K., en la medida en que reduce el tiempo que dedica a su empleo, y se consagra más y más a resolver algo que le afecta personalmente, cobra conciencia del desdoblamiento de su existencia, y se refugia en el recinto sagrado de la vida privada. Pero Kafka ha tenido el acierto de no buscar esta solución —tan típica del individualismo burgués— en un mero cambio de planos; no se trata, en efecto, de reducir lo individual a lo general ni tampoco lo general a lo individual. José K., al enfrentarse a un problema que le afecta a él, en su singularidad, no hace más que poner de relieve hasta qué punto se halla preso de su enajenación. Para él, la esfera general abstracta en que se desenvuelve su ser burocrático sigue siendo su verdadera existencia, y el proceso judicial se le aparece, como una perturbación, si bien cada vez más grave, de ella. La forzosidad de defenderse, es decir, de ser arrancado de esa esfera abstracta, le desazona y disgusta.

"Todo momento que pasaba fuera de la oficina le causaba enormes inquietudes; ya no podía emplear su tiempo de trabajo tan útilmente como antes; pasaba muchas horas haciendo únicamente como que trabajaba; su inquietud era aún mayor cuando no se hallaba en el Banco."⁸



"se reconoce a sí mismo cuando ve su imagen deformada"

Marx ha señalado como una de las formas de enajenación del obrero la que se manifiesta en el acto mismo del trabajo, es decir, en la relación del obrero consigo mismo en las condiciones del trabajo enajenado. El trabajo se le presenta, entonces, como algo exterior, que le mortifica y le niega, como algo que no forma parte de su esencia. De ahí que se sienta a disgusto, ya que no desarrolla sus energías físicas y espirituales. José K. lleva una vida tan enajenada que no puede entrar consigo mismo en una relación verdaderamente humana y, en este sentido, en un terreno objetivo, su actividad en el Banco le es tan exterior como el trabajo al obrero. Sin embargo, subjetivamente, lejos de sentirse a disgusto, se complace en su existencia enajenada de empleado bancario, viendo en ella su verdadera existencia.

Kafka describe este hecho sin revelar su clave. Esta complacencia de José K. en su existencia enajenada, cuando el golpe que se abate sobre ella abre un portillo para la conquista de su personalidad, es justamente lo que sella el destino amargo de su lucha. El mundo al que tiene que hacer frente José K. es para él un mundo opuesto a aquel otro en que se siente firme y seguro. Es un mundo, en primer lugar, en el que toda injusticia tiene su asiento, un mundo corrompido y venal, cuyo sentido no es sino "hacer detener a los inocentes y abrirlos procesos sin razón."⁹ Así lo ve José K. Pero no ve que este mundo —en el que el espíritu burocrático se utiliza aún más— no es más que una parte del mismo mundo enajenado en que se desenvuelve su existencia de burócrata bancario. Su lucha contra ese mundo injusto la libra, pues, sin romper con la existencia abstracta, impersonal que él sigue teniendo por auténtica. Y no sólo no rompe con ella, sino que trata de salvaguardarla en esta lucha. De ahí que el tiempo que consagra a defenderse a sí mismo es, a su modo de ver, un tiempo robado a lo que tiene por su actividad esencial. De ahí también que libre esa lucha dejando a un lado su ser genérico abstracto para librarla como individuo no menos abstracto. Y es que el burócrata no conoce otra forma de comunidad que esta comunidad abstracta que se funda en la privación de las verdaderas cualidades humanas; por ello, José K. decide luchar exponiéndose "sólo a los golpes de la justicia."¹⁰

LA LUCHA ESTÉRIL DE JOSÉ K.

Pero ¿qué es la lucha que libra José K. contra la poderosa burocracia judicial que cada vez estrecha más su cerco? Es una lucha que no pasa de la protesta verbal contra los procedimientos judiciales o del intento de llegar hasta los altos funcionarios que podrían imprimir un sesgo favorable a su proceso; una lucha estéril que no puede impedir que se ejecute, finalmente, la sentencia.

Kafka nos muestra la inutilidad, el carácter absurdo y el fracaso de la lucha que libra individualmente José K. contra esa máquina de injusticias que es la burocracia judicial. Sólo confía en sus propias fuerzas y de ahí su impotencia. No conoce más forma de comunidad que la comunidad formal y hueca de la burocracia. Y de ahí que, incapaz de integrar sus actos en una acción verdaderamente común, se lance a una lucha solitaria y estéril.

Kafka nos muestra la esterilidad de la lucha individual, pero en la perspectiva kafkiana no cabe otra salida. Para que la lucha fuese fecunda tendría, en primer lugar, que dirigirse contra el fundamento mismo, económico-social, que hace posible tanto la existencia enajenada de José K. como la organización judicial que le condena. Es decir, en un mundo enajenado, la lucha será estéril mientras no parta de una toma de conciencia de las raíces económico-sociales de la enajenación, y mientras no adopte el carácter de una acción práctica colectiva para cambiarla.

INDIVIDUO Y COMUNIDAD EN EL UNIVERSO KAFKIANO

Kafka ha tenido conciencia de la necesidad de resolver este problema capital: el de las relaciones entre individuo y comunidad. *El Proceso* demuestra no sólo que había visto el problema, sino también la falsedad de algunos intentos de solución. Pero no vio —no podía ver desde su concepción del mundo— dónde estaba la verdadera solución de un problema tan viejo como el hombre mismo.

José K., con su universalidad abstracta, con su ser burocrático en el que lo personal es absorbido por lo general, encarna unas relaciones humanas en las que se disuelve la verdadera individualidad. Al describir la existencia despersonalizada de José K., Kafka muestra y condena inequívocamente esa falsa comunidad, característica, sobre todo, de la sociedad capitalista. Pero José K., con su estéril lucha individual y por su incapacidad de integrarse en una verdadera comunidad, es también la encarnación de una falsa individualidad.

Kafka muestra así la falsedad de dos posiciones igualmente unilaterales: la de la comunidad formal —expresada por el ser abstracto, burocrático, de José K.— y la de la individualidad abstracta, o sea, la del hombre solitario, replegado sobre sí mismo, que se expresa en el fracaso de la lucha de José K. No se puede hacer frente a esta cabal expresión de la enajenación que es la burocracia aisladamente. José K., con su muerte, prueba la inutilidad de la lucha solitaria.

La idea de un Kafka, cantor de la soledad, proviene de una desmesurada y forzada aproximación entre él y Kierkegaard que no responde a la realidad, aunque algunos pasajes de su *Diario*, interpretados ligeramente, parezcan abonarla. No olvidemos, a este respecto, que también Kafka ha dicho en ese mismo diario que "el estar solo no trae más que castigos". Kafka ha sentido la necesidad de una verdadera comunidad entre los hombres, y ha denunciado vigorosamente el carácter inhumano de esa comunidad abstracta que se logra al precio de una total despersonalización. Pero, al no situar el problema de las relaciones entre el individuo y la comunidad sobre una base concreta, histórico-social, ha dejado en el aire su solución. Ha tendido a ver determinada condición humana —la enajenación del hombre, el imperio de las cosas sobre él— fuera de su contexto histórico y social, y con ello se ha cerrado el camino para encontrar las fuerzas sociales que están llamadas a poner fin a esa cosificación de la existencia humana.

Ello no quiere decir que Kafka haya sido impermeable a lo social. No se le ha escapado, por ejemplo, el carácter deshumanizador de unas relaciones sociales concretas como las capitalistas.

"El capitalismo —ha dicho— es un sistema de relaciones de dependencias que van del interior al exterior, del exterior al interior, de arriba abajo, de abajo arriba. Todo está jerarquizado, todo está aherrojado. El capitalismo es un estado del mundo y un estado del alma."

Y refiriéndose al taylorismo, al trabajo en cadena, dice también: "Somos más bien una cosa, un objeto, que un ser vivo."

La simpatía de Kafka por los oprimidos es patente siempre, así como por aquellos que, bajo el capitalismo, ven mutilada su personalidad en un trabajo que le es totalmente exterior. El propio Kafka experimentó en sí mismo, como ya vimos, la tortura de la escisión entre la verdadera personalidad y un empleo que la niega. Por otra parte, trabajando en una compañía de seguros contra accidentes de trabajo adquirió una clara idea de las injusticias sociales y se familiarizó con el sufrimiento engendrado por la máquina burocrática. Pero Kafka no ha visto en los oprimidos más que a hombres hundidos en el dolor, y no una fuerza social capaz de transformar ese "sistema de dependencias" en que prolifera el sufrimiento. Ha visto la deshumanización —y el dolor que engendra— como una potencia que escapa al control de los hombres y que los hombres no podrán desarraigar transformando las relaciones sociales. De ahí su actitud escéptica hacia los esfuerzos revolucionarios por cambiar el mundo.

Kafka ha visto lo negativo sin poder rebasarlo. Pero basta, a su vez, negar esta negatividad para que se ponga de manifiesto todo lo que hay de positivo y fecundo en la creación kafkiana. Para ello, hay que poner la obra de Kafka en relación con lo real. Veremos, entonces, que ese mundo irracional, absurdo e injusto que pinta existe realmente, pero en el marco de unas relaciones humanas determinadas históricamente. Y aunque Kafka no haya señalado las raíces profundas de ese mundo inhumano ni las vías para cancelarlo, es evidente que su obra, al describir ese mundo absurdo e inhumano, entraña una crítica profunda de él. Ver la obra de Kafka en un plano intemporal como una apología de lo absurdo o lo irracional en sí, cortando todos los lazos que la vinculan con su suelo real, es prolongar la abstracción contra la que se rebeló el propio Kafka y es, finalmente, contribuir a cerrar el paso a la solución del problema kafkiano fundamental, que es también un problema cardinal de nuestro tiempo: la integración del individuo en la sociedad, es decir, la unión de la verdadera comunidad y la verdadera individualidad.

¹ Franz Kafka, *El Proceso*, 6ª ed. esp., trad. de V. Mendivil, Editorial Buenos Aires, 1961, p. 7.

² *Op. cit.*, p. 196.

³ *Ibid.*

⁴ Franz Kafka, *Diarios*, Emecé Editores, Buenos Aires, pp. 41-42.

⁵ *Op. cit.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁸ *Op. cit.*, p. 172.

⁹ *Op. cit.*, p. 44.

¹⁰ *Ibid.*, p. 114.