LIBRO dot.com

EL MISTERIO DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

STEFAN ZWEIG



Digitalizado por LIBRO dot.com
http://www.librodot.com

Conferencia pronunciada en Buenos Aires

De todos los misterios del universo, ninguno más profundo que el de la creación. Nuestro espíritu humano es capaz de comprender cualquier desarrollo o transformación de la materia. Pero cada vez que surge algo que antes no había existido -cuando nace un niño o, de la noche a la mañana, germina una plantita entre grumos de tierra- nos vence la sensación de que ha acontecido algo sobrenatural, de que ha estado obrando una fuerza sobrehumana, divina. Y nuestro respeto llega a su máximo, casi diría, se torna religioso, cuando aquello que aparece de repente no es cosa perecedera. Cuando no se desvanece como una flor, ni fallece como el hombre, sino que tiene fuerza para sobrevivir a nuestra propia época y a todos los tiempos por venir -la fuerza de durar eternamente, como el cielo, la tierra y el mar, el sol, la luna y las estrellas, que no son creaciones del hombre, sino de Dios.

A veces nos es dado asistir a ese milagro, y nos es dado en una esfera sola: en la del arte. Les consta a todos que año tras año se escriben y publican diez mil, veinte mil, cincuenta mil libros, se pintan cientos de miles de cuadros y se componen cientos de miles de compases de música. Pero esa producción inmensa de libros, cuadros y música no nos impresiona mayormente. Nos resulta tan natural que los autores escriban libros, como que luego los encuadernen y los libreros, por último, los vendan. Es éste un proceso de producción regular como el hornear pan, el hacer zapatos y el tejer medias. El milagro sólo comienza para nosotros cuando un libro único entre esos diez mil, veinte mil, cincuenta mil, cien mil, cuando uno solo de esos cuadros incontables sobrevive, gracias a su entelequia, a nuestro tiempo y a muchos tiempos más. En este caso, y sólo en éste, nos apercibimos, llenos de veneración profunda, de que el milagro de la creación vuelve a cumplirse aún en nuestro mundo.

Es ésta una idea subyugante. He aquí un hombre o una mujer. Tienen el mismo aspecto que cualquier otro, duermen en camas como las nuestras, comen sentados a la mesa, van vestidos como nosotros. Le encontramos en la calle, acaso frecuentábamos el mismo colegio que él, y hasta puede darse el caso de que hayamos sido compañeros de banco; exterior-mente, ese hombre no se distingue en nada de nosotros. Pero de pronto ese solo hombre da cumplimiento a algo que nos está negado a todos nosotros. No vive sólo el tiempo de su existencia propia, porque lo que creó y realizó sobrepasa la existencia de todos nosotros y la vida de nuestros hijos y nietos. Ha vencido la mortalidad del hombre y ha forzado los límites en que, por lo común, nuestra vida propia queda encerrada inexorablemente.

Ahora bien, ¿cómo realizó aquel hombre ese milagro? Llevando a cabo simplemente aquel acto divino de la creación, en virtud del cual surgía algo nuevo de la nada. Su cuerpo terrenal, su espíritu terrenal han creado algo indestructible, y el esfuerzo repentino de ese solo hombre nos ha permitido convivir con el arcano más profundo de nuestro mundo, el misterio de la creación.

¿En mérito de qué encantamiento, de qué magia, consigue tal hombre superar los límites del tiempo y de la muerte? Consideremos primero la forma meramente exterior de su acción. Si ha sido músico, compuso unas cuantas notas de la escala de tal manera que forman una melodía nueva, que luego se grava en la memoria de cientos, de miles y aun de millones de hombres, despertando en todos ellos la misma sensación de una armonía nueva. Si ha sido pintor, creó con los siete colores del espectro, y mediante la distribución peculiar de luces y sombras un cuadro que, después de haberlo visto por primera vez, nos ha resultado inolvidable. Si ha sido poeta, no hizo más que reunir unos pocos centenares de

Librodot

palabras -unos pocos centenares de los cincuenta o cien mil que constituyen nuestro idioma- de tal manera que resultó de ello un poema inmortal.

Visto superficialmente, no ha hecho gran cosa, pero bendecido por el genio, ha realizado algo que destruyó la fuerza, por lo demás inexorable, de lo perecedero. Ha creado algo que es más persistente que la madera que toco, más persistente que la piedra de que está construida esta casa, más duradero, sobre todo, que nuestra propia vida. Por medio de él, lo inmortal se ha hecho visible a nuestro mundo transitorio.

¿Cómo puede suceder tal milagro en nuestro mundo, que parece haberse tornado tan mecánico y sistemático? ¿En virtud de qué magia pósase de vez en cuando tal rayo de eternidad en medio de nuestras ciudades y de nuestras casas? Creo que no hay entre todos ustedes uno solo que no se hubiera preguntado una y otra vez consciente e inconscientemente cómo nacen tales obras inmortales, ya sea porque en una galería de arte haya estado frente a la obra de un Rembrandt, un Goya, un Greco, ya sea porque un poema haya conmovido las profundidades de su alma o porque escuchara con el alma abierta una sinfonía de Mozart o de Beethoven. Creo que han de ser pocos los que no hayan formulado la pregunta: ¿"Cómo podía un hombre igual a mí, un simple mortal, formar esa obra inmortal con unos pocos colores, con unas pocas notas, con unos cuantos centenares de palabras? ¿Qué sucedió en su interior en esas horas de la creación y cuán misteriosas deben de ser esas horas?" Creo que todos ustedes se han preguntado esto alguna vez, y hasta me atrevo a afirmar que carece de capacidad para comprenderla en verdad todo aquel que, en presencia de una obra de arte grande, no se formule tal pregunta. Por este motivo, nos deberíamos acercar a toda obra de arte con una doble sensación. Por una parte, deberíamos sentir, con una sensación de gran humildad, que se trata de algo extraterrenal, de un milagro; pero al mismo tiempo deberíamos esforzarnos también por comprender con toda nuestra fuerza espiritual cómo pudo ese milagro divino lograrse por un ser humano. Pues la máxima virtud del espíritu humano consiste en procurar hacerse comprensible a sí mismo lo que en un principio le parece incomprensible.

Queda entonces por saber si somos capaces de imaginarnos cómo han nacido las grandes obras de arte que conmueven a nuestra alma. ¿Podemos imaginarnos lo que ha acontecido en el alma de un Shakespeare, de un Cervantes, de un Rembrandt, mientras creaban sus obras imperecederas? A ello puedo contestar rotundamente "No, es imposible. No podemos imaginárnoslo." La concepción de un artista es un proceso interior. Tiene lugar en el espacio aislado e impenetrable de su cerebro, de su cuerpo. La creación artística es un acto sobrenatural en una esfera espiritual que se sustrae a toda observación. Tan imposible nos resulta explicar el elemento prístino de la fuerza creadora, como en el fondo nos es imposible decir qué es la electricidad o la fuerza de gravitación o la energía magnética. Todo cuanto podemos hacer se reduce a comprobar ciertas leyes y formas en que se manifiesta aquella ignota fuerza elemental. Por eso no quiero despertar en ustedes esperanzas demasiado grandes. Prefiero decirles desde el comienzo: Toda nuestra fantasía y toda nuestra lógica no pueden facilitarnos sino una idea insuficiente del origen de una obra de arte. No nos es dado descifrar este, el misterio más luminoso de la humanidad; acaso no podamos más que comprobar su sombra terrenal. No estamos en condiciones de participar del acto creador artístico; sólo podemos tratar de reconstruirlo, exactamente como nuestros hombres de ciencia tratan de reconstruir, al cabo de miles y miles de años, unos mundos desaparecidos y unos astros apagados.

Procurémoslo de consuno. Y espero que ustedes no tomarán a mal si a ese efecto empleo un método que a primera vista les parecerá poco adecuado; me refiero al método de la criminología. Bien se me alcanza que la criminología es la ciencia que se emplea para descubrir crímenes: un asesinato o un robo u otro atentado cualquiera contra el bienestar de la comunidad, mientras que nosotros nos hemos propuesto investigar el esfuerzo supremo y más noble del que es capaz la humanidad: la creación artística. Y, sin embargo, en el fondo, el problema es el mismo, pues tanto en el caso del asesinato como en el de la génesis de una obra de arte, nos cabe reconstruir una acción cuya realización no hemos presenciado.

Pues bien, ¿cuál es el caso ideal en la criminología? Para el juez, el caso ideal es aquél en que el autor -el asesino o ladrón- se presenta espontáneamente ante el tribunal para reconocer su crimen y describirlo en todos sus pormenores. En el caso de semejante confesión voluntaria, la policía o la justicia está dispensada de toda investigación ulterior. Para nuestro problema -el saber cómo el artista creó su obra de arte inmortal-, la solución ideal consistiría también en que el artista nos expusiese el arcano de su creación en todas sus etapas y estados, es decir, en que el poeta nos quisiera decir cómo ha venido formándose su poema inmortal, y el músico a raíz de qué incentivos o inspiraciones había obrado. Semejante información clara por parte del artista haría superflua toda investigación ulterior sobre el arcano de la creación y, por consiguiente, también esta conferencia mía.

Sería lo más natural que aquél que cometió un acto explicara ese acto y sus motivos, que aquél que creó una gran obra de arte explicara cuándo, cómo y de qué modo había obrado. Pero, por desgracia, nos hallamos frente a un fenómeno extraño y es que todos esos hombres creadores, tanto poetas y pintores como músicos, casi nunca nos revelan el secreto de su creación. Hace un siglo ya, el gran poeta norteamericano Edgar Poe se lamentaba porque poseemos tan pocos informes autobiográficos de artistas, y en su ensayo sobre The philosophy of composition comienza observando: "Yo mismo he pensado muchas veces cuán interesante habría de ser un artículo en que un autor -si fuera capaz de ello- nos describiera con todos los detalles cómo una de sus creaciones alcanzó paso a paso el estado definitivo de la perfección. Muy a pesar mío, no soy capaz de decir por qué jamás ha sido entregado al mundo semejante in-forme."

Como ustedes ven, hace ya un siglo, el más grande poeta de América se lamentaba porque, hablando en términos de criminología, poseemos tan pocas confesiones de los creadores sobre el misterio de la creación. Declara expresamente que no sabe explicar ese problema. Debo rogarles que no me juzguen pretencioso si ahora, por mi parte, procuro darles una contestación. El hecho mismo de que poseamos tan pocas confesiones sobre el origen de una obra artística es en realidad sorprendente. ¿De quién habríamos de esperar informes exactos sobre el acto de la creación, sino del creador mismo? ¿No es la observación y la auto observación en verdad la principal condición previa de un poeta? Los poetas, los escritores, nos describen en sus libros, con fuerza maravillosa y con pormenores magistrales, cualquier viaje que hacen, toda aventura que les sucede, cada sentimiento que los agita. ¿Por qué no nos explican, pues, la experiencia más importante de su vida? ¿Por qué no nos describen su modo de crear?

Esto debe de tener una razón determinada, y esta razón consiste en que el artista no tiene tiempo ni lugar de observarse a sí mismo mientras se halla en el estado apasionado de la creación. El artista no es capaz de observar su propia mentalidad mientras trabaja, como no es capaz de mirarse por encima de su propio hombro mientras escribe. Para volver, pues, a nuestra comparación criminológica, el artista se parece más al culpable de un crimen

pasional, es decir a aquel tipo de asesino que comete su acción en un arrebato de ciego apasionamiento y que luego dice la pura verdad cuando ante el juzgado depone: "En realidad no sé por qué lo hice, ni puedo describir cómo lo hice. Vino sobre mí repentinamente. No estaba con mis cinco sentidos. No estaba en mis cabales."

¿Cómo?, objetarán ustedes, mis amables oyentes, ¿el artista no estaría en sus cabales, no sería dueño de sus cinco sentidos, mientras produce las obras más hermosas? Imposible. Y quizá me explico mejor diciéndoles que no está con sus propios sentidos, que no es dueño de su propia razón, pues toda creación verdadera sólo acontece mientras el artista se halla hasta cierto grado fuera de sí mismo, cuando se olvida de sí mismo, cuando se encuentra en una situación de éxtasis. Y permítanme ustedes recordarles en esta oportunidad que la palabra griega ekstasis no significa otra cosa que "estar fuera de sí mismo".

Ahora bien; si el artista está "fuera de sí mismo" mientras produce, ¿dónde se encuentra? La contestación es muy simple. Está en su obra. Mientras crea, no está en su mundo, en nuestro mundo, sino en el mundo de su obra, y por esto mismo es incapaz de observarse a sí mismo. Un poeta, por ejemplo, que en un sombrío día de invierno describe, apoyado en el recuerdo, en sus versos, un paisaje primaveral iluminado por suaves rayos de sol y con árboles verdeantes, no se halla en ese instante con su alma dentro de sus cuatro paredes, ni junto a su mesa de escritorio. Ante su ojo no hay invierno, si-no que ve con su mirada espiritual la clara primavera y siente sus vientos cálidos. En el momento en que Shakespeare escribió las palabras que hace decir a Otelo, no estaba espiritualmente en Londres, sino en la Venecia de un siglo atrás, y no vivía sus emociones propias, sino las de un hombre inventado, de Otelo, el moro, y sus celos. Es, pues, perfectamente natural que un poeta se olvide totalmente de sí mismo mientras con todos sus sentidos y pensamientos vive en un carácter imaginario. Y ese estado de la concentración absoluta, no es un elemento secundario de la creación, sino que constituye el elemento ineludible, la verdadera médula de nuestro secreto. El artista sólo puede crear su mundo imaginario olvidándose del mundo real.

En el ejemplo clásico de Arquímedes aprendimos, en el colegio ya, la intensidad que puede alcanzar ese olvido de sí mismo, esa existencia fuera del mundo verdadero. Ustedes han de acordarse: ...Cuando la ciudad siciliana de Siracusa, al cabo de largo sitio, fue conquistada, y los soldados, penetrando en ella, empezaban a saquearla, uno de ellos entró en la casa de Arquímedes. Halló al gran matemático en medio de su jardín, donde con un bastón dibujaba figuras geométricas en la arena. Apenas lo distinguió, el asesino se abalanzó sobre él con la espada desnuda, pero el pensador ensimismado en sus problemas, sólo murmuraba, sin volver la cabeza: "No alteres mis círculos". En su estado de concentración creadora, Arquímedes sólo se había apercibido de que algún extraño pudiera destruir las figuras geométricas que acababa de dibujar en la arena. No sabía que aquel pie era el de un soldado dispuesto a saquear y asesinar, no sabía que el enemigo había ocupado ya la ciudad, no había oído las fanfarrias marciales ni los gritos de los vencedores, ni los estertores de sus compatriotas asesinados. No se daba cuenta de la amenaza que se cernía sobre su propia vida, pues en aquel instante de extrema concentración no se hallaba en Siracusa, sino en su problema matemático.

Prueba es ésta de la intensidad que la concentración espiritual pude alcanzar en grandes hombres creadores. Permítanme ofrecerles otro ejemplo más, correspondiente a tiempo más moderno. Cierto día, un amigo de Balzac entró sin anunciarse en el estudio de

éste. Balzac, quien a la sazón estaba trabajando en una novela, dio media vuelta, se levantó de golpe, tomó al amigo del brazo en un estado de suprema exaltación, y exclamó con lágrimas en los ojos: "¡Qué horror! La duquesa de Langeais ha muerto." Su visitante lo miró perplejo. Conocía bien a la sociedad de París, pero nunca había oído mencionar tal duquesa de Langeais, y en realidad, tampoco existía una duquesa de ese nombre; no era sino una de las figuras de la novela de Balzac, quien, en el instante de entrar el amigo, describía la muerte de aquélla. Tenía esa muerte tan presente como si la hubiera visto con sus propios ojos, y aun no había despertado de su sueño productivo. Sólo cuando se apercibió de la sorpresa de su visitante, se dio cuenta que se hallaba nuevamente en el otro mundo, en el de la realidad.

Basten estos dos ejemplos para demostrarles hasta qué grado el artista puede olvidarse de sí mismo y del mundo durante la creación, no de otro modo que el creyente durante la oración, que el soñador durante el sueño. A causa de ese ensimismamiento absoluto, resulta luego incapaz de describir el proceso de la creación artística. En efecto, él no sabe de qué modo ha procedido, incluso hay veces que ni siquiera sabe lo que ha producido. El artista no miente cuando alguna vez se pregunta a sí mismo, asombrado ante su propia obra perfecta: "Realmente ¿fui yo quien creó esto? ¿Cuándo hice esto? ¿Cómo lo hice? No es posible que yo mismo haya hecho todo esto." Y pueden ustedes creerlo; muchas veces el artista realmente ignora lo que en ese instante le ha venido a la pluma o al pincel. ¡Déjenme ustedes darles dos breves ejemplos en este sentido!

Al final de su larga vida, cuando Goethe, a los ochenta años, coleccionaba sus poemas, le ocurrió la pequeña desgracia de acoger entre sus producciones primeras dos poemas de otro autor, plena y sinceramente convencido de que él mismo los había escrito diez lustros atrás. Ya no sabía él lo que era de su propiedad y lo que no lo era. O un ejemplo tal vez más flagrante todavía: En los últimos años de su vida, Corot, el gran pintor impresionista francés, lograba por sus cuadros precios tan elevados que unos pintores jóvenes y pobres inventaron la industria de falsificar "Corots" de la primera época y venderlos como auténticos. Cierto día se ofrecieron a un comerciante de objetos de arte tales "Corots" primitivos, cuya autenticidad le parecía dudosa. Entonces ese merchant d'art tuvo una ocurrencia muy natural. Se dijo: "Es muy fácil comprobar si esos cuadros han sido pintados por Corot o no. Hay un hombre en el mundo que tiene que saberlo: y es el maestro Corot mismo." Tomó su sombrero, fue a ver al anciano maestro y le mostró las dos telas. Corot las miró largo rato, meneó la cabeza y dijo finalmente: "Puede ser que sean mías, puede que no lo sean. He pintado tantísimos cuadros y ha pasado tanto tiempo desde que pinto de esa manera, que yo mismo ya no lo sé."

Ustedes compartirán seguramente mi parecer cuando digo que para nuestra investigación sobre la génesis de la obra de arte, el propio artista que la ha creado resulta un testigo harto inseguro. Nos vemos por lo mismo ante la necesidad de volver sobre nuestros métodos detectivescos. Pues bien; ¿qué ha-ce la policía en el caso en que un malhechor se niega a informar sobre su acción? Prosigue independientemente la búsqueda de más material, y lo hace en el propio lugar en que se cometió el crimen. Trata de reconstruir el hecho y sus fases, basándose en huellas que el autor acaso ha dejado en el lugar del crimen: impresiones digitales, objetos olvidados. ¡Hagamos nosotros otro tanto!

Pero, preguntarán ustedes tal vez, ¿cómo podemos hallar huellas en el lugar donde se realiza la creación artística? ¿No es ése un proceso invisible, no tiene por escenario un lugar inaccesible, el cerebro del artista? ¿No indica ya la mera palabra "inspiración", inspiratio,

Librodot

bien a las claras que el proceso de la creación artística es algo inmaterial? A ello quisiera contestar esto: no confundamos la inspiración artística con la creación, la obra artística. Vivimos en un mundo material, y sólo somos capaces de comprender lo que se ofrece visiblemente a nuestros sentidos. Para nosotros, una flor no es flor todavía mientras permanece encerrada en su capullo y mientras su germen yace aún bajo tierra, sino que lo es sólo cuando se despliega visiblemente en forma y color. De igual modo, solamente logramos comprender una melodía cuando llega a ser audible, pero no así cuando nace en el cerebro de su creador; sólo comprendemos el pensamiento de un filósofo cuando ha sido pronunciado y una estatua cuando está formada. Toda creación debe materializarse, debe convertirse en materia, para que la comprendamos. Hasta la poesía más preciosa ha de quedar escrita primero en lápiz o tinta y sobre papel; un cuadro ha de quedar pintado sobre tela o madera; una estatua, modelada en mármol o bronce. Para resultarnos terrenalmente comprensible, la inspiración de un artista tiene que tomar formas materiales. Aquí encuentro, por fin, la oportunidad para conducirles un poco más cerca del proceso de la creación artística, pues es precisamente ese instante breve de la transición, cuando la idea artística pasa a la realización artística, el que a veces podemos observar. Aquí se nos abre una rendija estrecha para el estudio del artista, y así como las impresiones digitales del criminal ofrecen a la policía cierta posibilidad para reconstruir el crimen, así hallamos la posibilidad de descubrir algo del secreto del artista mediante las huellas que deja al realizar su tarea. Esas huellas que el artista deja en el lugar de su acción son sus trabajos previos; los primeros esquemas que el pintor hace de sus cuadros, los manuscritos y borradores del poeta y del músico. Estas son las únicas huellas visibles, el hilo de Ariadna que nos permite encontrar nuestro camino de regreso en ese laberinto misterioso. Y por fortuna encontramos tales documentos precisamente de nuestros artistas más grandes. Poseemos los esquemas de Miguel Angel, Rembrandt, el Greco y de Veláquez para sus gran-des cuadros. Poseemos los manuscritos de Beethoven y Mozart y Bach y otros de Calderón y Montaigne. Podemos observar, pues, hasta cierto grado cómo se han ido formando las obras que conocemos y admiramos cual perfectas. Gracias a esos testimonios podemos volver a situarnos en las horas de la génesis artística y acercarnos humildemente al profundo arcano de las creaciones de artistas y pensadores.

Investiguémoslo ahora de consuno. Concurramos a un museo o una biblioteca, a uno de esos lugares donde se conserva el material tan valioso de esquemas y manuscritos; hagámonos mostrar borradores de Mozart, Beethoven y Bach, croquis de grandes pintores, originales de dramas y poesías, y veamos si el aspecto de esos manuscritos no nos revela acaso una ley común en el secreto del artista. Investiguemos el modo de crear del músico, antes de considerar el del escritor o del pintor. Contemplemos en primer término unos cuantos manuscritos de Mozart para ver cómo el genio tal vez más grande de la música creaba sus obras. Veamos primero el manuscrito de una sonata famosa en su forma perfecta y luego, para comprender mejor el proceso de su formación, preguntemos si existe acaso un borrador anterior de esa obra de la mano de Mozart. Con sorpresa nos enteramos de que no hay tales borradores primeros de Mozart. Todos los manuscritos que de él poseemos están escritos con la misma mano fácil, ligera, graciosa, en un solo trazo, de modo que casi cobramos la impresión de que le habían sido dictados. En efecto, los contemporáneos nos informan de que Mozart nunca había trabajado en el sentido del esfuerzo y de la dedicación. No le hacía falta buscar la melodía; la melodía venía a él; no tenía necesidad de pensar y construir, los pasajes se unían unos a otros casi automáticamente, como en un

Librodot

juego. La creación musical era para ese genio algo tan carente de esfuerzo, algo tan poco absorbente, que al mismo tiempo que jugaba al billar con los amigos era capaz de trabajar interior-mente; y cuando luego salía del café, le bastaba llegar hasta su habitación para poder anotar con su pluma rápida el movimiento de una sonata completamente acabado. Con Schubert ocurría otro tanto. Schubert podía estar sentado con unos amigos en una habitación, hojear un libro y encontrar en el mismo una poesía, levantarse de pronto, dirigirse a una pieza contigua y volver al cabo de diez o quince minutos o sea al cabo exactamente del tiempo que se necesita para llenar cuatro o cinco hojas con notas. Se sentaba entonces al piano y tocaba para los amigos la canción que acababa de componer, uno de aquellos lieder que aún hoy, después de cien años, se cantan en todos los países.

Así trabajaba Mozart, así creaba Juan Sebastián Bach, así también Rossini, quien era capaz de terminar una ópera en quince días; y con ello creen ustedes tal vez haber reconocido ya el arcano de la creación artística. De acuerdo con los ejemplos que les he presentado, el gran artista parece asumir una actitud meramente pasiva durante la creación. El genio de la inspiración dicta, y el artista no es en verdad más que el escribiente, el instrumento. No necesita trabajar, luchar, esforzarse por su trabajo, sino que le basta copiar obedientemente lo que se le acerca como en un sueño divino. No trabaja en absoluto; algo trabaja dentro de él y en su lugar.

Pero no nos precipitemos, comprometiéndonos con una fórmula tan seductora, según la cual el artista siempre sería nada más que el ejecutante de una orden superior. Echemos primero un vistazo sobre los manuscritos de Beethoven. ¡Qué contraste tan sorprendente nos ofrecen! En esos manuscritos desordenados, casi ilegibles -¡cada uno de ellos, un campo de batalla!- ya no encontramos ni un adarme de la facilidad divina que Mozart tenía para producir. Vemos que Beethoven no era un hombre que obedecía a su genio, sino que luchaba por él, encarnizadamente, como Jacob con el ángel, hasta que le concediera lo último y supremo. Mientras en el caso de Mozart nunca vemos trabajos preparatorios y apenas uno que otro apunte y noticia, cada sinfonía de Beethoven exigía gruesos tomos de trabajos preliminares, que a veces abarcaban años enteros. En sus libros de trabajo pueden comprobarse con claridad las distintas etapas de sus proyectos, su trayectoria hacia la perfección.

He aquí, primero, sus anotaciones de bolsillo, que siempre llevaba consigo en sus amplios faldones y en los que de vez en cuando trazaba unas cuantas notas con un gran lápiz grueso -un lápiz como, por lo demás, sólo suelen usarlo los carpinteros. Les siguen otras notas que no tienen relación alguna con las anteriores; en esos libros de trabajo de Beethoven todo forma un caos tremendo; es como si un titán hubiera tirado bloques montañosos, impulsado por la ira. Y en efecto, Beethoven sólo lanzaba sus ideas tal como acudían a él, sin ordenarlas, sin hacer la tentativa de construirlas en seguida arquitectónicamente, como Mozart, o Bach, o Haydn. En él era mucho más lento el proceso de la composición, mucho más dificultoso, diría: menos divino, pero mucho más humano. Los contemporáneos nos han dado noticias claras sobre su modo de trabajar. Corría horas enteras a campo traviesa, sin fijarse en nadie, cantando, murmurando, gritando salvajemente, ora marcando el ritmo con las manos, ora lanzando los brazos al aire en una especie de éxtasis; los campesinos que de lejos le veían, tomábanle por un loco y le esquivaban con cuidado. De vez en cuando se detenía y registraba con el lápiz unas cuantas de esas notas, apenas legibles, en su cuadernillo de apuntes. Luego de haber llegado a su casa, se sentaba a su mesa y trabajaba y componía poco a poco esas ideas musicales aisla-

Librodot

das. En tal estado surgía otra forma del manuscrito, hojas de un tamaño mayor, generalmente escritas ya con tinta y en que se presenta la melodía con sus primeras variaciones. Pero está lejos aun de haber encontrado la forma precisa. Borra líneas enteras, a veces hasta páginas completas, con rasgos salvajes, de modo que la tinta salpica ensuciando toda la hoja, y empieza de nuevo. Mas sigue sin quedar satisfecho. Vuelve a cambiar y a enmendar; a veces arranca en medio de la escritura media página, y es como si se viera al compositor fanático dedicado a su tarea, suspirando, blasfemando, golpeando con el pie, porque la idea que se le presenta sigue y sigue negándose a hallar y tomar la forma ideal soñada.

Así pasan días y días, a veces semanas y semanas. Sólo después de infinidad de trabajos preliminares de esa especie redacta el primer manuscrito de una sonata, y luego el segundo, con modificaciones. Pero aún no está conforme: introduce cambio tras cambio aun en la obra grabada, y bien sabemos que después de la primera obertura de su ópera Fidelio escribió una segunda, y después de la segunda, todavía la tercera, insatisfecho aún y siempre ansioso de un grado superior de perfección.

Estos primeros ejemplos ya demuestran cuán enormemente distinto puede ser el acto de la creación artística en dos genios de igual rango cual Mozart y Beethoven, y qué perfectamente distinto es el estado en que esos dos hombres se hallaban durante el rapto creador. Mientras que en el caso de Mozart tenemos la sensación de que el proceso creador es un estado bienaventurado, un cernirse y hallarse lejos del mundo, Beethoven debe de haber sufrido todos los dolores terrenales de un alumbramiento. Mozart juega con su arte como el viento con las hojas; Beethoven lucha con la música como Hércules con la hidra de las cien cabezas; y la obra de uno y otro produce la misma perfección, la obra de ambos nos brinda la misma dicha inefable.

Contemplemos ahora en las letras el mismo contraste de la producción que acabo de tratar de señalar en su extremos máximos dentro de la esfera musical. Recordemos cómo nacieron dos de los más famosos poemas de la literatura universal, dos poesías que han de acudir seguramente sin más ni más al recuerdo de la mayoría de ustedes: una poesía europea, la Marsellesa, de Rouget de Lisle, y otra norteamericana, El cuervo, de Edgar Poe.

El autor de la Marsellesa no fue en rigor de verdad ni poeta ni compositor. Fue oficial técnico del ejército francés y prestaba servicio en Estrasburgo. Cierto día llegó la noticia de que Francia había declarado la guerra a los reyes europeos en nombre de la libertad. Al instante, toda la ciudad cayó en una embriaguez de entusiasmo. Por la tarde de ese mismo día, el alcalde ofreció a los oficiales del ejército un banquete. Y como por azar supo que Rouget de Lisle poseía talento bastante para componer versos fáciles y fáciles de comprender, propúsole que compusiera a la ligera una marcha-canción para las tropas que debían dirigirse al frente.

Rouget de Lisle, el oficial insignificante, prometió hacer lo mejor posible. El banquete duró hasta muy pasada la medianoche, y sólo entonces Rouget de Lisle volvió a su aposento. Había hecho mucho honor al vino y participado diligentemente en las conversaciones. Muchas palabras de los discursos guerreros revoloteaban todavía dentro de su cabeza frases aisladas, como le jour de gloire est arrivé o allons, marchons!- Apenas hubo llegado a su casa, se sentó y bosquejó unas cuantas estrofas, a pesar de que nunca había sido un poeta cabal. Luego sacó su violín del armario y ensayó una melodía para acompañar aquellas palabras, a pesar de que nunca había sido un compositor de verdad. A las dos horas, todo estaba listo. Rouget de Lisle se acostó a dormir. A la mañana siguiente

Librodot

llevó a su amigo, el alcalde, la canción creada que, sin modificación alguna, sigue siendo al cabo de siglo y medio, el himno de Francia. Sin saberlo, y sin proponérselo, un hombre perfectamente mediocre había creado, en virtud de una inspiración única, una de las poesías y una de las melodías inmortales del mundo. O, para ser más exacto, no fue él precisamente quien producía ese milagro, sino que lo fue el genio de la hora, pues, a partir de aquel instante, nunca más logró un poema de verdad, ni melodía real alguna. Fue una inspiración única, que había elegido por órgano a un hombre cualquiera por perfecta casualidad.

Y ahora el ejemplo contrario: Edgar Poe, un verdadero poeta nato y genial, refiere que creó la más famosa de sus poesías, El cuervo, sin inspiración alguna y que, al contrario, la compuso palabra por palabra, "con la precisión y consecuencia de un problema matemático". Dice que cada efecto era cuidadosamente meditado, y que nada había sido dejado a cargo del azar; mientras en el caso de Rouget de Lisle se formó un poema de una plumada, como al vuelo, en esta otra poesía no menos hermosa, todo está montado y compuesto, trozo a trozo, como en una máquina complicada, palabra por palabra, vocal por vocal, consonante por consonante, todo a fuerza de trabajo, fatigoso, frío, lógico. Y, milagrosamente, el resultado es el mismo, pese a la diferencia de los dos métodos: un poema perfecto.

Detengámonos por un instante en este punto. Acabamos de hacer conjuntamente nuestra primera comprobación. Hemos observado que todo acto de creación artística requiere una condición previa, que es la concentración. Además, hemos comprobado que debe existir uno u otro de dos elementos contrarios, o lo inconsciente o lo consciente, la inspiración divina o el trabajo humano.

Pero ahora debo hacerles una confesión. Para hacerme comprender más fácilmente pequé de exagerado, y representé los dos casos, el de la alada inspiración pura y el del consciente trabajo penoso, de un modo más extremo del que en verdad les corresponde. En realidad, los dos estados suelen estar mezclados misteriosamente en el artista. No basta que el artista esté inspirado para que produzca. De-be, además, trabajar y trabajar para llevar esa inspiración a la forma perfecta. La fórmula verdadera de la creación artística no es, pues, inspiración o trabajo, sino inspiración más trabajo, exaltación más paciencia, deleite creador más tormento creador. Cada artista posee la idea presente como un sueño, ¿y quién pudiera decir de dónde proceden las ideas? ¿Quién podría decir de qué profundidades de la naturaleza humana o de qué altura del cielo proceden esos rayos divinos que de repente resplandecen en el artista? Pero sólo resplandecen por instantes con ese brillo maravilloso. Luego se apagan y entonces comienza para el artista la tarea de reproducir esa visión interior, única. Procura entonces hacer visible a la humanidad para todos los tiempos lo que él mismo vislumbró en un instante de iluminación. El pintor tratará de fijar en la materia basta de la tela el cuadro que ha visto con los ojos del espíritu. El músico tratará de retener con el número limitado de los instrumentos terrenales la sucesión de sonidos que le sonaba como en sueños. Siempre es el mismo proceso: un sueño se convierte en fenómeno duradero, una idea toma forma, lo inconsciente de un solo hombre genial llega a la conciencia de la humanidad entera.

Pero no hay regla ni ley para esa misteriosa transformación química en cada artista aislado, ninguno obra igual que el otro, y tal como ninguna hora de amor se parece sobre la tierra a otra hora de amor, si bien siempre se trata de amor, así ninguna obra de creación parécese exactamente a la otra, a pesar de que siempre se trata de producir. Por eso tal vez no estaba muy acertado el título de mi disertación "El misterio de la creación artística", y

Librodot

quizá habría dicho mejor: "los mil misterios de la creación artística", pues cada artista agrega al gran arcano de la creación uno nuevo: su misterio propio, personal.

Si quisiera hacer la tentativa de describirles, aunque sólo fuera con los rasgos más fugaces, esas diversidades maravillosas de la creación entre los distintos artistas, me haría falta retenerles aquí por horas enteras. ¡Qué de contrastes sorprendentes, qué de diferencias hallaríamos en la técnica, en el método, en el procedimiento de trabajo de los distintos artistas! ¡Veamos un solo ejemplo de esa diversidad!

Estoy convencido de que muchos de ustedes se habrán preguntado: "¿Cuánto tiempo necesita en realidad uno de los grandes dramaturgos para completar uno de sus dramas? ¿Un mes, un año, cinco años, diez años? ¿Cuánto tiempo necesitaron Holbein, o Leonardo, o Goya, o el Greco, para pintar sus cuadros más célebres?" A ello sólo puedo contestarles que en el arte no existe una medida común, que cada artista se toma su tiempo propio. Para dar un solo ejemplo en cuanto al drama: Lope de Vega era capaz de escribir un drama en tres días, un acto por día, sin detener la pluma. Goethe, el gran autor alemán, empezó su drama Fausto cuando tenía dieciocho años y estampó los últimos versos a la edad de ochenta y dos. Ya ven ustedes: tres días en un caso, y más de veinte mil en el otro.

Otro tanto ocurre con la pintura. En los últimos años de su vida, Van Gogh pintaba tres y a veces hasta cuatro cuadros por día. Aun no se había secado el color del uno, y ya quedaba terminado el próximo. Y tal vez habría pintado cinco o diez más, si la luz del día hubiera durado más tiempo. Leonardo, en cambio, dedicaba a un solo cuadro, su Monna Lisa, dos o tres años, una sola hora o dos por día, y algunos días ninguna, porque deseaba reflexionar primero sobre cada detalle, cada matiz. Holbein y Durero trazaban bosquejos al lápiz y medían la tela con el compás antes de colocar el primer trazo de color, y necesitaban meses enteros para concluir un cuadro, que no por ello era menos perfecto que uno de Goya o de Frans Hals, quienes en pocas horas retenían de modo inolvidable la imagen de un ser humano.

Lo mismo en la música. El enorme Mesías de Händel estuvo bosquejado, compuesto, instrumentado y perfectamente acabado en el término de dieciséis días, mientras que Wagner trabajaba años y años en una ópera; un maestro de la prosa como Flaubert martillaba y limaba a veces durante horas enteras una sola frase, mientras que Balzac escribe en un solo día cuarenta páginas con tal rapidez que tiene que abreviar las palabras mientras escribe e inventar una especie de taquigrafía. Cada uno tiene su propio método, su propia rapidez, sus propias dificultades, su propia facilidad. Y no hay ley del tiempo para el artista: él mismo se crea su tiempo.

Y otra pregunta que ustedes acaso se han hecho también con alguna frecuencia: ¿Es el artista capaz de crear regular y constantemente, o le hace falta una peculiar disposición inspirada, un estado de ánimo especial? ¿Es lo creador un estado permanente en el poeta, un estado que le acompaña a través de la vida como su sombra, o no es más que un estado esporádico, que surge y desaparece cual una especie de fiebre espiritual, una como inflamación del alma? Y nuevamente sólo puedo contestarles: sí y no. En muchos artistas, lo creador es un estado permanente. Hay artistas que son absolutamente incapaces de escribir siquiera una sola línea cuando no se sienten llamados interiormente. El genio creador les sobrecoge como una tempestad sagrada y sin él son áridos como campo sin lluvia. Hasta un músico como Ricardo Wagner sufría semejantes épocas de vacío absoluto; durante cinco años en la mitad de su vida, cuando ya había producido Tanhauser y Lohengrin, se sintió de repente incapaz de escribir un solo compás de música. Hubo de

Librodot

esperar cinco años, y se creía para siempre perdido. Había desesperado ya de poder jamás volver a comenzar cuando de pronto reapareció la inspiración. Llególe de la noche a la mañana. Había marchado sin sueño y sin tregua de un lugar a otro, había elaborado el proyecto de su gran tetralogía, ya tenía las palabras, pero no se atrevía a comenzar la música. Cierta noche había llegado a Spezia y estaba tendido sobre su cama, despierto, cuando a través de la ventana abierta oía el murmullo rítmico del mar, y de repente percibió con el oído interior el motivo del Rin que fluye, el motivo que más tarde apareció en el Oro del Rin. En el término de un segundo quedó roto el en-canto. Hizo las valijas, emprendió el viaje a su casa y empezó a escribir, producir y producir, sin detenerse. Le había sobrevenido el milagro de la inspiración y no dejó la obra antes de haberle dado cima.

Pero ese milagro del estado de ánimo creador que Wagner hubo de esperar por espacio de cinco años, se produce en otros músicos día por día y no les hace falta esperarlo. Están siempre dispuestos. Tal vez les resulte a ustedes molesto pensar o recordar que Juan Sebastián Bach entregaba sus cantatas para el oficio divino dominical semana tras semana, exactamente con la puntualidad misma con que el pastor de la misma iglesia escribía sus sermones dominicales. Haydn, Rossini, Mozart y muchos otros de los grandes músicos producían a pedido, y tal como un zapatero entrega en un día exactamente fijado un par de zapatos que le ha sido encargado, así ellos entregaban a un príncipe o a un editor en día determinado y a precio convenido de antemano, una sonata o una danza o una ópera. Pero esa regularidad, esa pedantería burguesa, esa exactitud profesional, no deben infundir a ustedes dudas con respecto al genio. Aun la paciencia puede ser genial, aun la minuciosidad y el método pueden crear lo extraordinario. Por eso repito: el método no es nada, la perfección lo es todo y resulta insensato disputar sobre cuál de aquéllos sería el mejor. Todo camino que conduce a la perfección es acertado, y cada artista no debe ir más que por uno de esos caminos, el suyo propio. Debe ser creador y maestro de su propio arcano. Para nosotros resulta, desde luego, ventaja enorme el conocer ese camino y acechar ese secreto, pues de cada hombre sólo sabemos verdaderamente lo que es cuando le vemos y conocemos dedicado a su trabajo. No basta que en un barco, en el ferrocarril, junto a la mesa, se haya encontrado a un maestro y se haya hablado con él. Para saber cómo es, hay que haberle visto enseñando a sus alumnos. De igual modo que sólo tengo nociones acabadas de un arquitecto cuando he visto sus construcciones y hasta de un zapatero, sólo cuando he visto sus zapatos, ¡cuánto más reza todo esto para el artista que funde lo mejor, lo más esencial de su yo, en su obra! Un cuadro de Rembrandt resulta para cada uno de nosotros cien veces más impresionante si antes hemos visto los dibujos y los croquis, los esbozos correspondientes, cuando comprendemos por qué ha rechazado esto y colocado aquella figura en el medio y oscurecido aquella otra. En tal caso no sólo estamos frente a la obra concluida, sino que participamos también del secreto de su creación, compartimos algo de las horas, de los pensamientos y visiones de los grandes muertos, y en vez de solo gozar, participamos también de la dicha y del tormento de ese genio.

Ahora objetarán ustedes tal vez: ¿No es en el fondo atrevido procurar introducirse en el taller cerrado del artista? ¿No sería preferible destrozar todos sus ensayos y mostrarnos sólo la obra terminada? ¿No sería mejor que nos olvidáramos de que esas obras inmortales han sido producidas por hombres mortales y con métodos humanos, no sería mejor admirar esos cuadros, esos libros, esa música, como meteoros que se precipitan desde el cielo ignoto? ¿No deberíamos mejor olvidar que esos escritores, pintores y músicos han sido hombres, hombres con defectos humanos, pequeñas vanidades, debilidades de burgués,

Librodot

mezquindades, y nos situáramos mejor ante sus obras, como ante un paisaje maravilloso, sin preguntarnos como se formó? ¿No echamos a perder acaso un goce extremo y supremo cuando recordamos una y otra vez que esas obras no fueron donadas a sus creadores por Dios, sino que nacieron de su propia voluntad, de su trabajo, y que vinieron al mundo a veces en medio de la más amarga desesperación?

No pienso así, pues estoy convencido de que ningún deleite artístico puede ser perfecto mientras sólo sea pasivo. Nunca comprenderemos una obra con sólo mirarla. Donde no preguntamos, nada aprendemos, y donde no buscamos, no encontramos nada. Ninguna obra de arte se manifiesta a primera vista en toda su grandeza y profundidad. No sólo quieren ser admiradas, sino también comprendidas. Cada obra de arte quiere ser conquistada, como una mujer, antes de ser amada, más aún, llego hasta decir que no tenemos ningún derecho moral a contemplar cómoda y tranquilamente la acción sacrosanta y más apasionada de otro hombre. Donde el artista estaba agitado y ha dado de sí lo mejor, para hacernos accesible su visión, ahí nosotros también debemos brindar lo mejor para comprenderle. Cuanto más nos esforzamos por penetrar en su misterio personal, tanto más nos acercamos al arcano de su arte. Y, créanme ustedes, cuando seguimos, aunque sea a un solo artista, humildemente, a través de todas las etapas de sus obras, ese esfuerzo nos enseña más, con respecto al carácter del arte, que cien libros y mil conferencias. Pero sobre todo, no teman ustedes que al procurar introducirnos en el misterio más íntimo de la creación artística se pierda por ello nuestro respeto por ese misterio. La belleza de las estrellas no ha sufrido mengua porque nuestros sabios hayan procurado calcular las leyes de acuerdo con las cuales aquéllas se mueven, ni la majestad del firmamento ha perdido nada de su grandeza porque procuraran medir la velocidad de los rayos con que su argentino brillo llega hasta nuestros ojos. Al contrario, esas investigaciones nos han hecho aparecer más maravillosos todavía los milagros del cielo, el sol, la luna y las estrellas. Lo mismo reza para el firmamento espiritual. Cuanto más nos esforzamos por profundizar en los misterios del arte y del espíritu, tanto más los admiramos por su inconmensurabilidad. No tengo yo noticias de deleite y satisfacción más grandes que reconocer que también le es dado al hombre crear valores imperecederos, y que eternamente quedamos unidos al Eterno mediante nuestro esfuerzo supremo en la tierra: mediante el arte.

LORD BYRON
EL DRAMA DE UNA GRAN EXISTENCIA
1924

"This man Is of no common order,
as his port And presence here denote...
his aspirations Have been be
yond the dwellers of the earth".

"MANFRED, Acto II"[1]

El lunes de Pascua de 1824 truenan treinta y siete cañonazos de la gran batería de Misolonghi, todos los edificios públicos y todas las tiendas se cierran de repente por orden del príncipe Mavrocordato, y en seguida, de un extremo al otro, llena el mundo la noticia de lo ocurrido en esta miserable fortaleza griega de los pantanos: ha muerto lord Byron, el primer poeta que después de Shakespeare volvió a llevar por todo el universo el verbo inglés. Durante veinte años, una juventud entusiasta, un presente hechizado, vio en su figura orgullosa, brusca, a menudo teatral y, a veces, verdaderamente heroica, al campeón de la época, al poeta de la libertad: Rusia difundió sus ideas con Puchkine, Polonia con Mickiewicz, Francia con Víctor Hugo, Lamartine y Musset, y en Alemania se abre amoroso una vez más a esta aparición magníficamente juvenil el corazón de Goethe. La misma Inglaterra, ultrajada, escarnecida, fustigada con mil azotes y versos, se inclina ante el héroe que vuelve a la patria en un féretro, y aunque la Iglesia atranca las puertas de la abadía de Westminster al blasfemo de Caín, su muerte cruje sombríamente por todo el país como una desgracia nacional. Quizá nunca el mundo entero sintió la pérdida de un poeta con tanta unanimidad, con tal estremecimiento, y el más grande de los sobrevivientes abre una vez más su obra máxima, el Fausto, e inserta en él -"cantando con envidia su destino"-un conmovedor llanto fúnebre:

Ach! zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen, grosser Kraft,
Leider! früh dir selbst verloren,
Jugendblüte weggerafft.
Scharfer Blick, die Welt zu schauen,
Mitsinn jedem Herzensdrang,
Liebesglut der besten Frauen
Und ein eigenster Gesang.
Doch du ranntest unaufhaltsam
Frei ins willenlose Netz;
So entzweitest du gewaltsam
Dich mit Sitte, mit Gesetz;
Doch zuletzt das höchste Sinnen
Gab dem reinen Mut Gewicht,
Wolltest Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht[2].

[1] Este hombre no es del orden común, como su porte y su presencia aquí lo muestran... Sus aspiraciones se elevan sobre los moradores de la tierra.

[2] Segunda y tercera estrofa del epicedio del coro en el tercer acto del "Fausto" definitivo: ¡Ay! Nacido a la dicha de la tierra, de grandes antepasados, de gran poder, ¡lástima!, perdido para ti mismo, barrido en la flor de la juventud; tenías aguda mirada para ver el mundo, eco en todo impulso cordial, fuego de amor de las mejores damas y un canto muy tuyo. Pero tú corrías inconteniblemente libre en la red indecisa; rompiste violentamente con la moral, con la ley; mas al fin el supremo sentir dio fuerza al puro aliento; quisiste conquistar algo magnífico y no lo pudiste.

Librodot

En estas dos estrofas, que simbolizan el destino en la eternidad de la poesía, con la sombría fuga además: "¿Quién lo logra? Amarga pregunta ante la cual enmudece el destino", Goethe esculpió en negro granito la existencia de lord Byron. Esta lápida permanece, imperecedera, en el trágico paisaje del Fausto, conservando, no solamente la imagen de este ser extraordinario, sino también su obra.

Porque esta obra de lord Byron no está fundida en bronce de la misma dureza: mucho ha palidecido ya de su enceguecedor colorido; lo excelso tan predominante de su figura decayó paulatinamente y nuestra generación, nuestra época, apenas concibe ya el mágico sortilegio que irradió un día de su obra sobre el mundo, oscureciendo sin piedad el genio más noble de Shelley, el genio más puro de Keats. Lord Byron es hoy más efigie que poeta; su vida, esa vida ruidosa, dramática, a menudo hasta espectacular, es más aventurera que su palabra poética, leyenda heroica, imagen patética del poeta más que el poeta mismo.

Tenía todo el hechizo del porte; fue totalmente el poeta que sueña una juventud: aristócrata de nacimiento y de apostura, juvenilmente hermoso, atrevido y orgulloso, hirviente en aventuras, endiosado por las mujeres, rebelde ante la ley, poseía el romanticismo del levantisco contra la época; desterrado principesco, vivió en las zonas paradisíacas de Italia y Suiza y murió con un pueblo esclavizado en una guerra por la libertad. Alrededor de él se oscurecieron y brillaron negras leyendas: cuando los ingleses visitaban a Venecia, sobornaban a los gondoleros para oír hablar de sus orgías y francachelas. Hasta Goethe y Grillparzer, seres sin aventuras que envejecían en la soledad, hablan tímidamente y con secreta envidia del tremendo mito de la vida. Y dondequiera que aparezca, su figura, grande y solemne, resulta al mismo tiempo renacentista o antigua en el breve marco de la época; en el Lido todas las mañanas pasa volando montado en un potro árabe cubierto de espuma; atraviesa a nado, el primero entre los ingleses, el Helesponto; en la playa de Liorna -¡magnífico símbolo de su paganismo!-enciende la pira en que yace el cadáver de Shelley y retira de su corazón intacto la ceniza que cae. Con sirvientes, pajes y perros, viaja de castillo en castillo como chichisbeo en seguimiento de cierta condesa italiana, y descansa en la poesía toda una noche sobre la tumba de Dante; visita a los bajaes de Albania, quienes lo reciben como a un príncipe; por él se matan mujeres; todo un país lo persigue con alguaciles y leyes, pero él lo enfrenta todo, juvenilmente bello, magníficamente orgulloso e independiente, porfía en atrevidos versos contra príncipes y reyes y aun contra el Dios de la Biblia y de las Iglesias. De este modo, convierte su juventud en un solo poema heroico, del cual Harold y Don Juan son apenas un eco débil, y la juventud, cansada de los poetas meramente sentimentales, harta de los Werther y los René, que por una casera muchacha burguesa echan mano a la pistola, hastiada de los viejos ironistas y sentimentaloides, los Rousseau y los Voltaire, aburrida del mismo Goethe y de todos los poetas en bata de noche, que escriben sus obras en casa, al lado de la estufa bien caldeada, envueltos en afelpada franela y tocados con el gorro de entrecasa, esa juventud se enciende por el señor de la aventura, que vive su vida con patética audacia, arrollada por todas las retumbantes fanfarrias de la guerra y del amor. Con Byron, el mundo vuelve a ser joven: estaba cansado de ser siempre apenas burgués y prudente. Después de Napoleón, que languidecía confinado en Santa Elena, Europa no tuvo más héroes; con Byron comienza otra vez el romanticismo de la juventud, porque vive ante ella abierta y

Librodot

teatralmente sus más secretos ensueños y muere ante ella heroica y patéticamente de la muerte adecuada.

Esto hizo entonces tan grande a Byron; esto y su nuevo gesto original, la gran oscuridad del misterio alrededor de su naturaleza, de su persona, la trágica tiniebla del espíritu, la máscara casi vanagloriosa de dolor universal y melancolía. Antes de él, los poetas eran los abogados ideales del bien: Schiller fue apóstol de una fe libre, como Milton y Klopstock lo fueron de la fe religiosa..., todos ellos eran los miembros de una gran comunidad, los heraldos de un mundo mejor, más puro. Byron, en cambio, se envuelve dramáticamente en ropaje sombrío: sus héroes, sus metamorfosis son los corsarios, los bandidos, los hechiceros y los rebeldes, los expulsados de la sociedad, los ángeles caídos, y Caín, el primero que se rebela contra Dios, es elegido por él como su figura preferida. Llega como el solitario, que desprecia a la humanidad, después de todos los que la amaron; su frente parece nublada por atrevidas ideas de rebelión, su alma entenebrecida por misteriosos crímenes; el dolor de milenios truena en su voz, con su voz, cuando él, desterrado de su patria, vuelve a acusar a la época con las palabras y los versos de Dante. Con él comienza el satanismo, que Baudelaire eleva luego tan maravillosamente en la literatura, el himno a lo malo y peligroso de la carne, la proclamación del "pecado" como rebelión contra el espíritu hasta entonces sagrado, el orgullo por la revuelta del individuo y del mundo: inconscientemente, prepara o anticipa la revolución del individualismo, que un siglo más tarde encuentra su fórmula en Nietzsche. Y la juventud, la eterna levantisca, siente este impulso de libertad que vive sólo para sí, no ya para el desaparecido ideal de una libertad colectiva, común, y se embriaga en su trágica lobreguez; no puede acabar de verse en la imagen de este ángel tenebroso que Dios amó y arrojó de sus cielos. Byron vivió a Prometeo para su época, al Prometeo que Goethe y Shelley cantaron; de aquí parte la monstruosa fascinación que durante medio siglo hizo del enemigo de Dios al Dios de casi toda una juventud.

En lo hondo de este titánico espíritu de Byron no hubo tal vez nada más genuino y real que un enorme orgullo, un orgullo sin meta ni medida, que se excitaba por una nadería y no se saciaba con ningún triunfo, un orgullo que ninguna gloria aplacaba ni podía satisfacer siquiera una corona real (le había sido ofrecida por los griegos). La menor mortificación podía tornar casi físicamente infeliz al gran poeta; se cuenta que palidecía y comenzaba a temblar de insensata furia cuando una palabra cualquiera hería su vanidad, y la forma cruel, maligna, que llegaba a lo patológico de su sátira contra sus críticos (ante todo Southey, a quien él clavó en la cruz de su mofa), contra la esposa de la que se separara, contra sus enemigos políticos, revela la inflamabilidad de su egolatría; pero precisamente este orgullo, esta excitada voluntad de ser, lo engrandeció, llevando sus energías a la tensión máxima. Esto alcanzaba lo físico, o salía (sería interesante investigarlo psicoanalíticamente), en realidad, de lo corporal: supo transformar en fuerza, justamente mediante su voluntad, lo menguado de su naturaleza. Poseía hermosas manos, que le gustaba mostrar, buen porte, que mantenía esbelto con sacrificios -durante años no comió casi, para conservarlo-, pero tenía tullida una pierna y por este defecto lo ridiculizó su madre; una histérica, como lo hicieron sus colegas. Su orgullo le hizo dedicarse apasionadamente a la gimnasia; fue el mejor jinete, un brillante esgrimista; con su pie contrahecho atravesó a nado el Helesponto, como Leandro en busca de Hero. Todo lo reemplazaba con la voluntad: Mary Charworth, la amada de la juventud, había despreciado al lame boy, al muchacho cojo; no cejó hasta que diez años más tarde logró convertir en

Librodot

amante a la joven, ya casa-da. Siempre le atrajo el mostrar que podía hacerlo todo; por eso actuó una sola vez en el Parlamento como orador, para no poner ya más el pie en él después de su triunfo; por eso intervino en política e hizo la guerra, y por eso, realmente sólo por su orgullo, llegó a la literatura.

Me atrevo, pues, a sostener la opinión de que Byron no fue poeta en origen, sino que su labor poética fue impuesta por las circunstancias externas de su vida. En el fondo despreciaba la literatura; aun apremiado por deudas, rehusó arrogantemente aceptar alguna vez un chelín por sus versos, concedió su trato personal únicamente al gentilhombre Shelley y apretó apenas fríamente la mano que Goethe le tendía con pasión, casi servilmente. Cuando estudiante, escribió un tomito de malos versos que él mismo tituló despectivamente Horas de pereza; escribía versos a esa edad, del mismo modo que tiraba con la pistola y deslomaba caballos como jinete, por aristocrático aburrimiento y deportismo espiritual. Pero luego, cuando la "Edinburgh Review" ridiculizó estos versos, se exasperó su ambición; ante todo, contestó escribiendo con la más venenosa agudeza la sátira "Bardos ingleses y revisteros escoceses", y luego se empeñó en demostrar a la plebe intelectual que él, lord Byron, podía ser poeta: así tuvo comienzo un fervor inaudito. Un año más tarde era famoso; pero entonces le tentó la lucha con los más grandes de la época y de todo el pasado, le tentó el deseo de superar al Fausto de Goethe con el Manfredo, a Shakespeare con nuevos dramas, a la Commedia de Dante con una nueva epopeya, el Don Juan, y así comienza aquella grandiosa exaltación a modo de embriaguez, aquella furia de una voluntad poética, exclusivamente por enorme orgullo. De tal manera lanzó su alta llamarada y toda su vida, toda su titánica pasión, en el incendio de su voluntad: del orgullo y la fuerza surge este único drama de la propia quemazón poética que resplandece por encima de Europa y de la cual irradia todavía un purpúreo reflejo sobre nuestra época.

Es cierto, solamente un purpúreo reflejo aún. Porque en la poesía de lord Byron halla muy poco calor ya nuestro sentimiento íntimo: sus pasiones son, casi siempre, para nosotros apenas llamas pintadas; sus pensamientos y sus sufrimientos, un día tan estremecedores, no pasan ya de frío ruido teatral y trampas pintorescas. Todo dolor egoísta tiene poco poder sobre la época, sobre el tiempo, y cansan aquellas deliberadas tristezas, que Dante relega al Antepurgatorio, mientras que lo compasivamente trágico de Hölderlin y la mágica conmoción de Keats perduran eternamente cual melodía a través de los mundos. Los gestos de Byron, adoptados luego por Heine, estos desordenados gestos prometeicos del poeta: "¡Oh desdichado de mí! ¡Qué mundo de sufrimientos debo llevar, como otro Atlas, sobre mis hombros!", tienen hoy sobre nuestra sensibilidad una influencia más bien penosa, y aun insulsa y antipática, y el juego contrario, el ingenio agudo que alterna crudamente con estas patéticas declamaciones, suena generalmente a vacío y superficial. Es siempre peligroso para un poeta transigir con su inteligencia y malbaratarla con agudezas: la sátira, que penetra cortante en la carne viva de lo contemporáneo, se embota rápidamente y cae en el vacío ya para la primera generación de la posteridad. Todas las estrofas, los centenares de ellas en Don Juan contra lord Castlereagh, contra Southey y los enemigos personales del momento, que entonces se encendieron en la maligna comprensión de la época y tuvieron efecto explosivo, hoy apenas son pólvora húmeda, lastre inútil. Por esta razón, de aquella gran épica, realmente no vive más que el escenario, los magníficos paisajes metafóricos, escenas aisladas, como las pintó Delacroix en su Naufragio; de la torre de Chillon, del campo de batalla de Waterloo, se recuerdan algunas estrofas plásticas; pero sólo queda el ropaje del mundo byroniano que cuelga ondeando alrededor de los

Librodot

personajes convertidos en títeres. La historia, aunque parezca pro-ceder con insensatez, es encarnizadamente justa al final; aparta lo artificial de lo verdadero, deja secarse despiadadamente hasta los sentimientos más ampulosos, y conserva para la vida solamente lo vivo: por eso de los sentimientos de Byron quedó únicamente lo grande de él, su orgullo. Cuando Manfredo, en su hora última, se yergue rígidamente aun y pone en fuga a los malos espíritus para perecer libre y grande y atrevido, cuando Caín se rebela contra su Dios, la diabólica terquedad de Byron se ha inmortalizado en estas escenas y tal vez también en algunas poesías que nacieron de una íntima conmoción de su alma (como en Adiós a Inglaterra, en las Estancias a Augusta y en aquellos últimos versos magníficos en que anuncia su muerte). Estas solamente alcanzan en los siglos, monumento imperecedero del orgullo sagrado y pagano, por encima de toda su obra poética un día tan ensalzada y ahora desintegrada completamente.

Y así Byron es para nuestro sentir más figura que genio, más naturaleza heroica que poeta, un colorido poema existencial, como rara vez lo crea tan puro y dramático el gran Demiurgo, el eterno señor de los mundos. Su aparición se impone menos poéticamente que teatralmente a nuestra sensibilidad, pero este su drama es pintoresco y grande, es inolvidable, cual apenas otro en todo el siglo. Como en una tempestad, la naturaleza creadora reúne a veces en un solo hombre todas sus múltiples fuerzas en forma dramática para un breve juego heroico para que el mundo, estremecido, comprenda todas sus posibilidades. Ese drama de un hombre fue la poesía vital de lord Byron, un magnífico exceso de acaecimiento exterior, un brillante despliegue de sentimientos terrenales, que ciega con grandes pensamientos y embriaga con su ajustada melodía, perecedero como ser y, sin embargo, inolvidable como fenómeno, de manera que hoy consideramos al poeta más como espectáculo, y su caída, como una magnífica estrofa del eterno poema heroico de la humanidad.

LA VIDA TRAGICA DE MARCEL PROUST
1925

Nació hacia el final de la guerra, el 10 de julio de 1871, en París, hijo de un médico célebre, de rica y más que rica familia burguesa. Pero ni el arte del padre ni la millonaria fortuna de la madre pueden salvar su infancia: a los nueve años, el pequeño Marcel deja para siempre de ser sano. De regreso de un paseo por el Bois de Boulogne, es acometido por un espasmo asmático, y estos terribles ataques aplastaron su pecho durante toda su vida, hasta el último suspiro. Desde los nueve años, casi todo queda vedado para él: los viajes, los juegos agitados, el movimiento, el entusiasmo, todo lo que se llama infancia. Así se torna muy temprano observador, sensitivo, delicado de nervios, fácilmente irritable, un ser de increíble excitabilidad nerviosa y sensorial. Ama apasionadamente el paisaje, pero sólo rara vez puede contemplarlo y nunca en la primavera: el fino polvillo del polen, el bochorno y la fecundidad de la naturaleza punzan demasiado dolorosamente los órganos inflamables. Ama apasionadamente las flores, pero no puede acercarse a ellas. Hasta

cuando un amigo entra en su habitación con un clavel en el ojal, tiene que pedirle que se deshaga de él, y una visita a un salón donde haya ramos, lo obliga a guardar cama varios días. Y por eso, algunas veces, pasea en coche cerrado, para mirar por los vidrios de las ventanillas los colores amados, las corolas que respiran. Y busca libros, libros y más libros, para leer cosas de viajes, de tierras que nunca alcanzará. Cierto día llega hasta Venecia, un par de veces ve el mar; pero cada viaje le cuesta demasiadas energías. Y así se encierra casi totalmente en París.

Tanto más delicada se torna en él la percepción de todo lo humano. El cambio de tono de un diálogo, una horquilla en el cabello de una mujer, la manera en que alguien se sienta ante una mesa y se levanta de ella, todos los adornos más finos de la existencia social se aferran con incomparable firmeza en su memoria. El pormenor más minucioso atrapa su ojo, siempre alerta entre dos parpadeos; todas las ligaduras, las vueltas, los serpenteos y las pausas de una conversación quedan en su oído inalterables, con todas sus oscilaciones. Y así, más tarde, puede fijar de una vez en su novela la conversación del conde Norpois a través de ciento cincuenta páginas, y allí no falta un solo respiro, un solo movimiento casual, una sola vacilación, una transición sola; sus ojos están despiertos, y se mueven por todos los demás órganos agotados.

En un principio, los padres lo destinaron al estudio y a la diplomacia, pero todos los proyectos fracasaron a causa de su débil salud. Al fin, no hay apremios, sus padres son ricos, su madre lo adora...; así disipa el joven sus años en sociedades y salones, lleva hasta los treinta y cinco años, en realidad, la más ridícula, la más insulsa, la más insensata existencia de holgazán que haya vivido nunca un gran artista; se agita como un snob en todas las instituciones de los ricos ociosos que forman la llamada buena sociedad; está en todas partes y en todas es bien recibido. Durante quince años, noche tras noche, se puede encontrar indefectiblemente en todos los salones, aun en los casi inaccesibles, a este hombre joven, delicado, tímido, siempre estremecido con el respeto por todo lo mundano, que constantemente charla, corteja, divierte o aburre. En todas partes se apoya en un rincón, se mezcla en una conversación; cosa extraña, hasta la alta aristocracia del barrio de Saint-Germain tolera al intruso sin nombre; y, para él, éste es su mayor triunfo. Porque el joven Marcel Proust no posee las menores cualidades en lo exterior. No es particularmente hermoso, ni particular-mente elegante, ni es noble y hasta es hijo de una hebrea. No lo autoriza tampoco su valor literario, porque su pequeño volumen Los placeres y los días, a pesar de un complaciente prefacio de Anatole France, carece de peso y de difusión. Solamente su generosidad lo torna agradable: cubre a las mujeres de flores de precio, colma a todo el mundo con los más inesperados regalos, invita a todos, se tortura los sesos para gustar y ser simpático a los bobos más insignificantes de la sociedad. En el hotel Ritz cobró fama por sus invitaciones y sus fantásticas propinas. Da diez veces más que los millonarios norteamericanos, y cuando pone el pie en el vestíbulo, todos se quitan la gorra ante él. Sus comidas para invitados son de una fabulosa prodigalidad y el colmo de la selección culinaria: hace traer de las más diversas tiendas de la ciudad todas las especialidades: las uvas, de un mercado de la orilla del Sena; las aves, del Carlton; las primicias, directamente para él desde Niza. Y así se vincula con el tout Paris y lo compromete sin cesar con gentilezas y favores, sin solicitar nunca nada para él mismo. Pero lo que más le habilita entre esta sociedad no es su dinero, gastado alegre y pródigamente, sino su respeto casi morboso por el rito, su servil endiosamiento de la etiqueta, la increíble importancia que asigna a todo lo mundano, a todas las bufonadas de la moda. Honra como libro sagrado el

Librodot

Corteggiano no escrito de los usos aristocráticos: días enteros le preocupa el problema de la disposición de los invitados alrededor de una mesa, la razón por la cual la princesa X. colocó al conde L. en un extremo y al barón R. en el otro. Cualquier chisme insignificante, cualquier escándalo momentáneo lo excita como una catástrofe que sacudiese el universo; pregunta a quince personas para informarse sobre cuál es el orden secreto en el turno de la princesa M. o por qué tal otra aristócrata recibió en su palco al señor F. Y por esta pasión, por esta manía de tomar en serio las naderías, que domina también en sus libros más tarde, él mismo conquista la categoría de maestro de ceremonias en este mundo ridículo y bullicioso. Durante quince años, un espíritu tan elevado, una de las figuras más vigorosas de nuestra época, lleva esta vida insensata entre holgazanes y advenedizos, tirado durante el día en el lecho, exhausto y febriciente, corriendo por la noche, vestido de frac, de un círculo a otro, perdiendo su tiempo en invitaciones y cartas y disposiciones, convertido en el más superfluo de los hombres en esta danza cotidiana de las vanidades; se le ve con placer en todas partes, pero en ninguna se le observa verdaderamente; es él apenas un frac y una corbata blanca entre tantas otras personas de frac y también de blanca corbata.

Apenas un solo rasgo casi imperceptible le distingue de los demás. Todas las noches, cuando llega a su casa y se acuesta, sin poder dormir, llena tarjetas y más tarjetas con apuntaciones de lo que acaba de observar, ver y oír. Poco a poco estas tarjetas forman montones que conserva en una carpeta. Y como Saint-Simon, en apariencia cortesano superficial en la corte del rey, se convierte en secreto en descriptor y juez de toda una época; todas las noches el joven Marcel Proust consigna lo vacuo y fugaz del tout Paris en noticias, apuntes y esbozos a modo de proyecto, para transformar quizá algún día lo efímero en permanente.

Ahora, un problema para el psicólogo: ¿qué es lo primario, lo esencial?, ¿Vive Marcel Proust, enfermo e inhábil para la vida, esta existencia absurda e insensata de un snob durante quince años solamente por un gozo íntimo y son esos apuntes solamente algo accesorio, parecido a un renovado saborear del placer social demasiado pronto desaparecido? ¿O frecuenta los salones únicamente como un químico su laboratorio y el botánico la pradera, a fin de ir reuniendo material para una gran obra definitiva sin llamar la atención? ¿Se disfraza o es sincero? ¿Es un camarada en la legión de los que disipan los días o solamente un espía de un reino distinto, superior? ¿Haraganea por placer o por cálculo? Esta pasión casi supersticiosa por la psicología de la etiqueta ¿es para él necesidad vital o simplemente la grandiosa simulación de un analista apasionado? Probablemente, ambas condiciones se mezclaban en él tan genialmente, en forma tan mágica, que la pura naturaleza del artista nunca hubiera llegado a exteriorizarse, si el destino, con mano dura, no lo hubiese arrancado de pronto del mundo indolente y bullicioso de la conversación y sumido en la reducida esfera de su propio mundo, fatal, oscura, sólo iluminada a momentos por una luz interior.

Porque la escena se trasforma de pronto. En 1903 muere su madre y, poco después, los médicos establecen que la enfermedad de él es incurable, y empeora constantemente. De un solo ramalazo, Marcel Proust invierte su vida. Se encierra herméticamente en su "ermita" del bulevar Haussmann; de la noche a la mañana, el holgazán aburrido, el perezoso, se trasforma en uno de los trabajadores más encarnizados y sin descanso que admiró este siglo en la literatura. De la noche a la mañana, desde la más disipada compañía se hunde en la más absoluta soledad. Trágico cuadro el de este gran poeta: está siempre en la cama, todo el día; su cuerpo magro, consumido por la tos, sacudido por los espasmos, tiene

Librodot

siempre frío. En la cama, se pone tres camisas, una sobre la otra, una pechera acolchada sobre el tórax, gruesos guantes en las manos... y, sin embargo, tiene frío y más frío. En la chimenea arde el fuego, la ventana nunca se abre, porque, hasta los pocos castaños enclenques plantados casi en el asfalto, le hacen daño con su débil perfume (que ningún otro pulmón en París siente como el suyo). Ya-ce siempre como un cadáver contraído, siempre en cama; respira fatigosamente el aire espeso, viciado, envenenado por las medicinas. Sólo más tarde, por la noche, se recobra para ver un poco de luz, un poco de esplendor, su amada esfera de la elegancia, un par de rostros aristocráticos. El valet le viste a duras penas el frac, lo envuelve en telas, le cubre con un abrigo de piel el cuerpo, ya rebujado tres veces. Y así va en coche al Ritz para hablar con dos o tres personas, para ver su mundo idolatrado, para ver el lujo. Delante de la puerta le espera su fiacre, le espera toda la noche y le trae, de nuevo, muerto de cansancio, a su cama. Marcel Proust ya no frecuenta la sociedad, exceptuando una oportunidad solamente; necesita para su novela el detalle de un ademán de un noble distinguido. Y por eso se arrastra hasta un salón, sorprendiendo a todo el mundo, para observar como lleva el monóculo el duque de Sagan. Y una vez, de noche, visita a una famosa cocotte para preguntarle si conserva todavía el sombrero que lució veinte años antes en el Bois de Boulogne. Lo necesitaba para describir a Odette. Y sufre un gran desengaño, cuando oye a aquella mujer reírse de él; hacía ya mucho tiempo que lo había regalado a su sirvienta.

El coche trae a su casa desde el Ritz al hombre agotado. En la estufa siempre caldeada, cuelgan sus ropas nocturnas y sus pecheras: hace mucho que no puede llevar sobre su cuerpo ropas frías. El mucamo lo envuelve, lo acuesta. Y allí, sobre un tablero, escribe la vasta red de su novela En busca del tiempo perdido. Se han llenado ya veinte cartapacios con es-bozos; las sillas y las mesitas alrededor de su lecho y el lecho mismo están cubiertos de blancas tarjetas y hojas. Y así escribe, escribe día y noche, todas las horas que está despierto, con la fiebre en la sangre, las manos que tiemblan de frío dentro de los guantes, y escribe, escribe, escribe.

A veces, le visita algún amigo y él lo interroga curioso acerca de todas las nonadas de la sociedad; aun extinguiéndose, sigue tanteando con todos los tentáculos de la curiosidad afuera, en el mundo perdido, el mundo mundano. Azuza de un lado a otro a sus amigos como perros de caza; tienen que informarle de este y de aquel escándalo, para que él conozca hasta lo insignificante de una u otra personalidad, y cuanto le aportan lo anota con nerviosa codicia. Y la fiebre roe cada vez más quemante en él. Cada vez más decae y pasa ese pobre jirón afiebrado de humanidad que es Marcel Proust, y cada vez más se ensancha y crece la obra grandiosamente planeada, la novela o, más bien, la serie de novelas En busca del tiempo perdido.

La obra está comenzada ya en 1905; en 1912 la considera terminada. Por su extensión parece abarcar tres gruesos tomos (fueron luego no menos de diez, por las ampliaciones durante la impresión). Ahora, sin embargo, le preocupa el problema de la publicación. Marcel Proust, cuarentón, es totalmente desconocido; no, menos aun que desconocido, es decir, tiene, en sentido literario, mala fama: Marcel Proust es el snob de los salones, el escritorzuelo mundano de quien de vez en cuando aparecen en el "Figaro" anécdotas sociales (además, el público que siempre lee mal, en lugar de Marcel Proust leyó invariablemente Marcel Prevost). No se puede esperar nada bueno de él. No puede contar, pues, con las vías directas. Por eso sus amigos tratan de facilitar la publicación por los conductos sociales. Un encumbrado aristócrata invita a André Gide, director de la Nouvelle

Librodot

Revue Française, y le entrega el original. Y esta revista, la misma que más tarde ganará cientos de miles de francos con tal obra, la rechaza lisa y llanamente; lo mismo hacen el Mercure de France y Ollendorf. Finalmente, encuentra a un nuevo y animoso editor, que se atreverá; pero transcurrirán aún dos años, hasta 1913, antes de que el primer tomo de la gran obra vea la luz. Y precisamente, apenas el buen éxito quiere abrir las alas, llega la guerra y se las corta.

Después de la guerra, cuando ya han aparecido cinco volúmenes, Francia comienza a señalar esta obra épica tan original de nuestra época, y comienza también Europa a señalarla con su admiración. Pero lo que la fama llama entonces ruidosamente por ese nombre de Marcel Proust, es ya hace mucho apenas un fragmento humano consumido, afiebrado, inquieto, una sombra temblorosa, un pobre enfermo, cuyas energías se contraen por entero sólo para ver la aparición de su obra. Proust, ese resto de Proust, sigue arrastrándose siempre hasta el Ritz por la noche. Allí, en la mesa tendida o en el cuarto del portero, lima las correcciones de los últimos pliegos de imprenta, porque en su casa, en su habitación, en su cama, presiente ya el sepulcro. Sólo allí, donde ve centellear una vez más su amada esfera mundana, siente una última migaja de fuerza, mientras que en casa se abate con las alas vencidas, ora matando su sensibilidad con narcóticos, ora excitándose con cafeína para un breve coloquio con los amigos o para una nueva labor.

Su enfermedad se acentúa cada día más rápidamente, y el hombre que estuvo demasiado tiempo ocioso, trabaja cada vez más fogosamente, más ávidamente, para adelantarse a la muerte. No quiere ver más a los médicos; ya lo torturaron demasiado y nunca le socorrieron. Así se defiende solo y así muere el 18 de noviembre de 1922. En los últimos días, ya totalmente invadido por la destrucción, se lanza contra lo inevitable con la única arma del artista: la observación. Analiza su propio estado físico, valerosamente despierto hasta la última hora, y estos apuntes deben servirle para volver la muerte de su héroe Bergotte, en las galeradas de corrección, más plástica, más verdadera; debe intentar establecer algunos pormenores muy íntimos, aquellos últimos pormenores que el escritor no podía conocer, que sólo el moribundo percibe. Su último movimiento es observación todavía. Y sobre la mesa de noche, embadurnada, en una tarjeta apenas legible, se encuentran las últimas palabras que escribió con la mano casi fría. Noticias acerca de un nuevo libro que le hubiera costado años de labor cuando sólo disponía de pocos minutos más. Así abofetea a la muerte: último ademán magnífico del artista, que vence el miedo a la muerte acechándola...

HUGO VON HOFMANNSTHAL
Oración conmemorativa para el funeral cívico en el Burgtheater de Viena
1929

Nuestro dolor, nuestra terrible confusión, nuestra total turbación expresaron ya en el primer segundo trágico, más elocuente y apasionadamente que toda palabra, la inmensa pérdida que hemos sufrido con la desaparición de Hugo von Hofmannsthal. El dolor, en verdad, es siempre el más sabio vaticinador de toda pérdida...; con un solo ramalazo penetrante rompe las honduras del sentimiento, que nunca aclara el pensamiento posterior y menos aun la palabra que poco a poco se recobra. En esta impresión unánime todos supimos, y lo supieron Austria entera, Alemania entera, el mundo entero, intuitivamente, que con él se nos arrebataba algo irreemplazable, pero sólo ahora comprendemos por qué su ejemplar figura de guía nunca fue para nosotros más necesaria que en la hora presente. Porque en esta época domina un genio o un demonio, que quiere del arte sólo lo perecedero, sólo la fugitiva imagen de su propia inquietud y movilidad. Pasa indiferente y hostil delante de las grandes figuras de símbolo que quieren interpretar lo eterno, el mundo superior. Ha barrido de sus inclinaciones la poesía, y del teatro, la cohesión del discurso; reniega del pasado, de la tradición sagrada; quiere solamente el presente, el hoy que arde, a lo sumo una mirada a la jornada inmediata. Unicamente Hugo von Hofmannsthal se enfrentó solitario contra la corriente de la hora. Siguiendo a ilustres antepasados, fiel a formas que sabía son imperecederas, creyendo en aquellos signos misteriosamente alusivos que llamamos símbolos, solitario y grande, se mantuvo en el terreno alemán de la tradición clásica. Y sola-mente esta su elevada conducta hizo vacilar todavía la inquieta presión de los demás. Estuvo solo, desde que se nos fue aquel otro custodio del alto verbo, el otro gran austríaco, Rainer Maria Rilke. Y este desaparecer estelar casi simultáneo nos tocó como una advertencia, como si realmente la fe en la ley suprema del arte quisiera dejar abandonada ahora nuestra época, como si hubiera llegado para siempre, en las letras alemanas, el fin de la supremacía de la pura creación literaria indiferente a su época.

Pero meditemos su elevada significación y no nos dejemos inducir a error por las apariencias. Habrá siempre, fatalmente, tiempos que no quieran oír ni ver nada que no sea su realidad inmediata, tiempos que crean prematuramente poder renunciar a la consagración de leyes heredadas, que supongan poder evadirse de los eternos vínculos de las normas y las formas. Tiempos semejantes hubo ya a menudo en Alemania, y justamente uno de ellos correspondió al momento en que Hugo von Hofmannsthal se presentó literariamente al mundo. Fue alrededor de hace cuarenta años. La mente profética de Federico Nietzsche se había envuelto en la tiniebla, enmudeciendo así la última voz alemana que creó una gran poesía y levantó ditirámbicamente el idioma a nuevas magnificencias. En cambio, llegó una nueva generación que creyó que la lengua no necesita del cohesivo cuidado del bronce para transformarse en letra inspirada. El naturalismo pensó que era suficiente oírla de paso en la calle, en una conversación casual, y que ya estaría creado así lo más valioso. Rechazó la forma pura y elaborada de la poesía como ocioso juego de mujeres; echó de los escenarios, violentamente, el drama de líneas clásicas. Y también entonces, la época consideró colocadas en un féretro y sepultadas las obras eternas, clásicas.

Algo ocurrió entonces... algo aparentemente sin la menor importancia. En algunos periódicos minúsculos de Brünn y de Viena aparecieron unas poesías y luego unos preludios, firmados primeramente con el curioso seudónimo de "Theophil Morren", luego con "Loris" y, finalmente, descubriendo el verdadero nombre, Hugo von Hofmannsthal. Pocas poesías, cinco o diez en total, y en publicaciones desaparecidas, enterradas en seguida. Mas como una fuerza explosiva realmente elemental sólo necesita una brizna de su energía comprimida para un sacudimiento de vastas proporciones, estas pocas poesías determinaron

Librodot

en brevísimo tiempo en los más vastos círculos literarios, una excitación apenas posible de medir. La influencia y la esencia de la poesía es siempre un misterio. Millones de palabras agitan con su ruido nuestro mundo cotidiano y recaen en el vacío, polvo suelto en torbellino. Pero alguna vez -raramente en todos los tiempos- ocurre que se infiltran algunas de esas palabras, de esas líneas, en un conjunto que forma una imagen que respira, que felizmente sobrevive a los labios que las crearon y a generaciones enteras que se deleitaron con ellas. Poesías acabadas de esta naturaleza aparecieron de pronto ante la época asombrada. Una nueva voz estaba resonando en el mundo superior de las letras alemanas, y se presto oído atento, hechizado, reconfortado, a la nueva melodía en devenir. Niños que todavía ocupaban los bancos escolares conocieron, amaron, endiosaron ya aquellas dulces estrofas, claras como clara mañana, del Viento primaveral, aquellos Tercetos sobre lo perecedero, que hunden oscuramente la mirada en su propia hondura musical; aprendimos de memoria las estrofas órficas de la Canción de la vida y las arias panorámicas de la Muerte del Ticiano, donde la lengua alemana lleva con ligereza verdaderamente clásica la más preciosa pompa de su riqueza. Allí -todos lo supieron en seguida- se había alcanzado la perfección, lo inolvidable eternamente en el campo de la literatura germánica, lo imperdible para la nación que vive por esa lengua. Y, respetuosamente, todo un pueblo se asombró admirado por esa maestría revelada de pronto. Había llegado un poeta, justamente en el momento en que se consideraba imposible y anticuada la creación poética de corte clásico, un poeta que sabía encerrar un universo de sentimientos en la materia más frágil y delicada. Porque lo perfecto infunde siempre respeto, colma siempre los corazones de un estremecimiento especial, devoto y temeroso. Porque dondequiera se manifieste, en la inmaculada belleza de un rostro, en el ritmo de un cuerpo irreprochable, en el vuelo de un verso, en la melodía de una canción, siempre y dondequiera la humanidad percibe lo perfecto como si de pronto en lo terrenal la mirara el ojo de lo divino.

Mas aun esta devota admiración de lo perfecto tiene sus grados, el consuelo de lo perfecto su sublimación. Porque en todo caso el sentido claro y alerta puede encontrar lógico que la plenitud de la perfección se logre por un hombre, por un artista experimentado y maduro, como suma final y compensación de incontables años de crear. Pero siempre resulta un verdadero milagro, algo divinamente inconcebible, si lo perfecto es don de un joven, sin presciencia, educado solamente por su propia genialidad. En todos los tiempos y en todos los pueblos se consideró a estos jóvenes como la única prueba valedera de que lo poético procede de los dioses, de que la suprema labor de las artes nunca puede ser conquista y elaboración, sino sólo gracia de las alturas. Y aun nuestra época, que hace mucho tiempo huyó de lo mítico, puede llamar milagro, únicamente milagro, hoy todavía, la mágica aparición del joven Hofmannsthal. ¿Cómo comprender con sensibilidad alerta y cómo explicar ahora, después de casi cuarenta años, que un niño de dieciséis, de diecisiete años, escribiera en los bancos de un colegio de segunda enseñanza, en un cuaderno forrado de azul, ejercicios escolares de latín, de matemáticas y de alemán severamente corregidos con tinta roja por el maestro, y al mismo tiempo, con la misma mano, en una hoja igual grabara poemas imperecederos para la lengua alemana? ¿Cómo explicar que labios de niño que nunca habían rozado los labios de una mujer, "cambiaran palabras elevadas con lo nuclear, lo esencial de todas las cosas", cómo explicar que simultáneamente con su labor

Librodot

del bachillerato[3] el imberbe escribiera justamente al salir de la escuela, la "Puerta" y la "Muerte", esa perdurable Muerte del Tiziano, esa pieza de profundo sentido que ostenta aún hoy intacta su belleza?

Y maravillosos como el primer comienzo fueron los años de las superaciones magníficas, de la propia maestría, insistentes como una tempestad. En esta sola década de los diecisiete a los veintisiete años, en lo lírico, este único nos dio tanto como una generación entera, porque a estas primeras tentativas no, tentativas, no, porque fueron ya plenitud-, a estas primeras obras siguieron en quemante sucesión las profundas piezas del Pequeño teatro universal y del Abanico blanco, los nobles y resonantes prólogos, los coloridos y henchidos preludios, los primeros cuentos, tan clásicos a la manera de Kleist en su prosa, como aquellas poesías que hubieran sido dignas de Goethe. Y ya comenzó aquella corriente subterránea hacia el drama, hacia visiones tendidas más lejos como Boda de los Zobeid, El aventurero y la cantante, obras de la riqueza y la prodigalidad. Ningún poeta moderno, ninguno después de Goethe tal vez, creó con tal impetuosidad visionaria, con tal plenitud rumorosa y espiritualmente inebriada como Hugo von Hofmannsthal en su década lírica, ni después de Novalis y Hölderlin hubo un poeta lírico de tal envergadura en el sentido del amado de los dioses, del consagrado por la música, del ungido en realeza con el sagrado óleo de la lengua, como este joven que aquí en nuestra ciudad, en nuestra tierra, fue sembrando con su nombre en todos los dominios de la lengua alemana y en su infinidad intemporal.

Esta juventud de Hugo von Hofmannsthal fue -¡no vacilemos en pronunciar la palabra!- un milagro, un portento, un fenómeno incomparable, ultraterreno. Pero el signo de todo prodigio verdadero es su unicidad. Muy rara vez puede descender de las alturas y nunca puede permanecer sobre la tierra por mucho tiempo, para que su estremecimiento y su divinidad no se pierdan con la repetición.

Por anticipado, pues, era imposible que este estado de magia, esta embriaguez de obra en obra, durara toda una vida; esta dichosa exaltación está ligada como sangre a su elemento original, la juventud. Debía llegar fatalmente el segundo en que esta plenitud de visiones no pudiera soportarse ya por la misma alma que las creaba, porque el arrebato lírico debía ceder a una claridad ordenadora y consciente. Pero no debe entenderse por eso -tal confusión de-be rechazarse enérgicamente- que el genio que vivió y habitó en el joven Hofmannsthal y habló por su boca, lo abandonara, como ocurrió para muchos otros poetas, para Rimbaud, para Lamartine, para Uhland, que fueron poetas solamente durante un breve lapso y luego se sobrevivieron a sí mismos en un cuerpo mudado en extraño para ellos. No, no; toda la fuerza poética permaneció intacta hasta el último instante en Hugo von Hofmannsthal, y aun se iluminó y clarificó por su espiritualidad cada vez más poderosa. Solamente aquel transporte, ese glotón exceso de los primeros años, se apagó en él con la juventud, sólo la actividad olvidada de sí mismo, el cantar y crear como por imperio de potencias ultrasensibles. Y nada honra tanto el respeto de Hofmannsthal por las leyes inmanentes y no reversibles de la edad en el arte, como el que, más tarde, nunca intentó reproducir artificialmente, con recursos del oficio, ese mágico estado de los comienzos, nunca intentó fingir una ebriedad que ya no estaba en su alma ni en su sangre. Y quien desee comprender la íntima resolución de esta renuncia y su más honda significación, debe

[3] El autor emplea lógicamente el término alemán equivalente al bachillerato en castellano: "Matura", madurez, con lo cual haría juego el "imberbe" inmediato. El matiz se pierde en la versión.

leer aquella imperecedera página de prosa que es la imaginaria Carta de lord Chando, donde Hofmannsthal explica parecido fenómeno espiritual de inversión con maravillosa claridad psicológica. Ningún poeta se desprendió más honestamente que el Hugo von Hofmannsthal maduro y obsecuente a leyes supremas de ese milagro del joven Hugo von Hofmannsthal que él mismo fue.

Un enorme y casi trágico deber correspondió entonces al artista de treinta años. En una edad en que otros comienzan sobriamente su labor, él había creado ya lo perfecto en la poesía, lo inalcanzado hasta entonces en la prosa, lo insuperable en aquellos dramas simbólicos de ensoñación. Pero en ese momento, en cambio, el drama, la más poderosa y exigente de las formas artísticas, incitaba a la lucha; correspondía al artista imprimir a esta forma también el sagrado sello de su arte magistral. Cayó sobre él un cometido verdaderamente sobrehumano, porque justamente a un Hofmannsthal y sólo a él estaba vedado conformarse con una labor mediana. La seriedad con que Hugo von Hofmannsthal se impuso a sí mismo este duro deber -nadie conocía mejor las normas y los valores de la obra de arte-, esta labor moral, está demostrada entre nosotros, en su patria, por el lamentable hecho de que, aquí, en esta ciudad juguetona e inclinada solamente a la ligereza, apenas pudimos ver en la escena aquellas obras donde el núcleo de su voluntad creadora no puede reconocerse tan fácilmente: Regreso de Cristina y El difícil. Obras maestras en su género, no son sólo obras; en ellas el sentido, magníficamente insatisfecho, tiene de una vez como en leve juego la suprema energía y descansa en el gozo, islas sudeñas de Alción en su mundo creador más nórdico, trágico que vuela sobre todos los tiempos y sobre todas las regiones. Pero medir su voluntad real de acción en ellas sería tan injusto como si de una sinfonía construida en cuatro movimientos se tomara solamente el del scherzo. Porque la voluntad de Hofmannsthal, apasionadamente tensa hasta el dolor, marchó desde el comienzo al encuentro de algo "fanático", de un dramático símbolo universal en el cual se reunieran todas las fuerzas y reacciones de la existencia. Este sueño de un drama realmente grande, que abarcara el mundo, de un teatro universal, acompañó a Hofmannsthal desde su primera juventud, porque ya aquella Muerte del Tiziano que sólo consideramos obra romántica y que la mayoría juzga erróneamente como un todo acabado, estaba imaginada como preludio melancólicamente dulce de una sinfonía de la vida. El niño héroe que allí, en una bien protegida esfera de belleza noblemente elegida, en el reino ultraterrenal del arte, entona con el corazón aun inmaculado el himno de la belleza, en el curso ulterior de la pieza debía descender luego a la ciudad, mezclarse con el otro mundo, y conocer lo común de la vida cotidiana, las pasiones oscuras e impuras; luego debía estallar la peste en aquella ciudad e inflamar como monstruosa antorcha todas las pasiones terrenales: el niño, a los dieciocho años, sueña ya el drama como fresco colosal, con sueño de gigante. Quedó en fragmento, como otro drama poderoso, aquella tragedia en cinco actos que se titula La mina de Falum, donde en idéntica forma la voluntad fáustica quiere rasgar en un hombre la membrana demasiado delgada intercalada entre su propio cuerpo y el universo. Apenas en el verano de su vida, que termina tarde, pero que entonces termina realmente, Hofmannsthal creó, en una construcción incesante, siempre más alta, de siete largos años, su gran drama; me refiero al misterio dramático levantado por encima de la insuficiencia escénica, ese misterio de la Torre, en el que se inserta todo un mundo de ideas, inaccesible para muchos, esta obra suya en que luchó como Jacob con el ángel y que -como a aquél- lo dejó herido.

Librodot

Todavía un otoño, quizás un otoño que madura-se dorado después de tal comienzo esplendoroso y tendiente hacia cumbres siempre nuevas, después de aquellos años de madurez varonil, de dura lucha... y, acaso, a esa obra hubiera seguido otra de la madurez, acaso, hubiera entonces concluido, como Goethe, en el último envejecer con sabiduría observadora, los grandes planes dramáticos de la juventud. Mas entre esta última plenitud y nuestra apasionada espera surgió la fatalidad de su temprana muerte.

Pero mientras, con tan incesante esfuerzo, el genio creador trataba de arrancar al drama su misterio, la mano teatralmente experta ejercitábase al mismo tiempo en formas ajenas ya elaboradas. Y a esta ocupación en desarrollo debemos un inconmensurable enriquecimiento; la escena le debe un tesoro imperecedero. Porque abarcando la literatura de todos los tiempos con su mirada humanista, realmente mágica, hechizada por los tesoros, Hofmannsthal vio, justamente allí donde otros vieron solamente ruinas, el precioso metal en la piedra bruta y le extasió dedicarle su energía y volver a dar a nuestra época y a nuestro teatro obras de la literatura mundial tanto tiempo olvidadas. ¡Qué de valores, qué de eternos valores infinitos salvó de todo un pasado este su servir al drama, sacrificándose! La Electra de Eurípides estaba sepultada entre escombros filológicos; sólo la leían los profesores como texto culto; nada era para nuestro teatro, para nuestra hora. Pero ¡bastó que él tocara esta obra hundida en el ayer para que surgiera la figura de los Atridas! Saliendo de su puerta real en Misenas, entró como gigante en nuestra época y estremeció nuestro corazón con el poder de su hado. Edipo, Clitemnestra y Admeto, como ciegas estatuas de la antigüedad, que antes nos miraban fijamente, demasiado grandes para ser vivas, horrorosas y ajenas, recibieron una mirada nueva, humana, gracias a él y una vida en su boca de piedra, cuando él les dio una lengua de su lengua y la fuerza espiritual de su espíritu. O bien ahí yacía La Venecia salvada, de Otway, tirada y casi pisoteada ya en el camino de Shakespeare, un bastardo deshecho y cubierto de sangre, de una sensibilidad genial y de una insuficiencia verbal; pero él lo arrancó y lo levantó, llenándolo con el hálito bochornoso que pesa sobre los canales de Venecia, con las ardientes y tensas pasiones del Renacimiento, y se convirtió en drama, tan poderoso que muchas de sus escenas pueden nombrarse a la par de las shakesperianas. O bien ahí estaba pudriéndose un antiguo y piadoso misterio inglés, Cada uno; nadie podía decir ya exactamente quién lo escribió. Había sido representado para el pueblo, para la gente mínima, siglos antes, en las explanadas delante de las iglesias, y todos los augures literarios declararon unánimes que se trataba de una pieza superada, infantilmente burda. El tomó lo olvidado, pues, en su mano inteligente, idiomáticamente poderosa, lo templó en su fuerza dramática y lo hizo en versos magníficamente grabados, como los de Lutero y Hans Sachs. Y de pronto este Cada uno surgió de nuevo ante el mundo; dominando todos los años a millares y millares de personas, con los estremecimientos más profundos, como una de las formas dramáticas más puras y duraderas de nuestro tiempo. Era suficiente que este hechicero, este mago, tocara lo yerto y ya revivía; La dama duende de Calderón, fue rozada por él con su lenguaje y ya revoloteó juvenil de nuevo con sus encantadores juegos de palabras en las tablas conquistando a cada espectador con su insolente picardía. Todos los tiempos, todos los países, todas las formas y todas las esferas se abrían en seguida como por magia a su sensibilidad; del Oriente y de las Mil y una noches tomó el arrebato de noches pobladas de estrellas en su Boda de los Zobeid; del mundo de sortilegio de China espiritualizó el misterio en la Mujer sin sombra; y todo esto no fue simplemente ponerse máscara y cubrirse con trajes forasteros, sino

Librodot

penetración perfecta; su lenguaje pasaba al ritmo ajeno, su alma en su alma, como sangre en la sangre.

Con la labor prestada al drama universal, Hofmannsthal dotó de un enorme provecho a la escena alemana, no sólo en esplendor y color y pasión, sino -y es mucho más importante- que enseñó a toda nuestra época a tender la mirada hacia atrás y hacia adelante, de lo efímero de la dramática labor diaria a lo eternalmente magistral que debe sobrevivir. Y así como no vaciló en servir a los hermanos de la poesía, tampoco rehuyó servir como el más grande en el idioma al más grande en la música también, para imprimir así a la forma casi superada de la ópera, una vez más, el sello real de lo poético. El mundo musical de nuestros días y de los días venideros le debe que hayan nacido obras maestras como Electra, Ariadna en Naxos, La mujer sin sombra, y un reconocimiento especial le debemos nosotros, le debe nuestro país, nuestra ciudad de Viena. Porque escribiendo aparentemente apenas un libreto, con El caballero de la rosa Hofmannsthal creó la más perfecta comedia austríaca que poseemos, nuestra Minna von Barnhelm de Austria, la obra verdaderamente nacional, color y temperamento, abismo y cumbre, nobleza y plebe, dulzura y alegría, todo el carácter luminosamente mezclado de la ciudad, reflejado en la más encantadora forma. Acaso haya quien diga para empequeñecer todo esto: "¡Sí, una comedia apenas para música y viva sólo por ésta!" Pero ¿es posible imaginar una comedia verdaderamente austríaca sin música? Quítese a las obras que hasta hoy se consideraron maestras, al Pródigo de Raimund, al Campesino millonario, la canción del cepillo, la canción de la ceniza, el Brüderlein fein, quítense a Nestroy los entretenimientos animados y se los dejará romos, se les habrá quitado la sustancia más fina y delicada. Una parte del alma del austríaco es siempre música, y justamente por esto El caballero de la rosa, en su imperecedera unión de poesía y música, es el símbolo absoluto de lo que somos y hemos sido. Así se agrega a la gloria de Hofmannsthal también ésta: en su labor, que abarca el universo, dio justamente a su patria la más permanente obra escénica de la época.

¡ Cuántos hechos éstos, cuántas obras en una sola vida y aun así no la obra ni el hecho total! Porque ¡qué espíritu superior, qué pensador de amplísimo alcance, hemos perdido con Hugo von Hofmannsthal, el poeta! Esto lo revelan ante todo sus escritos en prosa. Un espíritu siempre alado, que sólo descansaba volando, que no conocía distancias y medía todos los abismos; un espíritu para el cual el elemento más alto, que otros tocan con las alas sola-mente en breves alientos temblorosos, era su verdadero y lógico hogar. Pero esta obra espiritual grandiosa no debe separarse de su obra literaria, porque estos escritos incomparables están redactados en aquella prosa azul que sólo una prosa podía glorificar en verdad: ¡la suya! En una prosa que para ocultar su propia palabra se desprende del idioma común, tan fácilmente, tan victoriosamente dominadora, como el viento en el campo cubierto de espigas; una prosa -y diré esta atrevida palabra- que desde Goethe nadie escribió ya en Alemania. En la literatura alemana nunca se habló -más aún, se poetizó- con mayor altura, desde tal visión espiritual de águila, con tan amplias alas en la conciencia universal, acerca de temas de arte, como en estos escritos en prosa. Porque este espíritu superior nunca pudo ver más que desde las alturas, ni moverse más que en los grados supremos. El mundo superior, inasible para todos nosotros, era la esfera verdadera y lógica de su alma. Por eso, el arte de nuestra época no ha perdido sólo con Hugo von Hofmannsthal a su más elocuente poeta, sino también a su juez más alto y puro. Con Hugo von Hofmannsthal ha caído la suprema instancia de la justicia normativa de nuestro mundo subvertido en sus valores, y al mismo tiempo el testigo incorruptible de la superioridad del

Librodot

espíritu sobre la materia o el antiespíritu, de lo perfectamente formado sobre lo caótico y sin forma. Porque éste fue el último y supremo significado de su misión sobre la tierra: dirigir otra vez la medida hacia arriba, volver a colocar en lo duradero y lo eterno una época que, como él decía con agra-do, descansa sólo en lo deleznable. Hugo von Hofmannsthal exigió y demostró con su obra que hoy es posible todavía un arte elevado, noble, que sirva a lo absoluto; y hay una gran responsabilidad en el hecho de que hayamos podido comprobarlo viviendo, en su propia existencia. Porque solamente si dejamos penetrar en nosotros mismos como energía viva el heroico amor de Hugo von Hofmannsthal por lo eterno y lo inmaculado, sólo si nos acostumbramos a volver a levantar la mirada a las esferas superiores donde él operó y donde desapareció, honraremos verdaderamente a este poeta desaparecido y sempiterno; sólo así celebraremos dignamente la memoria de Hugo von Hofmannsthal.

PALABRAS ANTE EL FERETRO DE SIGMUND FREUD
Pronunciadas el 26 de septiembre de 1939 en el Crematorio de Londres.

Permítanme, en presencia de este glorioso féretro, unas palabras de estremecido reconocimiento en nombre de sus amigos vieneses, austríacos y mundiales, en aquella lengua que Sigmund Freud enriqueció y ennobleció con su obra en forma tan grandiosa. Tengamos ante todo conciencia de que los que aquí estamos reunidos por un duelo común, vivimos un momento histórico que ciertamente no nos concederá el destino por segunda vez en nuestra vida. Recordemos que para otros mortales, para casi todos los mortales, en el breve minuto en que el cuerpo se hiela, su existencia, su presencia entre nosotros, ha terminado para siempre. En cambio, para éste ante cuyo féretro estamos, para este uno y único de nuestra desconsolada época, la muerte es apenas un fenómeno fugaz y casi carente de esencia. Aquí, el desaparecer de entre nosotros no es un fin, no es una dura conclusión, sino simplemente una transición suave de lo mortal a la inmortalidad. Por lo transitorio del cuerpo que hoy perdemos dolorosamente se salva lo imperecedero de su obra, de su sustancia: los que aquí en este lugar respiramos y vivimos y hablamos y escuchamos aún, todos, todos juntos no estamos vivos en sentido espiritual ni una milésima parte siquiera de como lo está este gran muerto aquí, en su estrecho féretro terrenal.

No cuenten con que celebraré los hechos de la vida de Sigmund Freud. Ustedes conocen su obra y ¿quién no la conoce? ¿Quién de nuestra generación no la formuló íntimamente y la transformó? Ella vive, magnífico descubrimiento del alma humana, como leyenda inmortal en todos los idiomas, y esto en el más estricto sentido de la palabra, porque ¿existe acaso una lengua que pudiera no echar de menos y carecer otra vez de los conceptos y los términos que él arrancó al crepúsculo de lo subconsciente? La moral, la educación, la filosofía, las letras, la psicología, todas y todas las formas de la creación

espiritual y artística y del entendimiento anímico, desde dos o tres generaciones atrás, se enriquecieron por él como por ningún otro de nuestra época; por él se revalorizaron... Aun aquellos que no saben de su obra o se niegan a reconocer sus hallazgos, aun aquellos que nunca oyeron su nombre, están inconscientemente en deuda con él y sometidos a su voluntad espiritual. Cada uno de nosotros, los hombres del siglo XX, sería distinto, sería otro, sin él en su pensamiento y su comprensión; cada uno de nosotros pensaría, juzgaría, sentiría en forma más estrecha, menos libre, más injusta si él no nos hubiera precedido en el pensar, sin aquel poderoso impulso hacia adentro que él nos dio. Y cada vez que tratemos de penetrar en el laberinto del corazón humano, su luz espiritual seguirá estando constantemente en nuestro camino... Todo lo que Sigmund Freud concibió y anticipó como inventor y guía, estará con nosotros también en el futuro; una sola cosa, un solo ser nos abandonó, el hombre mismo, el amigo precioso e irreemplazable. Yo creo que todos nosotros sin distinción, por diferentes que seamos, nada hemos deseado en nuestra juventud tan viva-mente como ver vivir en carne y sangre ante nosotros lo que Schopenhaüer llama la forma suprema de la existencia: una existencia moral, una vida heroica. Todos hemos soñado cuando niños con encontrar una vez a ese héroe espiritual, por el cual pudiéramos formarnos y crecer en sustancia, un hombre indiferente a las seducciones de la gloria y de la vanidad, un hombre de alma rebosante y responsable, entregado únicamente a su labor, una labor que a su vez no se sirve a sí misma sino a toda la humanidad. Este ilustre muerto realizó inolvidablemente con su vida aquel sueño entusiasta de nuestra infancia, aquel postulado cada vez más exigente de nuestra madurez, y con ello nos donó una dicha espiritual incomparable. Aquí, finalmente, en una época vanidosa y olvidadiza, fue el imperturbable, el buscador puro de la verdad, para quien en este mundo nada es más importante que lo absoluto, lo definitivo. Aquí estaba ante nuestros ojos, en fin, ante nuestro respetuoso corazón, el más noble, el más perfecto tipo de investigador en su eterno desacuerdo: por una parte, prudente, examinando con cuidado, reflexionando siete veces siete y dudando de sí mismo, hasta no estar seguro de un conocimiento; pero luego, apenas conquistada una convicción, defendiéndola contra la oposición de todo un mundo. Por él, nosotros y nuestra época hemos aprendido una vez más en forma ejemplar que no hay sobre la tierra valentía más admirable que la libre e independiente de un hombre del espíritu; inolvidable será para nosotros ésta su valentía de encontrar conocimientos que los demás no descubrían porque no se atrevían a encontrarlos o, en ocasiones, ni a expresarlos y confesarlos. Más él osó y osó, constantemente, solo contra todos; osó anticiparse en lo nunca hollado hasta el último día de su vida. ¡Qué ejemplo nos legó con éste su valor del alma en la eterna lucha de la humanidad por el conocimiento!

Pero cuantos le conocíamos, sabemos también qué emotiva modestia personal acompañaba de cerca este valor para lo absoluto, y cómo este ser admirablemente fuerte de alma era al mismo tiempo el más comprensivo para todas las debilidades espirituales. Este doble tono profundo -la severidad del alma, la generosidad del corazón- originó al final de su vida la más perfecta armonía que pueda conquistarse en el mundo del espíritu: una pura, clara y otoñal sabiduría. Quien la experimentó en estos últimos años, se consoló en una hora de mutua confidencia de la contradicción y la locura de nuestro mundo, y, a menudo, durante esas horas, deseó que ellas fueran concedidas también a hombres jóvenes, en devenir, para que ellos, en un momento en que no podremos ya ser testimonio de la grandeza espiritual de este hombre, pudiesen decir todavía con orgullo: "He visto a un verdadero sabio, he conocido a Sigmund Freud".

Librodot

Algo puede reconfortarnos en esta hora: Freud había concluido su obra y se había concluido en plenitud él mismo íntimamente. Dueño hasta del enemigo primitivo de la vida, del dolor físico, por la firmeza del espíritu, por la resistencia del alma, dueño de sí no menos contra el dolor propio, como lo fue toda la vida en la lucha contra lo que le era ajeno, ejemplar por eso como médico, como filósofo, como conocedor de sí mismo hasta el último instante amargo.

Gracias por este ejemplo, amado y venerado amigo, y gracias por tu gran vida creadora, gracias por tus acciones y tus obras, gracias por lo que fuiste y por lo que vertiste de ti en nuestras almas; gracias por los mundos que abriste para nosotros y que ahora recorremos solos, sin guía, siempre fieles a ti, siempre recordándote con respeto; tú, el amigo más precioso, tú, el maestro más amado, Sigmund Freud.

MATER DOLOROSA
Las cartas de la madre de Nietzsche a Overbeck.
1937

Esta mujer es realmente inagotable en su paciencia...
y aquí hace falta esa paciencia que sólo puede tener una madre.
PETER GAST, 1890.

Una tranquila y esbelta viuda de pastor en Naumburg; viste siempre de negro, va siempre sola y a menudo a la iglesia, la piadosa y sufrida mujer. La vida no fue buena con ella. Su esposo murió temprano; la hija única, la delicada y alegre Isabel, la abandonó, emigrando al Paraguay con un extraño silvicultor visionario; y su hijo predilecto, el hijo de su corazón...; ¡ay, ella suspira cuando recuerda su nombre, y en la iglesia reza por él una oración especial! ¡Cuánta alegría le proporcionó este jovencito fino, inteligente, delicado! ¡Qué orgullosa estuvo ella de su Fritz los primeros años! El mejor alumno en el Gimnasio, el preferido de todos los maestros en la Universidad, a los veinticuatro años de edad -un milagro en el mundo académico- profesor, profesor ordinario de la Universidad de Basilea, a los veinticinco, honrado con la amistad de Ricardo Wagner; todas las madres deben envidiar por ese hijo a la tranquila y modesta viuda de un pastor en Naumburg. ¡Y qué hermosos y sabios libros escribe, poco comprensibles, ciertamente, para la ingenua mujercita a la antigua -que ha leído poco fuera de libros piadosos y tal vez los clásicos-, y escribe hasta los títulos de sus obras con errores (Crepúsculo del espíritu en lugar de "Crepúsculo de los ídolos", y Zara Tustra en lugar de "Zarathustra"). Pero la gente culta de todas clases atribuye importancia a los escritos de su hijo; ¿cómo no prestaría entera fe una madre a esa alabanza? Mas de pronto una angustia salvaje, un repentino terror, destruye su alegría; primero llegó uno, luego otro para contarle que Fritz, el "Fritz de su corazón" deshonra la

Librodot

memoria de su piadoso padre, escribiendo libros blasfemos, horrendamente blasfemos y que se llama a sí mismo sacrílegamente "el Anticristo". Es una infamia, una vergüenza: el hijo de un pastor ultraja la doctrina cristiana y anuncia una cruzada contra la Cruz. La pobre y sencilla mujer se asusta hasta lo más hondo del alma; ha perdido al hijo, aunque viva físicamente, y, en verdad, sus cartas, las cartas de él, se tornan extrañas, a veces duras. En sus escritos, en su ser, estalla un tono salvaje, dominador; inconscientemente, oscuros presentimientos rozan a la trastornada madre, un demonio, el enemigo de Dios hecho carne debe de haberse apoderado del alma de su hijo.

Y de repente, la terrible noticia desde Basilea, en enero de 1889: ella debía acudir en seguida. Over-beck, el único amigo seguro y de la confianza especial de ella como profesor de teología, acaba de traer desde Turín al hombre mentalmente enfermo: quiere entregárselo a ella, sólo a ella, que es la madre del enloquecido, para que lo lleve a la tumba viviente, a un instituto de lunáticos. Escenas horribles que uno se niega a reproducir, se desarrollan durante el encuentro, que para el enfermo de la mente ya no es un reconocer. Hundido en un sueño artificial con una elevada dosis de cloral y, además, en compañía de un médico y de un enfermero, se carga al enfermo Nietzsche en unión de su madre en un coche ferroviario y allí comienza su viaje hacia la última noche, la eterna noche y comienza también la información de la madre en las cartas a Overbeck, que son uno de los documentos más estremecedores de la historia del espíritu[4].

Terrible el viaje -un estallido de furia del de-mente contra la madre, que debe ponerse a salvo en otro compartimiento del tren-, terrible el traslado al manicomio, donde el mayor genio del siglo es encerrado en una celda por cinco marcos diarios. Para los médicos no es ciertamente tal genio, sino un simple caso de paranoia con la anotación entre paréntesis "incurable"; el director del establecimiento, a quien se quiere demostrar la importancia de Nietzsche, rehusa en seguida leer sus obras, "ellos tienen tan poco tiempo para libros de literatura"; pocos días después, se muestra a los estudiantes de un curso un profesor Nietzsche como ejemplo magistral de paranoia, sin que uno solo saltara asustado al oír el nombre de "Nietzsche" -que entonces era tan desconocido todavía que la Enciclopedia no contiene su nombre-: Hacen andar al paciente hacia arriba y hacia abajo, y como no lo hace bastante erguido -para revelar los síntomas-, el profesor se ríe de él: "Un viejo soldado como usted debe saber marchar decorosamente". Y también se ríe de él, de esta larva del espíritu máximo de nuestra época, el loquero; le acaricia buenamente los espesos bigotes, le golpea en el hombro y abraza alegremente al hombre que cuando estaba sano, consideraba demasiado íntimo e importuno el más leve contacto. Como en Albatros, de Baudelaire, el que antes volaba libre y magnífico por el éter y ahora tiene las alas cortadas, se convirtió en mofa para los chicos y en grosera diversión para los loqueros. ("Se me arrastra a veces por la cabeza", dice en su jerga sajona al bondadoso compañero de cuarto.)

"Incurable" y "debe quedar internado toda la vida", dijeron los médicos. Pero alguien no lo quiere creer; la mujer emotivamente simple, emotivamente esperanzada, emotivamente delicada; su madre. "Sólo me atormentó constantemente la idea de que los médicos tal vez no comprendían exactamente la enfermedad de mi hijo". ¿Qué son para ella estas terribles y extrañas palabras, estos diagnósticos? No, ella no cree, porque no quiere creerlo, que su hijo, el Fritz de su corazón, esté loco. Sólo que trabajó demasiado este "hijo

[4] Aparecidas con el título "Der kranke Nietzsche" (Nietzsche enfermo), en la casa editorial Bermann-Fischer. Viena, 1937.

Librodot

de su alma", y sanaría pronto, si ella, la madre, pudiera cuidarlo en su casa. Los médicos titubean, vacilan mucho tiempo. Dejar en manos de una débil y anciana mujer a un enfermo mental que a veces sufre terribles ataques de furia -el mismo Peter Gast teme que Nietzsche "pueda derribar y aun asesinar a su madre durante esos ataques"-, sin cuidadores, sin medidas de precaución, parece absurdo. Pero la madre no ceja, no teme el peligro, se curva bajo la cruz que le ha sido impuesta y, finalmente, a comienzos de 1891, los médicos dan de alta -exigiendo un documento que los dispense de toda responsabilidad- a ese ser un poco más tranquilo, pero aun no curado por completo. Desde ese momento, la madre es la única persona que le cuida.

Y desde ese momento se ve a una anciana que de vez en cuando lleva por las calles y en largos paseos al enfermo, como si llevara a un enorme oso muy torpe. Para entretenerlo le recita sin interrupción poesías, que él escucha estúpidamente; le hace esquivar con habilidad a la gente, que los observa curiosa; y a los caballos que lo asustan. ("No tiemblo a los caballos", dice siempre en lugar de: "No amo a los caballos"[5]. Y se siente feliz cada vez que vuelve con él a casa, sin llamar la atención y sin que él hable fuerte (con esta expresión de un delicado disimulo llama ella los salvajes rugidos del demente). En casa es más fácil tenerlo ocupado. Si lo sienta delante del piano, el ser ausente de sí mismo fantasea largas horas en el vacío, y ella lo deja hacer, excepto cuando toca música de Wagner, porque sabe que Amfortas le excita siempre los nervios. O le da algo para leer; naturalmente, Nietzsche hace mucho ya que no sabe lo que lee, pero se calma teniendo en sus manos un diario o un libro y murmurando tontamente como si leyera. Si se le entrega un lápiz, se despierta en él el oscuro recuerdo de que un día fue escritor, y garabatea constantemente palabras ilegibles en el papel: inconscientemente, algo queda despierto todavía en él de aquél que fue poeta inmortal, músico profundo; pero ese algo no es de modo fantasmagórico más que lo mecánico de las funciones. Cuando habla, es casi siempre farfullando y "feliz por hablar", como escribe la madre; sólo de vez en cuando relampaguean, como en Hölderlin enfermo, tremendas palabras a través de las nubes de la locura, como cuando dice: "Estoy muerto porque soy tonto" o, sacudiendo salvajemente la melena: "Sumariamente muerto".

Todo esto comunica la madre al amigo en forma estremecedora. Es sincera en su sencilla narración, pero se siente que la tan sufrida mujer callase lo más amargo; que trata de imaginar ilusionada, para sí misma y para los amigos, que el verdadero estado de Nietzsche es más claro y curable; se siente que pasa de prisa por encima de sus estallidos de furia (cuando grita y "¡con qué voz!"), para contar del "buen hijo" cuyas "queridas facciones" tienen un aspecto "sumamente divertido, del todo pícaro". Y sólo en sus ahogados suspiros se adivina la enorme carga que la madre se ha impuesto, para cuidar sola a un enfermo con quien no se puede contar, para vigilarlo, lavarlo, darle de comer, vestirlo, todo ella sola sin ayuda alguna, entreteniéndole las doce horas largas, y luego, en lugar de descansar mientras él duerme, cuidar de la casa..., sacrificando un año, dos, cinco de su vida al delirio de su curación, sin una hora de libertad, sin descanso, sin pausa. "¡Oh queridos, nadie puede sospechar siquiera lo que yo sufro!", suspira a veces. Pero siempre se advierte a sí misma: "Hay que tener paciencia y confiar en la gracia y la misericordia de Dios".

[5] En alemán "tiemblo" y "amo" tienen un leve parecido fonético, que explica en cierta manera la confusión de las dos palabras en el demente.

Librodot

Pero, al final, tampoco esta alma devota que cree en el milagro puede engañarse por más tiempo y renuncia a la ilusión tan largamente acariciada de que su hijo, el "Fritz de su corazón", pueda volver a ser un día un hombre sano, despierto, normal de espíritu. Resignada, confiesa que "su mal será siempre para mí un misterio". Sigue cumpliendo fielmente su deber cotidiano, lo alimenta con emparedados de jamón y le acaricia las mejillas. Pero las fuerzas de Nietzsche siguen decayendo. Está cada día más cansado. Los paseos no le atraen ya, está tendido en silencio en su sillón de enfermo, dirigiendo los ojos vacíos bajo los párpados ya pesados, con fatigoso esfuerzo, hacia las personas que entran en su cuarto. Cesan las explosiones de furor; el cráter ha terminado de arder. Apáticamente se sienta o se tiende en el mirador; "en todo un mes apenas pronuncia una sola frase, físicamente contrahecho, un espectáculo que hace llorar". Pero, evidentemente, nada siente ya, ni la felicidad ni la desdicha; de modo espantoso está en "el más allá de todo". Pierde paulatinamente toda facultad de distinguir; progresa en forma terrible la disolución, "hasta del concepto de la propia persona". "Contempla largamente sus manos con la expresión de quien cree que no le pertenecen y luego, generalmente, las mete en los bolsillos del pantalón, cosa que antes nunca hacía. En esos casos, le hago colocar las manos sobre la mesa, aunque se resiste convulsamente, se las acaricio y le hago comprender que son sus manos, la derecha y la izquierda". Es en vano que la fama lo busque, que vengan extranjeros a Naumburg en peregrinación, que los amigos que en vida le desconocieron, lo visiten ahora... Es demasiado tarde. No reconoce ya a nadie; como un león moribundo, tremendo y grandioso, mira fijamente con los ojos que estallan, a amigos y parientes. Y un destino generoso evitó a la madre la pena de ver, de seguir viendo el final, lo más terrible: cómo esta inmóvil figura, cadáver viviente, yace allí en la casa años y más años, hasta que finalmente el corazón deja de latir en el cuerpo, que también va tornándose rígido.

Estremecedora tragedia: un cerebro de la más luminosa claridad, la más asombrosa plenitud del saber, unida a la más alta expresión idiomática... y un bacilo infinitesimal, que roe, asesinándolo, a este ser único, aniquilando en bestial insensibilidad la más radiosa clarividencia que ayer todavía fue energía creadora: enigma y misterio que no sólo esta suave y sencilla mujer fue incapaz de resolver y de-velar, sino que también nosotros contemplamos con horror y sin comprender. Pero es admirable cómo ella, que se encuentra confusa, ignara ante lo inexplicable, que sigue con energía inagotable, madre heroica, cumpliendo fiel y sacrificada su inútil obra, espera obrar el milagro por el amor y la humildad; este heroísmo del amor, no menos poderoso que el valor espiritual del gran rebelde, se conoce ahora indiscutiblemente, por primera vez, en sus cartas. El gesto impremeditado es siempre el más bello y el más humano; justamente de lo simple, de lo natural y realmente verdadero, brotan las emociones más puras, y así, por estas anotaciones de una mujer sencilla, sabemos más que por todos los documentos clínicos y las disertaciones cultas acerca de la caída y la pérdida de este gran espíritu de la pasada generación. Precisamente aquella que menos comprendió tal vez sus obras, la madre piadosa, retirada del mundo y ajena a todo eso, lo describió mejor milagro del poder del amor- en su verdadera esencia.

TOLSTOI

Librodot

Pensador religioso y social 1937

El 27 de junio de 1883, Turguenev, con Tolstoi, el más importante de los escritores rusos de entonces, escribió al camarada amigo una carta estremecedora, dirigida a Jasnaia Poliana. Desde unos años atrás había estado observando con extrañeza que Tolstoi, a quien él veneraba como el artista máximo de su país, abandonando la literatura, se acercaba a una "ética mística" y amenazaba perderse en ella; que él, que sabía describir como nadie a la naturaleza y al ser humano, no tenía sobre su mesa más que la Biblia y tratados teológicos. Le acucia la preocupación de que Tolstoi, como Gogol, pueda perder sus años más decisivos de creador en especulaciones religiosas, sin sentido para el mundo.

Y por eso, enfermo de muerte, toma la pluma, más exactamente el lápiz -porque sus manos, mortal-mente cansadas, ya no pueden manejar la pluma- y se dirige al genio máximo de su patria con un tembloroso pedido. "Es el pedido sincero, el último pedido, de un moribundo", le escribe. "¡Vuelva usted a la literatura! Este es su verdadero don. Gran escritor de nuestra patria rusa, ¡escuche mi ruego!"

Este grito conmovedor de un agonizante -la carta se interrumpe en la mitad y Turguenev escribe que le faltan las fuerzas- no fue contestado en seguida por Tolstoi; cuando al fin quiere responder, es demasiado tarde. Turguenev murió sin saber si su deseo había sido escuchado. Probablemente, sin embargo, le hubiera resultado difícil a Tolstoi contestar al amigo, porque no lo empujaron por ese camino de las cavilaciones y la búsqueda de Dios la vanidad y la curiosidad especulativa, sino que se sintió atraído a ello sin quererlo y aun contra su deseo. Tolstoi, que como nadie vio y percibió penetrantemente lo sensible, lo material, de este mundo, hombre de la tierra ligado a la tierra, nunca había mostrado antes, en toda su vida, inclinación a la metafísica. Nunca había sido pensador por elemental impulso o gusto de pensar; ante todo, en su arte épico le preocupó lo sensible de las cosas, no su sentido. No emprendió, pues, voluntariamente este cambio de rumbo hacia lo especulativo, sino que recibió de repente una impulsión, desde algún sitio de las tinieblas, que de pronto hace tambalear a este ser firme, fuerte y sano, que hasta ese momento ha ido por la vida erguido y dueño de sí, y le obliga a buscar, con las manos angustiosamente acalambradas, un punto de apoyo, un sostén.

Este choque interior, que Tolstoi experimentó alrededor de los cincuenta años, carece de nombre y, realmente, también de causa visible. Todo aquello que se puede llamar premisa o condición para una vida feliz, se cumplió maravillosamente en aquel mismo momento. Tolstoi está sano, físicamente fuerte como nunca, ágil de espíritu, artísticamente intacto. Como dueño de una gran posesión, no conoce cuitas materiales, goza de respeto como descendiente de una de las más nobles familias y más respeto aun como el más grande escritor en lengua rusa, famoso en todo el mundo. Su vida familiar tiene mujer e hijos- es totalmente armoniosa, y no se puede descubrir ninguna causa externa para una disconformidad cualquiera con la existencia.

Y de repente llega ese empellón desde la tiniebla. Tolstoi siente que ha chocado con algo tremendo. "La vida se detuvo y se volvió fatal." Tantea al mismo tiempo alrededor de él y pregunta qué le acaba de suceder, por qué le invade de repente esa melancolía, ese estado de angustia, por qué nada le alegra ya, nada le estremece. Siente solamente que el trabajo le repugna, que su mujer se le vuelve extraña, los hijos indiferentes. Acaba de caer sobre él un hastío de la vida, taedium vitae, y tiene que encerrar su fusil de caza en el

armario para no emplearlo contra sí mismo en la desesperación. "Por primera vez reconoció claramente entonces -así describe este estado en su figura refleja, el Lewin de Ana Kareninaque en lo futuro solamente el dolor, la muerte, la eterna fatalidad esperan al hombre, a él también, y resolvió, pues, que no podría seguir viviendo así; que debía encontrar una explicación de la vida o matarse de un tiro".

No tiene sentido querer dar un nombre a esta sacudida interior, que hizo de Tolstoi un cavilador, un pensador, un maestro del vivir. Probablemente no fue más que un estado climatérico, la angustia ante la vejez, la ansiedad ante la muerte, una depresión neurasténica, que se transformaba en un estado pasajero de laxitud. Pero es connatural en el hombre de espíritu y, sobre todo, en el artista, que observe sus crisis íntimas y trate de superarlas. Al comienzo invade a Tolstoi solamente una inefable inquietud. Quiere saber lo que le ocurrió y por qué la vida, que hasta ese momento le pareció tan repleta de significado, tan rica, lozana y múltiple, de pronto se tornó para él chata y hueca. Y como en la magnífica no-vela, su Iván Ilitch, cuando siente por primera vez la garra de la muerte en su propia carne, se pregunta asustado: "Tal vez no viví como debí vivir", así comienza Tolstoi, día tras día, a preguntarse ahora acerca de su vida, acerca del sentido de su vida; buscador de la verdad y filósofo no por primitivo placer de pensar o curiosidad espiritual, sino por el instinto de la propia conservación, por desesperanza. Su pensar es, como en Pascal, filosofía ante el abismo o surgida del abismo, del gouffre, investigación de la vida por angustia ante la muerte, ante la nada. Hay una rara hoja de Tolstoi de aquellos días, una hoja de papel donde anotó las seis "desconocidas preguntas" que debe contestarse:

a) ¿Para qué vivir?
b) ¿Qué causa tiene mi existencia y la de todos?
c) ¿Qué fin tiene mi vivir y el de los demás?
d) ¿Qué significa la división, la separación entre el bien y el mal, que siento en mí, y para qué está?
e) ¿Cómo debo vivir?
f) ¿Qué es la muerte... y como puedo salvarme?

Durante los próximos treinta años -más que lo literario-, el contestar a estas preguntas de cómo él y los otros deben vivir "correctamente", es la razón de ser y obrar de Tolstoi.

La primera etapa de esta búsqueda del "sentido de la vida" resulta enteramente lógica. Tolstoi, que, a pesar de ocasionales posturas nihilistas, que encuentran expresión principalmente en la filosofía de la historia de Guerra y paz, nunca fue un escéptico; que pasó sus años libre de preocupaciones materia-les y morales, gozoso, trabajando; como repentino adepto de la filosofía, se dirige ante todo a las autoridades para saber su opinión acerca de por qué y para qué vivimos. Comienza a estudiar libros filosóficos, a derecha e izquierda, Schopenhauer y Platón, Kant y Pascal, para que ellos le expliquen "la razón de la vida". Pero ni los filósofos ni las ciencias le contestan. Tolstoi encuentra con cierto malestar que las opiniones de estos sabios son exactas y claras solamente cuando no se refieren a "problemas inmediatos del vivir", que en cambio se reservan toda respuesta apenas se les pide un consejo decisivo, una ayuda, y que nadie entre ellos puede explicarle

Librodot

lo único importante: "¿qué importancia temporal, causal y espacial tiene mi vida?" Y -segunda fase deja a los filósofos y acude a las religiones, para encontrar consuelo en ellas. El "saber" se lo negó, lo busca, por lo tanto, en una "fe" y reza: "Señor, dame una fe y deja luego que ayude a los demás a encontrarla".

En aquellos años de íntima perturbación, Tolstoi no corre detrás de ninguna doctrina suprapersonal, no es un iniciador, un revolucionario en sentido espiritual; sólo quiere encontrar para sí mismo, para el individuo León Tolstoi caído en la duda, un camino, una meta, quiere conquistar para sí mismo la paz del alma. Sólo quiere salvarse -según sus propias palabras- del nihilismo interior, encontrar una razón para la sinrazón del destino. No piensa entonces ni lejanamente en proclamar una nueva creencia, una nueva fe, y tampoco quiere abandonar la vieja religión heredada, alejarse del cristianismo ortodoxo. Por el contrario, se acerca de nuevo a la Iglesia, después de haber dejado de rezar, de frecuentar los templos y prepararse a comulgar, a los dieciséis años. Se esfuerza en ser un severo creyente, observa todos los mandamientos y las normas, ayuna, va en peregrinación a los monasterios, se arrodilla delante de los íconos, discute con obispos y popes sectarios y, sobre todo, estudia el Evangelio.

Y entonces ocurre lo que les pasa a los inquietos buscadores de la verdad. Entiende que el Evangelio, con sus leyes y mandamientos, ya no se observa y que lo que enseña la Iglesia ortodoxa rusa como doctrina "verdadera" de Cristo no es ya la original y "verdadera"; con ello descubre también su primer cometido: exponer el Evangelio en su sentido real, propio, y enseñar a todos los demás este cristianismo como "una nueva concepción de la vida, no como doctrina mística". Del buscador ha surgido un confesor, del confesor un profeta y del profeta será breve el paso para llegar al zelotes. Una desesperanza personal comienza a transformarse en una doctrina autoritaria, reforma de todo el pensamiento espiritual y moral y, además, en una nueva sociología. La pregunta primitiva, tan angustiosa, de un individuo: "¿Para qué vivo y como debo vivir?", se convirtió en un postulado para la humanidad entera: "Así debéis vivir".

Por experiencia de milenios, sin embargo, la Iglesia tiene una intuición muy especial para el peligro que trae aparejada toda arbitraria explicación de los libros sagrados. Sabe que aquél que una vez comienza por acomodar su modo de vivir a la letra de la Biblia, tiene que llegar necesariamente a un conflicto con las normas de la Iglesia oficial y las leyes del Estado. Ya el primer libro de principios de Tolstoi, Mi confesión, es prohibido por la censura, el segundo, Mi fe, por el Santo Sínodo, y aunque las autoridades eclesiásticas, por respeto, sientan miedo del gran escritor, deben concluir por aplicar a Tolstoi la condenación de la Iglesia y excomulgarlo. Porque Tolstoi, rebelde hasta lo más profundo de su ser, ha comenzado a socavar todos los cimientos sobre que descansan la Iglesia, el Estado y todo el orden valedero en la época; como los valdenses, los albigenses, los anabaptistas, los predicadores rústicos de la Revolución, como todos aquellos que quisieron llevar de nuevo el cristianismo a sus formas primitivas, originales, y trataron de vivir únicamente de acuerdo con la letra de la Biblia, Tolstoi está desde ese instante irresistiblemente en camino de ser el más decidido enemigo del Estado, el ácrata anticolectivista más apasionado que conoce la época moderna. De acuerdo con su energía, su resolución, su tenacidad y lo indomable de su coraje, avanza por una parte a la manera de los grandes reformadores, como Lutero y Calvino, por la otra, en sentido sociológico, cual los anarquistas más atrevidos, como Stirner y sus discípulos. Y de pronto, la cultura moderna, la sociedad contemporánea, con todas sus razones y sus sinrazones, no tiene en el siglo XIX adversario

Librodot

más rencoroso y peligroso que el autor máximo de sus días y nadie que obre tan destructivamente, en el sentido de la crítica social, como él, que antes fue artísticamente el más grande de los creadores de su época.

La Iglesia y el Estado, sin embargo, conocen el peligro de estos decididos francotiradores, de estos independientes; saben que aun las investigaciones más puramente ideológicas poco a poco invaden el terreno práctico y que justamente los más honestos, los más dotados entre los reformadores del mundo, provocan la mayor confusión sobre la tierra. Saben que el cristianismo primitivo, original, tiene por meta un reino de Dios y no uno terrenal; que sus mandamientos, sus leyes en el sentido político, estatal, son en parte subversivas, en parte niegan el Estado, porque el creyente está obligado a colocar a Cristo por encima del César, el reino de Dios sobre el terrenal, y por eso debe fatalmente chocar con los deberes de los "súbditos", con la ley y la organización del Estado.

Pero Tolstoi comprende paulatinamente a qué densos y complicados problemas lo llevarían su búsqueda y su investigación. Al principio, piensa solamente en poner orden en su propia vida privada, en poner paz en su alma, tratando de adaptar, en todo lo posible, su conducta personal, individual, a las normas del Evangelio; no tiene otra intención que vivir en paz con Dios, en paz consigo mismo. Pero inconscientemente el problema primitivo: "¿Qué había de falso en mi vida?", se amplía y abarca este otro: "¿Qué hay de falso en la vida de todos nosotros?" y con esto se convierte en crítica de la época, en crítica del presente. Comienza a mirar en su derredor y descubre -lo que de modo especial en la Rusia de aquellos años no era difícil descubrir- la desigualdad de las condiciones sociales, el contraste entre pobre y rico, entre lujo y miseria; ve al lado de sus errores privados, personales, la general injusticia de sus compañeros de clase, y reconoce como su primer deber el de oponerse con todas sus fuerzas a esa injusticia.

También en esto comienza muy lentamente; mucho antes de llegar -la senda llevará siempre más adelante a este ser encarnizadamente duro, amargamente claro en su visión- a ser anarquista, a ser revolucionario elemental; se transforma en filántropo y liberal. Un lapso ocasional de residencia en Moscú, en 1881, le pone en contacto por primera vez con el problema social; en su libro "¿Qué debemos hacer?" describe en forma que estremece éste su primer encuentro con la miseria en masa de la gran ciudad. Naturalmente, en sus viajes y peregrinaciones había visto ya mil veces con sus claros ojos la pobreza; pero se trataba solamente de la pobreza aislada, individual, en los pueblos y en los campos, no de la miseria concentrada "proletarizada" de las ciudades industriales, la miseria como producto de la época, fatal fruto mecánico de una civilización mecánica: de acuerdo con su posición bíblica, Tolstoi trata de aliviar la miseria con regalos y ofrendas, con la organización de la beneficencia; mas comprende muy pronto la inutilidad de toda acción individual y que "solamente el dinero no puede bastar para transformar la trágica existencia de esta gente". Un cambio real puede lograrse únicamente con invertir por completo todo el sistema actual de la sociedad. Y así escribe en la pared de la época las ardientes palabras de admonición:

"Entre nosotros, los ricos y los pobres, se levanta un muro de falsa educación, y antes de poder ayudar a los pobres, debemos derribar este muro. Necesariamente, llegué a la conclusión de que nuestra riqueza es la verdadera causa de la miseria de los pobres".

Hay algo equivocado y falaz en el orden social presente; esto se le tornó dolorosamente claro en lo más hondo del alma y, desde este momento, Tolstoi tiene una sola meta: instruir, prevenir, educar a los hombres, para que se esfuercen en reparar

Librodot

voluntariamente la monstruosa injusticia que nace de la separación de los seres humanos en clases arbitrariamente diversas.

Voluntariamente y por una convicción pura-mente moral -aquí tiene sus comienzos el "tolstoianismo"-, porque Tolstoi no tiende a una revolución violenta, sino a una moral, que debe realizar esa nivelación lo más pronto que sea posible y ahorrar con ello a la humanidad la otra rebelión, la sangrienta. Una revolución desde la conciencia, una re-volución por la renuncia voluntaria del rico a su riqueza, del ocioso a su ocio, y la pronta renovación de una división del trabajo en el sentido natural que Dios fija, para que nadie pueda tener una excesiva participación en el trabajo ajeno, y todos solamente iguales necesidades; desde ese instante, el lujo es para él apenas una flor venenosa en el pantano de la riqueza, y debe eliminarse en razón de la igualdad entre los seres humanos. Por esta convicción, Tolstoi inicia su lucha contra la propiedad, cien veces más encarnizado que Carlos Marx y Proudhon. "La propiedad es hoy en día la raíz de todo el mal. Es la causa del sufrimiento de aquellos que poseen y de aquellos que no poseen. Y es inevitable el choque entre aquellos que tienen por demás y aquellos que viven en la miseria".

Todo el mal comienza con la propiedad, y mientras el Estado reconozca todavía el principio de la propiedad, obra, en el sentir de Tolstoi, en forma tan anticristiana como antisocial y se torna cómplice y aun principal culpable, por cuanto, para Tolstoi, la propiedad representa una culpa frente a otros. "Estados y gobiernos están intrigando y van a la guerra por la propiedad, ora en las orillas del Rin, en las tierras africanas, ora en la China y los Balcanes; los banqueros, los comerciantes, los industriales y los terratenientes trabajan, proyectan y se atormentan y atormentan a los demás en holocausto de la propie-dad. Nuestros tribunales, nuestra policía, defienden la propiedad. Nuestras colonias penales y nuestras cárceles, todos los horrores de lo que llamamos represión del delito, existen solamente para la protección de la propiedad".

En el concepto de Tolstoi, no hay más que un encubridor único y poderoso, que apaña toda la injusticia del presente orden social, y este delincuente es el Estado. Ha sido inventado exclusivamente, en su opinión, para proteger la propiedad; sólo para este fin supo erigir su complicado sistema de fuerza, con leyes, jueces, prisiones, abogados, policías, ejércitos. Pero Tolstoi considera como la culpa más tremenda y anticristiana del Estado el alistamiento militar general y obligatorio, apenas inventado en nuestro siglo. Ninguna otra cosa le parece mayor desafío del hombre "cristiano" a los dogmas de Cristo, a los mandamientos evangélicos, que el hecho de que se adapte a la orden del Estado, acepte que le pongan un instrumento en las manos para matar a un hombre completamente desconocido, por amor de una palabra ocasional -patria, libertad, Estado-, de una palabra que, como Tolstoi sigue insistiendo siempre, sólo oculta el deliberado deseo de proteger la propiedad que no le pertenece, elevando así violentamente la idea de posesión a la de un derecho más elevado y moral. Tolstoi escribió cientos y cientos de páginas para explicar la contradicción que hay en eso de que, en el estado actual de la así llamada civilización, en la cual él sólo ve un pretexto de íntima inmoralidad se obligue a los hombres a matarse mutuamente por orden estatal contra los mandamientos de Dios y contra el íntimo mandamiento moral-, porque con ello "un hombre es colocado contra su propia voluntad en una situación que repugna a su conciencia".

De esta manera, Tolstoi -del estudioso del Evangelio ha nacido finalmente el ácrata radical- llega a la conclusión de que es deber de todo hombre que piensa moralmente, oponerse al Estado cuando le exige algo "anticristiano", el servicio militar, pues, y

Librodot

precisamente oponerse no con la violencia, sino con la resistencia pasiva; y llega además a la otra conclusión: que debe negarse voluntariamente a toda actividad que se funde en la utilización y explotación del trabajo ajeno. El honesto no debe pensar ni obrar patrióticamente, sino humanamente; sin cesar insiste Tolstoi en el más sagrado derecho del individuo para rechazar cosas por su íntima convicción aunque sean permitidas o aun ordenadas por la ley, para resistirse a todas las disposiciones del Estado que no reconozca como morales. Por eso aconseja al "cristiano" rehuir en todo lo posible cualquier organización e institución, no prestar servicio judicial, no aceptar ningún cargo de funcionario público, para mantener pura su alma. Constantemente incita al individuo a no dejarse intimidar por el principio antimoral y falso de la fuerza, aunque se llame fuerza del Estado, porque el Estado, en su forma actual, no es en sí más que el defensor, el abogado, el alguacil de una injusticia latente; y aún los crímenes de los anarquistas, cometidos individualmente, no le parecen tan moralmente perjudiciales como las instituciones aparentemente bien ordenadas y pretendidamente humanas de ese supremo enemigo.

"Ladrones, asaltantes, asesinos y estafadores son un ejemplo de lo que no se debe hacer y ellos despiertan en el ser humano el miedo ante el mal. Pero los hombres que efectúan actos de robo, asalto, asesinato y deshonestidad y se escudan en justificaciones religiosas, científicas, liberales, que lo hacen como terratenientes, comerciantes, industriales, invitan a los demás a imitar sus acciones y no hacen daño sólo a los que sufren directamente por esos actos, sino a miles y millones de seres humanos que ellos pervierten, al destruir en esos seres la diferencia entre el bien y el mal... Una sola sentencia capital, ejecutada por hombres que no se hallan bajo la influencia de la pasión, por hombres cultos y en buena situación, con el consentimiento y la participación de pastores de almas, desmoraliza, pervierte y bestializa a los seres humanos más que cientos y miles de asesinatos cometidos por hombres incultos de trabajo, casi siempre en los excesos de la pasión... Toda guerra, hasta la más breve, con todas las pérdidas que acompañan a la guerra, los robos, los des-manes tolerados, las depredaciones, las matanzas, con la supuesta justificación de su necesidad y justicia, con la alabanza y la magnificación de las hazañas bélicas y la simulación del cuidado por los heridos, pervierte moralmente en un año a los hombres más que los millones de robos, incendios y asesinatos que se cometen en el curso de cientos de años individualmente, bajo el influjo de la pasión".

El Estado, pues, la actual organización de la sociedad, es el responsable principal, el verdadero Anticristo, la personificación del mal, y Tolstoi lanza contra él su más enconado "Ecrasez l'infâme"[6].

Ahora bien, cuando el Estado como campeón de la humana vida en común es sin más el "mal", la más sensible forma del Anticristo sobre la tierra, según Tolstoi, el deber más natural y lógico del "hombre cristiano" es el de huir tanto de las imposiciones como de las seducciones de este diabólico fantasma. Rusia debe ser para el cristiano libre tan indiferente como Francia o Inglaterra; no se debe pensar en naciones sino solamente desde el punto de vista estrictamente humano. Y así como Tolstoi se aparta de la Iglesia ortodoxa, se retira también espiritualmente de la sociedad estatal, cuando declara: "No puedo reconocer a Estados o Naciones, ni tomar parte en conflictos entre ellos, ni intervenir con escritos, ni servir a uno de ellos. No puedo tomar parte en ninguna de las cosas que se fundan en la

[6] Brutal frase de Voltaire (Aplastad a la infame, dirigida contra la Iglesia), con la cual firmó a menudo notas polémicas y cartas, aun abreviándola así: "Ecrlinf".

Librodot

distinción entre Estados, como aduanas, receptorías de rentas, fábricas de explosivos y armas o cualquier preparación para la guerra". El "hombre cristiano" no debe tratar de obtener beneficios o ventajas de instituciones estatales; no debe intentar enriquecerse bajo la protección del Estado o hacer carrera gracias a su protección. No debe invocar tribunales, utilizar productos de la industria, emplear en su vida alguna cosa que proviene del trabajo ajeno. No debe poseer bienes, debe evitar tomar dinero en sus manos, no puede usar trenes ni vehículos, ni tomar parte en elecciones o investir cargos públicos. No debe prestar juramento alguno de fidelidad ni al zar ni a otra entidad análoga cualquiera, porque debe su obediencia exclusivamente a Dios y a su palabra, como lo dicen claramente los Evangelios, y no debe admitir ningún otro juez fuera de su conciencia. El "hombre cristiano", según piensa Tolstoi -en realidad se podría escribir siempre en ese caso "el anarquista puro"-, debe negar el Estado y vivir moralmente fuera de esta institución inmoral; sola-mente esta actitud o conducta meramente pasiva, puramente negativa, apática, que acepta voluntaria-mente todos los sufrimientos, lo distingue básicamente del revolucionario político, que odia la organización estatal en lugar de ignorarla.

Es necesario advertir el antagonismo de principios entre Tolstoi y Lenin: con la misma severidad y decisión con que combate la organización social presente, el tolstoianismo condena también toda rebelión violenta contra la organización social, porque la revolución tiene que emplear el mal -la violencia, la fuerza- contra el mal. No se debe ni se puede combatir al demonio con Belcebú. De acuerdo con el principio íntimo y supremo de "No oponerse al mal con la fuerza", la doctrina de Tolstoi establece la resistencia pasiva e individual como la única forma permitida de lucha frente a la resistencia activa, revolucionaria. El "hombre cristiano" debe padecer y aceptar toda injusticia que le impone el Estado, sin por ello reconocerla nunca. Jamás puede emplear la violencia para combatir a la violencia, porque con su acción agresiva reconocería como válido el principio del mal y de la fuerza: el revolucionario tolstoiano nunca golpea, se deja golpear, no aspira a ninguna situación exterior de poder, pero no se deja eliminar de su íntima posición de no violencia por violencia alguna. Tiene el "poder", la facultad, no de conquistar el "Estado", sino de dejarlo a un lado como algo indiferente, insignificante, al que no pertenece moralmente y del cual nadie puede obligarle contra su conciencia a ser "súbdito".

Tolstoi, pues, traza muy claramente la línea divisoria entre su rebelión religiosa contra toda autoridad y la lucha de clases, profesional y activa. "Cuando nos encontramos los revolucionarios, a menudo nos engañamos creyendo que tenemos puntos de contacto. Ambos gritamos: Ni Estado, ni propiedad, ni injusticia, y muchas otras ideas más. Pero hay una gran diferencia: para el cristiano no existe Estado; aquéllos, en cambio, quieren aniquilar al Estado. Para el cristiano no existe la propiedad; aquéllos quieren eliminarla. Para el cristiano todos somos iguales; aquéllos quieren destruir la desigualdad. Los revolu-cionarios luchan contra los gobiernos desde afuera, el cristianismo, en cambio, no lucha en absoluto, destruye los fundamentos del Estado desde dentro". Si millares y cada vez más millares, cada uno individualmente y por convicción, no se dejan someter y prefieren dejarse exilar a Siberia, flagelar con el "knut" y echar en una cárcel, consiguen más -según Tolstoi- con su heroica pasividad que los revolucionarios con su violencia solidaria. Por esta razón, la rebelión religiosa, mediante el exacto cumplimiento de la no resistencia, se torna a la larga más peligrosa y desbaratadora para el Estado que la sedición y las conspiraciones. Para cambiar la organización del mundo, hay que transformar antes a los hombres. Lo que Tolstoi sueña, pues, es la revolución desde adentro, no la de las armas,

Librodot

sino la de las conciencias inconmovibles y preparadas a cualquier sufrimiento: una revolución de las almas y no de los puños.

Esta "doctrina antiestatal" de Tolstoi -se remonta uno con el pensamiento al tratado de Lutero sobre la Libertad del hombre cristiano- es en sí misma de una poderosa fuerza impulsiva. La quiebra dentro de este sistema comienza sólo cuando Tolstoi trata de invertir su postulado de autodeterminación transformándola en una doctrina positiva del Estado. Después de todo, el hombre no vive en el vacío y más allá de su siglo; donde se acumulan en capas o clases millones de seres humanos, y profesiones, oficios y cualidades se cruzan en las relaciones cotidianas, debe encontrarse -aun eliminando al delincuente que sería el Estado- una forma de regulación en el orden existencial y con ello oponerse lo "justo" a lo que hasta ahora fue y es "injusto", el bien al mal. Y por milésima vez en la historia de la humanidad, se demuestra que en lo sociológico es mucho más difícil la construcción que la crítica. Desde el instante en que Tolstoi pasa del diagnóstico a la terapia, en que proyecta una futura comunidad humana mejor, en lugar de negar y condenar la organización social presente, sus conceptos se tornan completamente nebulosos, sus ideas, confusas. Porque en lugar de un orden estatal fijo, estable, regula-do, con autoridades y leyes y órganos ejecutivos, Tolstoi recomienda -es asombroso oír esto en labios de un conocedor de hombres, que como nadie supo investigar todos los abismos del alma terrena como recurso de cohesión para todos los encontrados intereses-, muy simplemente, "el" amor "la" fraternidad, "la" fe, "la vida en Cristo". El enorme abismo, cavado entre las clases poseedoras, culturalmente mimadas, y las carentes de bienes, puede salvarse, según Tolstoi, solamente si las clases ricas renuncian voluntariamente a sus privilegios y no siguen planteando a la vida exigencias tan grandes como hasta hoy. Los ricos deben ceder su riqueza, el intelectual perder su ambición, el artista mirar en sus obras exclusivamente a la comprensión de parte de las grandes masas, cada uno vivir solamente de su propio trabajo, sin recibir por el mismo nada más que lo necesario para esta forma primitiva de existencia. La nivelación social -esta idea nuclear de Tolstoi- no debe realizarse desde abajo, como quieren los revolucionarios, quitando por la fuerza la propiedad a quienes la posean, sino de arriba abajo, por una concesión espontánea de los que poseen. Tolstoi comprende perfectamente que con este descenso a una vida rústica y primitiva se perderán muchos valores de nuestra civilización; trató, por lo tanto, en su obra, sobre el arte de aliviar para nosotros esa renuncia, esa pérdida, desvalorizando la labor literaria y musical de nuestros más grandes artistas, incluyendo aún a Shakespeare y Beethoven, porque no resultan lo bastante comprensibles para el pueblo. Nada le parece más importante que destruir el terrible contraste entre ricos y pobres que hoy envenena al mundo. Porque apenas se reconstituya la unidad entre los hombres mediante necesidades iguales o, más bien, mediante igual carencia de necesidades, a su entender, los malos instintos de la envidia y del odio no pueden encontrar ya su blanco. Será superfluo crear autoridades especiales y emplear la fuerza para combatirlos. El verdadero reino de Dios sobre la tierra comenzará apenas se eliminen todas las subordinaciones hacia arriba y hacia abajo, y apenas los hombres hayan aprendido otra vez a formar una sola comunidad fraternal.

Tan seductoras fueron estas teorías en un país de extremos contrastes sociales y tan poderosa era la autoridad de Tolstoi en su época, que despertaron en muchos hombres el deseo de dar realidad con-creta a esta nueva doctrina tolstoiana de la sociedad. En algunos lugares hubo gente que quiso poner a prueba la doctrina en la práctica y se fundaron co-lonias sobre el principio de la no-propiedad y de la eliminación de la fuerza. Pero

Librodot

fatalmente, estos intentos concluyeron en la desilusión y ni siquiera en su propia casa, en su propia familia, pudo imponer Tolstoi los postulados básicos del tolstoianismo. Durante años se esforzó para hacer concordar su vida privada en forma armónica con sus teorías: renunció a la caza, que le agradaba, para no matar animales; evitó en lo posible utilizar el ferrocarril; destinó el producto de sus obras a su familia o a fines de beneficencia; rechazó toda alimentación con carnes, porque presupone la muerte violenta de seres vivos. Aró él mismo los campos, vistió toscas ropas de campesino y con sus propias manos aplicó nuevas suelas a sus zapatos.

Pero no pudo vencer la oposición de la realidad contra sus ideas, y -ésta fue la más honda tragedia de su vida- donde menos lo consiguió fue justamente entre los seres humanos que estaban más cerca de él, sus familiares. Su mujer se alejó de él, sus hijos no comprendieron por qué ellos justamente, por las doctrinas de su padre, debían ser educados como mozas de establo e hijos de campesinos, sus secretarios y traductores se pelearon como cocheros borrachos por la "propiedad" de las obras de Tolstoi; ni uno solo alrededor de él consideró la vida de este magnífico pagano como algo verdaderamente cristiano y, al final, el contraste entre su convicción y la mala voluntad de su ambiente se tornó tan doloroso para él, que huyó de su casa y murió en una pequeña estación de ferrocarril, en un lecho ajeno, solitario y desengañado en sus más santas intenciones. Precisamente por la inflexibilidad de su convencimiento, por la falta de concesiones a sus ideas, su tentativa debió fracasar, esa tentativa de cambiar de golpe la organización del mundo, como siempre ocurre al pensamiento ideal en el mundo terrenal.

Con todo, sería repetición intranscendente establecer con arrogancia que el sistema conceptual religioso y social de Tolstoi era irrealizable en nuestro mundo real en conjunto, como la utopía política de Platón o el orden social de Juan Jacobo Rousseau. Y también sería ridículamente fácil descubrir que sus escritos teóricos solamente en contados pasajes aislados irradian el esplendor y la fuerza de persuasión de sus obras literarias; bastaría cotejar uno o dos de sus cuentos populares, donde desarrolla las mismas ideas, con el grito caldeado de sus escritos doctrinarios, para advertir la diferencia. En las narraciones populares, las más bellas de las cuales podrían estar al lado de las leyendas bíblicas de Job y de Ruth, es sobrio, estricto, "magnífico", ocurrente, mientras en su filosofía cae fácilmente en la vaguedad y el énfasis y, además, a menudo causa pena por su pretensión dictatorial, como si él, León Tolstoi, en 1880 años, hubiera sido el primero en leer "correctamente" el Evangelio y nadie más antes que él hubiese meditado críticamente los problemas de la comunidad humana. A menudo nos sentimos llevados a dar razón a la invocación de Turguenev, que quiso arrancar a Tolstoi de los vagos tratados ¿Qué debemos hacer? y El reino de Dios está en nosotros, y de la inútil exégesis de la Biblia, para devolverlo al reino de la creación literaria, donde él no es meramente uno de tantos pensadores, sino el maestro indiscutido, el más respetable pintor de su pueblo y aun de su siglo. Pero sería injusto no admitir los poderosos efectos, hasta históricamente universales, que el mundo debe a las teorías existenciales de Tolstoi, y no se exagera en absoluto estableciendo que ninguna obra de pensamiento de sus contemporáneos, sin excluir las de Carlos Marx y Nietzsche, lanzó sacudimientos parecidos para millones de seres humanos, aunque en direcciones completamente distintas. Como del corazón del paraíso las corrientes fluyeron en línea precisamente opuesta, las ideas de Tolstoi fecundaron justamente las más opuestas reacciones espirituales del siglo XX. Probablemente, nada le hubiera resultado tan ajeno como el bolchevismo sistemático, que plantea como primer postulado la destrucción

Librodot

del adversario -mientras que él exigía la igualdad por el amor-, que otorgó al Estado -el Belcebú de Tolstoi- una autoridad nunca soñada sobre el individuo, y con su concentración de toda la fuerza, su ateísmo, su colectivización e industrialización, su voluntad de elevar a las masas fuera de su insensibilidad, justamente lo contrario del tolstoiano ¡Así debéis vivir! A pesar de todo, nadie allanó más el camino entre los revolucionarios rusos del siglo XIX a Lenín y Trotzki que este conde antirrevolucionario, que fue el primero en ponerse frente al zar y, perseguido por el anatema del Santo Sínodo, abandonó la Iglesia; que a golpes de hacha hizo pedazos toda autoridad constituida y colocó la igualdad social como condición previa de una nueva y mejor organización del mundo; prohibidas por la censura, sus obras, copiadas, llegaron a manos de cientos de miles de ciudadanos y convirtieron el postulado de la abolición de la propiedad en concepto universal ya en una época en que los más rencorosos revolucionarios sociales se conformaban modestamente con reformas y mejoras liberales. Ningún libro, ningún hombre, contribuyó tanto a "radicalizar" a Rusia como el radicalismo ideológico de Tolstoi, nadie supo como él incitar a sus compatriotas a no retroceder ante la osadía, la temeridad. A pesar de toda íntima oposición, le correspondería un monumento en la Plaza Roja. Porque así como Rousseau fue el vocero de la Revolución francesa, Tolstoi -probablemente contra su voluntad, como aquél otro individualista sumo- fue el prodromos, el verdadero apóstol, de la Revolución rusa y aun de la mundial.

Pero, de curiosa manera, su doctrina influyó contemporáneamente en millones de otros seres humanos en un sentido totalmente opuesto. Mientras los rusos toman lo radical de la teoría tolstoiana, en otro rincón del mundo, en la India, Gandhi, no cristiano, extrae el apostolado del cristianismo primitivo, la teoría de la resistencia pasiva, y organiza por primera vez la técnica de esa resistencia con sus trescientos millones de seres humanos. En esta lucha emplea también todas las demás armas incruentas de Tolstoi, las únicas que éste recomendó como aceptables: el abandono de la industria, el trabajo casero, la conquista de la libertad moral y política con la extremada limitación de las necesidades materiales. Cientos de millones, pues -unos en la revolución activa de Rusia, otros en la pasiva de la India-, hicieron propias las ideas de este revolucionario de la reacción o reaccionario de la revolución y las convirtieron en realidad, aunque en un sentido que su creador hubiera rechazado o renegado.

Pero las ideas no tienen ninguna dirección en sí mismas. Sólo cuando las aferra la época, el tiempo, son arrastradas lejos, como las velas por el viento. En sí mismas, las ideas son simplemente fuerzas motoras que producen movimiento, sin saber en qué dirección lleva este movimiento, esta excitación. Es indiferente cuánto de ellas sea discutible; como, sin duda alguna, las ideas de Tolstoi maduraron la historia de la época y del mundo en las dimensiones más vastas, sus escritos teóricos, con todas sus contradicciones, pertenecen para siempre al patrimonio espiritual y social de nuestros días y pueden dar hoy todavía mucho de sí al individuo. Aquel que lucha por el pacifismo y por el pacífico entendimiento entre los hombres, difícilmente encontrará otro arsenal tan rico y sistemático de armas contra la guerra. Aquel que se rebela íntimamente contra el endiosamiento hoy en boga del Estado como la dirección supuestamente única y valedera de nuestro pensar y obrar y se niega a prestar a esta idolatría el total sacrificio de sí, se sentirá robustecido por este fuoruscito[7] de todas las patrioterías. Cualquier estadista, cualquier sociólogo, descubrirá en

[7] En italiano en el original, por "desterrado voluntario".

Librodot

la crítica fundamental de Tolstoi sobre nuestra época nociones proféticamente anticipadas; cualquier artista se sentirá estimulado por la acción ejemplar de ese vigoroso escritor que atormentó su alma para pensar para todos y por todos y luchar con la fuerza de su verbo contra la injusticia en la tierra. Es siempre un deleite el poder sentir a un artista sobresaliente como ejemplo moral también, como un ser que, en lugar de dominar gracias a su propia gloria, se convierte en servidor de la humanidad y, en su lucha por el verdadero "eros", se somete únicamente a una sola de todas las autoridades del mundo terrenal: a su propia e incorruptible conciencia.

EXTRAVIO Y FIN DE PIERRE BONCHAMPS LA TRAGEDIA DE FELIPE DAUDET 1924

Este Pierre Bonchamps vivió solamente cinco días y nunca se llamó así: un nombre usurpado, detrás del cual se escondía un niño fugaz y extraviado, título de una honda tragedia que no alcanzó a develar por entero uno de los más candentes y apasionados procesos de nuestra época. Pero precisamente lo inconcebible, lo inexplicable e impenetrable de este caso convierte aquí una crisis individual y patética de la pubertad en algo típico para muchos casos ocultos. Y por eso mismo no será inútil narrar imparcialmente los hechos en su sorprendente sucesión, exacta a pesar de todo, frente a todas las descripciones políticamente demasiado ardorosas.

El 20 de noviembre de 1923, a la hora habitual de la mañana, Felipe Daudet, de catorce años y medio de edad, hijo del diputado y fanático realista León Daudet, nieto de Alfonso Daudet, se levanta, deja la habitación donde duerme en compañía de su madre y se despide como siempre, sin que nada llame la atención.

Pero en vez de tomar sus libros, se lleva un talego mísero; en lugar de ir a la escuela, donde el día antes presentó al maestro un ejercicio incorrecto de latín, va directamente a la estación de Saint-Lazare, para partir de allí hacia El Havre, y luego hacia el Canadá. Todo lo que posee se compone de escasa ropa interior y 1.700 francos, que sacó de una cómoda de sus padres. En El Havre, el fugitivo estudiante alójase en un pequeño hotel y se inscribe con el nombre de Pierre Bonchamps; desde ese instante comienza su propia vida; ya no es Felipe Daudet, el hijo de familia acomodada, bien cuidado y aun mimado, sino algo nuevo, un aventurero, un independiente, que inicia su camino por el mundo. Pero ya al primer paso en la realidad, se da de cabeza. En la agencia de navegación para el Canadá, para su desconsuelo, se entera de que los 1.700 francos no alcanzan ni de lejos para la travesía. El Felipe Daudet del día precedente aprendió a conjugar verbos griegos, sabe de César y Vercingétrix, puede calcular con logaritmos y redactar bellas composiciones, pero ¿dónde podía aprender que para marchar al Nuevo Mundo se necesita pasaporte, pasaje y documentos, que la suma que ayer le pareció fantástica al joven escolar, hoy no le basta a Pierre Bonchamps para cruzar el océano? Trastornado, vuelve al pequeño hotel; el mundo

Librodot

lo ha rechazado; por primera vez el concepto "el extranjero", envuelto en romanticismo, se abre para él, como un abismo de tiniebla y oquedad. En su angustia, se aferra a lo primero que se le presenta; comienza largas conversaciones con el camarero, con la camarera, que experimentan una notable simpatía por ese joven tan crecido, en cuya distracción presienten en seguida algo trágico. Por la noche, se encierra en su cuarto, lee y escribe. Al día siguiente, el 21, el segundo de su nueva existencia, asiste por la mañana temprano a la misa en la iglesia, última tentativa, acaso, para pedir a Dios un milagro; vaga luego por las calles hasta el puerto, sin meta, vuelve por la tarde otra vez al hotel, lee y escribe nuevamente, entre otras cosas, una carta que rompe en pedazos. La próxima mañana, el día 22, tercero de esta su nueva vida, se marcha, después de haber estrechado la mano de su único amigo, el camarero, diciéndole que conserve como un recuerdo los libros que deja en el cuarto.

Algo arde en el aspecto del angustiado jovencito que llama la atención de la buena gente. Cuando arreglan el cuarto desocupado, encuentran en el canasto de los papeles los trozos de una carta desgarrada. Por curiosidad combinan los fragmentos y leen asustados:

"Queridos padres, perdonadme, ¡oh!, perdonadme el enorme dolor que os proporcioné. Soy un miserable, un ladrón, pero espero que mi arrepentimiento borre esta falta mía. Os devuelvo el dinero que no gasté todavía y os pido que me perdonéis. Cuando recibáis esta carta, ya no estaré con vida. Adiós, os respeto sobre todas las cosas. Vuestro desesperado hijo, Felipe." Después una breve posdata: "Abrazad por mí a Clara y a Francisco, pero nunca les digáis que fui un ladrón."

Tiemblan las manos de esa buena gente. Su primer pensamiento es correr a la policía para impedir en lo posible el suicidio o advertir a los destinatarios de la carta. Pero las señas de la carta los asustan. León Daudet es temido hasta lejos de París por su agresividad, tiene mala fama por su vehemencia, es alguien que sabe odiar mortalmente; comunicarle que su hijo es un ladrón, sólo puede traer amargas consecuencias. Por ello, ocultan la carta. Y como miles de veces en este mundo nuestro, un hombre perece por la cobardía de los demás, por su angustia ante un pequeño disgusto, por inercia de espíritu.

¿Por qué huyó Felipe, por qué abandonó la casa paterna, por qué se transformó en Pierre Bonchamps? ¿Fue odio contra el padre, crisis nerviosa, temor del profesor de latín, espíritu de aventura? ¿Algunos habituales motivos patológicos de la pubertad? Ninguna carta, ninguna palabra de su diario dan una respuesta clara. Pero algo del misterioso extravío de su alma revelan ciertos apuntes que escribió la noche antes de huir, con torpe caligrafía de niño, y que luego, antes de irse de París, regaló a una persona encontrada por casualidad. Son pequeñas poesías en prosa, inspiradas evidentemente en Baudelaire y tituladas, a la manera del viejo maestro de Satanás Los perfumes malditos, poesías de casi ningún valor literario, pero asombrosamente reveladoras del extravío de la pubertad. Citaré aquí tres de estos poemitas:

Hija de Nereo. "Hemos bailado juntos en una despreciable hostería de Montmartre y, desde entonces, la volví a ver a menudo. No es más que una ramera, pero ella lo sabe. No es bella, pero lo sabe. Es hija de un ex primer ministro de Rusia y, cuando esta borracha de baile y licores y amor, canta mejor que nunca cantó sirena alguna."

Muchachas perdidas. "Pasé la noche con muchachas perdidas. Olvidé sus rostros, solo recuerdo sus cuerpos brutales tantas veces abrazados, pero cuerpos de mujer, sin embargo, y Villón dice: "Tan suave y puro..."

Partida. "Mi alma tiembla de placer pensando en todo lo que sentiré pronto. Ante mis ojos pasan el sol de Provenza, las bellas muchachas morenas, los claros y atrevidos

Librodot

varones, los negros cielos del Norte y la nieve y la eterna tristeza. Todo esto lo sentiré, lo viviré, y sólo debo hacer vibrar en mí la cuerda que todos llevamos adentro y seré feliz, si esto es posible. ¡Adiós, mi vieja casa! ¡Adiós, mis padres! Nadie comprenderá por qué me marché, nadie sospechará las sensaciones que me han echado de aquí. Dos días más, y como el pájaro en su primer vuelo, me iré hacia lejanos países, hacia nuevas sensaciones... en la aventura..."

"Nadie sospechará las sensaciones que me han echado de aquí..."; este verso mínimo de niño se ha convertido en realidad y ningún procedimiento puede aclarar la tiniebla de este corazón de niño, revuelto por un tempranero viento del trópico.

Cuando estos apuntes del niño de catorce años y medio se conocieron y publicaron en el curso del proceso, León Daudet, el padre, se rebeló amargado. "¿Cómo es posible -grita- que mi hijo Felipe entregara su manuscrito a un hombre completamente extraño, cuando no nos lo enseñó siquiera a nosotros?" Este grito es tan típico de los padres como la poesía para el hijo. Ellos no pueden comprender lo más comprensible, es decir, que los niños prefieren entregar su secreto a cualquier persona extraña y no a los parientes más cercanos, y que menos se avergüenza de los ajenos que de los de su propia sangre. Precisamente porque ven siempre en el hijo a un niño, los padres permanecen ciegos, naturalmente, más tiempo que los demás ante el hombre nuevo, que crece en silencio, ante el otro yo de cada ser en desarrollo, ante el Pierre Bonchamps, el fugitivo, el aventurero, que se oculta en cada jovencito catorceañero, aunque no se llame Felipe ni Daudet. De nada sirve en esto la inteligencia o la psicología: nunca quedó demostrado más clara-mente esto que en el presente caso, porque León Daudet es, por un lado, médico culto, patólogo y discípulo de Charcot; por el otro, psicólogo de profesión, descriptor e investigador del hombre; hubiera sido, pues, predestinado a la observación como ningún otro. Pero su maestría caracterológica, esta ciencia mágica que sabe caricaturizar con trazo firme cada ser, falla precisamente en un solo caso: en su hijo. El hijo duerme en el cuarto de la madre, cerca como la respiración; sus padres hablan con él de día y de noche, pero no le han mirado una sola vez en sus años interiores. Le llaman el pequeño Felipe; para ellos es el jovencito larguirucho, alrededor de cuyos labios nace ya el bozo, un ser todavía a medio crecer, ingenuo, intacto, sin sexo, y el Pierre Bonchamps que en sus poesías sueña con prostitutas y con suaves abrazos de mujer, es para ellos todavía el niño Felipe, que a la mañana va a la escuela y compone sus ejercicios de latín. El padre, sin embargo, conoce los ataques epilépticos del hijo, no ignora la tara heredada del abuelo -Alfonso Daudet fue un enfermo de tabes-, sabe de su apasionamiento por la evasión y la aventura, porque a los doce años había huido hasta Marsella y sólo por una casualidad pudo ser reintegrado a la familia. Pero justamente aquí nada sospechan; los que lo saben todo, nada entienden del caso de esta alma de niño, y consideran la tragedia como una tonta locura juvenil...

Por eso no se preocupan demasiado, por lo me-nos, a juzgar por las apariencias. Mientras Pierre Bonchamps vaga por las calles de El Havre, con el alma encogida de angustia, la muerte ante los ojos, mientras en París se atreve a frecuentar los círculos más peligrosos, el padre -durante todas estas cinco trágicas jornadas- escribe todos los días sus valientes editoriales sobre política y literatura. Tampoco la madre de Felipe se queda atrás, charla con la pluma sobre tres largas columnas, acerca del Arte de envejecer, con la misma espiritualidad que con los labios charlan en los salones mundanos. No realizan la menor búsqueda, no comunican nada a la policía, apenas al cuarto día desde la fuga del hijo, aparece al pie del invariable editorial del padre una breve nota: "A uno de nuestros

Librodot

corresponsales del Sur: Le aconsejo el inmediato regreso; es lo más simple. L. D.". En esta frase terriblemente seca y casi amenazante: "es lo más simple" siéntese toda la indolencia de la convicción paterna: "¡Bah!, ya volverá, el tonto". Ningún grito de ansiedad, ningún presentimiento del horror, ningún gesto de perdón tampoco en esto. Una vez más, también en esto, como siempre en todas las cosas, el último delito, la última culpa se llama: inercia del corazón.

Entre tanto, Pierre Bonchamps ha llegado a París de vuelta, en tercera clase, sacudido por el rápido viaje, zarandeado por caóticos pensamientos. Se encuentra otra vez en la estación, en la misma que tres días antes creyó pisar por última vez y desde la cual esperó volar hacia su propia vida; un rechazado, un fracasado ahora. ¿Adónde irá? En ningún caso a la residencia paterna ni a las de amigos de los padres; ya lo traicionaron una vez con ocasión de su primera fuga. Y llega a dar entonces una vuelta en redondo tan sorprendente y, sin embargo, tan consecuente como nunca se atrevió a imaginarla ningún novelista y como sólo la realidad, esa literata siempre suprema, la puede inventar. Pierre Bonchamps toma en la estación un automóvil de alquiler y va directamente a la redacción del periódico anarquista, es decir, a casa del enemigo más encarnizado y mortal de su padre. El hijo del jefe de los monárquicos se refugia -como Coriolano entre los volscosentre los peores enemigos del realismo. Alguna genial intuición en el afiebrado cerebro infantil llévale a la conclusión psicológicamente audaz, según la cual con nadie de todos los parisienses estará más seguro que entre los enemigos irreductibles de su padre. El automóvil se detiene y él sube a la redacción; da su falso nombre de Pierre Bonchamps, confiesa ser un anarquista ardoroso y para justificar su presencia desarrolla el plan de acuerdo con el cu-al -admírese lo monstruoso de esta audacia infantil quiere asesinar a uno de los hombres eminentes de la república burguesa, al presidente Poincaré o a... León Daudet, su propio padre.

¿Habla en serio al manifestar esta resolución? No parece inverosímil que Felipe odie al padre, aun prescindiendo de los conocidos axiomas psicoanalíticos. Tal vez esta fuga loca revela solamente una frenética antipatía al padre. Y más extraño aun es el testimonio de una carta que entrega en sobre cerrado al redactor Vidal, para el caso de que llegara a pasarle algo y que revela hasta qué punto jugara el niño con la idea del atentado político. La carta que después de su muerte llegó efectivamente al verdadero destinatario, dice:

"Querida madre: Perdóname el enorme tormento que te causo, pero hace mucho que soy anarquista, sin atreverme a decirlo. Ahora me llama mi cometido y creo mi deber hacer lo que hago. Te amo mucho. Felipe".

Ni una palabra acerca del padre, contra el cual ya apunta, sin ser visible, su revólver.

¿Piensa él en serio en el plan homicida? Misterio sin respuesta. ¿Y proceden verdaderamente en serio los anarquistas que reciben en seguida amablemente al desconocido Pierre Bonchamps -todavía no sospechan a quién tienen en sus manos- por este insensato ofrecimiento, lo miman y cuidan, le prestan dinero, le proporcionan un arma, y llevando a las reuniones de la juventud ácrata al mismo jovencito a medio crecer, que ayer todavía fue devotamente a la iglesia en El Havre, y al mismo tiempo robustecen, por así decir, su muñeca? ¿Son siquiera anarquistas genuinos, verdaderos, éstos entre quienes se esconde el fugitivo estudiante de buena fe, con el corazón en los labios? De todo el proceso y no sola-mente de las afirmaciones de León Daudet se recibe la penosa impresión de que estos camaradas peligrosos para el Estado mantienen una extraña amistad con la policía; hasta surge violentamente la sospecha de que todo este Libertaire, este peligroso li-belo, no es tan peligroso como quiere hacerlo creer con sus gestos. En este círculo parecen

Librodot

mezclarse atentados falsos y genuinos, con otros artificiales y espontáneos, tolerados en silencio, y en forma tan rara que cabe perfectamente suponer que el pobre e ingenuo joven fue a caer en una cueva policial y no en un local de acción de la anarquía. De todas maneras, le tratan como amigo, se lo pasan de mano en mano; el niño burgués mimado duerme en casa de la amante de un vagabundo, en la buhardilla, luego en una alcoba; vaga durante tres días por cabarets de ínfimo orden, sin dinero ya, y de noche, con los bolsillos vacíos, por el Mercado central, sin saber lo que ha de hacer. Estos tres últimos días de Pierre Bonchamps son una odisea trágica por todos los mares de la desesperación. Es inútil que en el proceso se citen testigos y más testigos, vendedores, chóferes; nada aclara las tinieblas de este extravío trágico de tres días en el niño, a dos o tres kilómetros de la casa de sus padres. Alguna vez, la declaración de un testigo arroja un rayo de luz sobre una hora, sobre un minuto: se ve al escuálido joven, en un frío día de noviembre, ofrecer lo último que posee, su sobretodo, como prenda por un par de francos, se le ve dejarse pagar un miserable almuerzo en el "bistro" de los ácratas, se le ve salir trasnochado de una buhardilla ajena, se le ve subir otra vez a la redacción a visitar a sus nuevos amigos. Pero sólo se lo-gran momentos aislados, escenas y episodios, y sólo puede imaginarse lo que este pequeño fugitivo antes tan mimado debió sufrir en tal odisea.

Finalmente, el 24 de noviembre, el quinto día de su existencia como Pierre Bonchamps, lo envían a casa del librero Le Flaouter, en el bulevar Beaumarchais. Balzac no hubiera podido inventar para esta virada una figura más fantástica que este cómplice y encubridor profesional de toda oscura intriga. Porque este pequeño librero de un bulevar del suburbio reúne en su carácter de grandes mallas toda clase de extrañas funciones. Posee una diminuta biblioteca circulante (esto oficial, públicamente), luego es comerciante de libros y fotografías pornográficas (esto ocultamente), en tercer lugar actúa como anarquista y presidente de la Comisión para la amnistía (esto una vez más públicamente) y en cuarto lugar, es confidente de la policía (y esto en el mayor secreto). A este cínico individuo, a quien le recomiendan como camarada en ideas, envían los anarquistas o seudoanarquistas al pobre jovencito, que debe solicitar allí una edición de Baudelaire, pero en realidad procurarse un jou-jou, un revólver, después de confesar su intención de cometer un atentado. Le Flaouter le escucha gentilmente, le recibe más gentilmente aun, promete buscarle el libro para esa tarde; y le invita a volver entre las tres y las cuatro.

Cuando el desgraciado joven, desesperado, por última vez Pierre Bonchamps, llega esa tarde a las cuatro, la tienda está rodeada por todas partes por agentes de la policía secreta, como si se tratara real-mente de apresar a un individuo peligroso para el país, al criminal sumo. Pero -cosa muy extraña- todos los agentes pedidos amablemente por Le Flaouter (desde aquí se tiende sobre todo el proceso una espesa penumbra) afirman que no vieron entrar ni salir al joven descrito, y nadie sabe -porque el testimonio de un perdulario como Le Flaouter no vale un ochavo- lo que allí ocurrió en ese cuarto de hora. En esta cueva terminan los hechos susceptibles de comprobación. Sólo cobra de nuevo evidencia el dato de que, veinte o veinticinco minutos más tarde, llega al hospital Lariboisière un automóvil de alquiler, en que yace, junto al revólver, un joven con un tiro en la sien. El chófer Bajot de-clara con precisión que a las cuatro y quince fue llamado en la plaza de la Bastilla por este joven, con la indicación de que lo llevara hasta el Circo Medrano.

Por el camino, en el bulevar Magenta, oyó una detonación; creyendo que hubiera estallado un neumático de su coche, bajó en seguida. Pero ya la sangre corría por el estribo y entonces se dirigió al hospital en seguida, para entregar allí al moribundo.

Librodot

Contra todo esto, León Daudet afirmó cada vez con mayor violencia que su hijo, apenas los ácratas lo reconocieron como tal, fue muerto de un tiro en complicidad o aun con la ayuda de la policía en casa de Le Flaouter, y que lo colocaron moribundo en el automóvil ya apalabrado antes por la policía. Pero su acusación contra asesinos desconocidos, como otra subsiguiente contra el comisario de policía, queda sin resultado; finalmente, el chófer, molesto por los ataques de Daudet, cada vez más violentos, demanda a su acusador, y León Daudet es condenado por calumnia. Para los jurisconsultos y el público político, con este veredicto el caso de Felipe Daudet queda dilucidado y confirmado el suicidio; no en cambio para el psicólogo, pues queda indiferente ante las resoluciones de los tribunales y a quien nunca desafía el hecho notorio, sino las causas misteriosamente ligadas al mismo, aquel enredado juego que la verosimilitud se permite a menudo con la verdad. El psicólogo considera demasiado imprevisto, demasiado violento, este suicidio de Felipe, demasiado ilógicamente vulgar para el impetuoso jovencito que, desde la primera audacia de la fuga y el hurto infantil, sube cada vez más, se eleva fugazmente en cinco días desde la penumbra de un aula escolar a planes políticos fantásticos y se transforma de niño tímido y angustiado, en forma más grandiosa de lo que podría inventar una novela literaria, en un hombre heroico o, si se prefiere, en un hombre criminalmente valeroso. ¿Se aclarará algún día el excitante dramatismo de aquellas últimas horas fuera de los tribunales, en la última instancia de la certeza espiritual? ¿Se explicará alguna vez lo increíble de aquella fantástica situación de cómo el hijo del realista, convertido en proletario, en vagabundo, conspira contra su padre en un círculo de anarquistas autorizados por la policía, y luego, como si estuviera cubierto por una capa que lo torna invisible, cruza sin ser visto, en pleno día, el cordón de agentes de investigaciones que le acechan, para volver de pronto el revolver contra sí mismo? Mucho me temo que no quede mucha esperanza...

Pierre Bonchamps no puede hablar ya. Felipe, el niño, ha sido sepultado. Y la muerte posee mandíbulas duras, no suelta ningún secreto.

LEYENDA Y VERDAD DE BEATRICE CENCI 1926

La Historia siempre aparece primero como sustancia bruta; es el escritor o aquel otro literato anónimo que llamamos leyenda quien le otorga forma representativa. La literatura renueva lo pasado convirtiéndolo en vida permanente, la invención une a la argumentación audaz la casual yuxtaposición de la realidad, y algún tiempo después ocurre lo más singular: la leyenda proyecta su sombra sobre la realidad, y gracias a ella, sobreviven en nuestra memoria figuras que nunca vivieron así en la verdad y que solamente el poeta despierta a esa vida.

Pero, cosa extraña, cuando en alguna ocasión se comparan en un examen esas figuras ya independientes con su imagen histórica original, la leyenda con la historia, la literatura

con el documento, he aquí que, a menudo, después de décadas y siglos, la personalidad verdadera vuelve a parecernos más real que la transmitida por la literatura. Los documentos acerca de Wallenstein, el proceso de Juana de Arco, plantean a la colaboración de la psicología exigencias más altas que la configuración demasiado pulida y casualmente lógica de los dramas de Schiller. Precisamente por la ausencia de todo sentimentalismo, la naturalidad desnuda de la Historia impresiona más que la forma de la tragedia con su disfraz dramático, y la materia, la lógica realista de los hechos, posee mayor influencia convincente que su elaboración literaria. Por eso hemos visto palidecer una tras otra toda una serie de esas figuras literariamente embellecidas por la firme y cuidadosa labor de los investigadores de la Historia. Y justa-mente en este momento está marchitándose una leyenda para revivir como historia: la trágica crónica de Beatrice Cenci.

En la Galería Barberini de Roma está colgado un retrato de mujer que durante dos siglos se atribuyó a Guido Reni y se consideró constantemente como retrato de Beatrice Cenci. Fue difundido en millares de copias, en colores, en grabados y fotografías, en nada inferior a la descripción de Stendhal. Esta jovencita -imagina fantasiosamente ese escritor por lo general nada romántico- representa a la desdichada, con el vestido extrañamente compuesto que se hizo preparar para su ejecución, y los "ojos muy suaves" tendrían una "asombrada expresión, como si hubieran sido sorprendidos en el momento de sus más amargas lágrimas". En realidad, el retrato muestra a una muchacha de unos dieciséis años, que mira por encima del hombro al observador, sin la menor angustia, sin el menor asombro, un rostro de inocencia, todo curiosidad solamente y amabilidad delicada, sin un solo rasgo, pues, que pueda pertenecer a una osada parricida, que dentro de pocas horas deba ser ajusticiada en presencia de todo el pueblo romano. Y, en realidad, la imagen nunca representó a Beatrice Cenci, y Guido Reni no pudo haberla pintado cuando ella vivía, por la simple razón de que -los historiadores son despiadados con la leyenda- llegó a Roma por primera vez tres años después del suplicio. Carecen de fundamento, pues, el estremecido asombro de Stendhal y la romántica tragedia de Shelley, quien la hace perecer víctima emocionante de la bestialidad paterna; la realidad, que los documentos ponen al desnudo, nos da un cuadro esencialmente distinto. Menos inocencia, menos pureza, menos romanticismo y superabundancia; en cambio infinitamente más fuerza dramática, tumulto de sentimientos, audacia heroica. Muestra al Renacimiento tal como fue en realidad: brutal y sangriento, sin escrúpulos y cruel, lucha primitiva de naturalezas desencadenadas, tragedia enorme y penetrante como aquella de la familia de los Atridas. Y en lugar de la fría novela de Stendhal, en lugar del bello drama retórico y sólo un poco dulzón de Shelley, tenemos de pronto una novela configurada por la documentación -sobria y dura como un sillar-, la historia real de esa generación infame y salvaje[8].

La historia de los Cenci comienza en este caso con Francesco Cenci. Y apenas se han visto las primeras líneas de su retrato, la memoria se contrae pasmada: ¿de donde conocemos a este hombre, a este anciano bajo, vulgar, cínico, codicioso y brutal, a esta araña del placer, que comete todas las infamias imaginables, que esclaviza a sus hijos y les escamotea su herencia, que se encierra en una apartada posesión y allí se entrega al más bajo desenfreno, a este perverso demonio, asesinado finalmente por sus propios hijos,

[8] Corrado Ricci, "Die Geschichte der Beatrice Cenci" (La historia de B. C.), Stuttgart, R. Noffmann, 1927. Existe la edición original italiana, momentáneamente agotada, pero en reimpresión.

Librodot

confabulados secretamente? La memoria se concentra y de pronto lo sabemos: sí, es, rasgo por rasgo, Fedor Pavlovich Karamasov, creado casi tres siglos después por Dostoiewski.

El retrato concuerda en el menor rasgo y es cosa de estremecerse ante tanta semejanza casual. También Francesco Cenci es rico, y rico solamente por inmunda explotación. También él escapa, gracias a la falta de aplicación de las leyes, al castigo por sus culpas y desvíos; pero está constantemente en conflicto con la justicia, sin que el miedo logre dominar de modo permanente su grandioso cinismo. Se le encierra en la prisión del Capitolio por asesinato y violación, y compra su libertad por cien mil escudos. Otra vez, después de idéntico crimen, se refugia en el hospital de los Incurables, de donde sale con dificultad, sí, pero por dinero, sucio y cubierto de sarna como un pordiosero, él, uno de los nobles más ricos y poderosos de la época. Se le somete a proceso, en una forma terriblemente parecida a la de Oscar Wilde, porque en su propia casa pecó con sirvientes y sucios jóvenes del arroyo; vuelve a escaparse de la hoguera gracias al soborno y a la astucia. Como en el caso de Karamasov, se exaspera entre Francesco y sus hijos una encarnizada lucha por la herencia, que él les retiene, por el dinero, que emplea exclusivamente para el placer de someter a los demás. Exactamente como Karamasov, perseguido y amedrentado, el cruel anciano se retira por fin a una posesión alejada, en la "Petrella" y exacta-mente también como Fedor, que arranca a su hijo Aliosha del claustro y lo arrastra consigo en amarga soledad, Francesco Cenci lleva consigo, como prisioneras en su amurallado y siniestro castillo a su segunda mujer Lucrecia y a su hija Beatrice Cenci, que cuenta entonces dieciséis años.

Como prisioneras, porque la mujer y la hija no pueden ver a ningún hombre, no pueden tener trato con nadie. Las ventanas de su habitación están clavadas, no puede llegarles una sola carta, no pueden recibir ningún mensaje del mundo exterior, y cuando el inhumano llega a saber que Beatrice se ha dirigido al Papa pidiendo su liberación, cae sobre ella con un látigo y la derriba en un lago de sangre. Impide su casamiento para no darle la dote, impide su relación con los hermanos, de quienes -con razón teme lo peor. Porque sus hijos heredaron su sangre, son asesinos, lascivos, perdularios corrompidos sin temor de Dios ni de las leyes, brutales, sensualmente violentos y sin miedo. El sabe que no vacilarían en eliminarlo en la hora conveniente, como entonces se eliminaba a los enemigos en Roma: de una puñalada. Por eso el viejo demonio estaba siempre alerta. No toma un bocado de comida, una gota de vino, sin que antes los haya probado Beatrice o Lucrecia. Cierra su dormitorio, para no ser atacado mientras duerme, exactamente como Fedor Karamasov se siente invadido constantemente por sombríos presentimientos acerca de su destino y, a pesar de su total salvajismo, colmado de perruno y cobarde terror por su vida.

La historia del mundo apenas conoce escenarios tan terribles como esos tres cuartos en el pétreo castillo de la Petrella, llenos de perversidad, terror, brutalidad y horror, y no hay tal vez ninguna descripción del Renacimiento que haya mostrado con igual atrocidad la gigantesca lucha de indomables instintos en la oposición más terrible de padre e hija, de varón y mujer, de hijos y padre. Solamente el mito atrida, en sus colosales medidas y su bárbara y sombría luz, posee semejante grandiosidad horripilante de las personalidades erguidas atrevidamente en el peligro.

Pero esto no era suficiente para la leyenda. Ella necesitaba algo claro en contraste con este fondo trágico, una figura emotiva como contraparte del diabólico demonio del viejo vicioso y codicioso, un impulso conmovedor de la tragedia que se inicia; y así inventó muy pronto la leyenda de una Beatrice Cenci pura y casta. El padre cayó sobre la virgen y la

Librodot

deshonró, y la virtud, sacudida por la ira y la indignación, se vengó en el padre que la estupró: de esta manera elabora la leyenda la historia previa del crimen. Pero los documentos, que nunca muestran la menor simpatía o parcialidad por Francesco, ignoran totalmente este extremo crimen. Hablan de dinero robado, de humillaciones, de brutalidades, pero nunca de aquella última infamia de Francesco Cenci. En ellos, Beatrice no figura como una mártir inocente, sino -grandiosa en otro sentido- como hija cabal de su padre, audaz, resuelta a todo, aun más allá de los últimos límites naturales, sensualmente frenética y empecinada en la venganza, una mujer del Renacimiento, animosa y atrevida e irreflexivamente audaz en su arrojo. Su padre la humilló, su padre la golpeó, su padre le quitó con el encierro toda su vida: debe morir, pues ella sacrifica a esta meta todo, hasta su cuerpo.

No puede ejecutar sola este acto extremo, ni con la ayuda de la madrastra, que está de acuerdo con ella, ni siquiera entre tres, con su propio hermano además, que de lejos aprueba abiertamente el asesinato. No es posible emplear veneno, porque el padre es muy precavido. Les falta fuerza física para matar con un hacha al gigante, robustísimo aun en la vejez. Buscan, pues, a un cómplice más; Beatrice trata de hallar a un hombre, que al precio de su cuerpo, como Egisto con Agamemnón, aplique el golpe mortal. Y lo encuentra pronto. Olimpio, criado y guardián de la casa, es un hombre imponente, de cuerpo vigoroso y enorme valor, ambicioso, vanidoso: la joven no tiene, pues, que luchar mucho para seducirlo y quitárselo a la esposa, y paga por entero el precio. Por una escala de mano Olimpio llega trepando todas las noches al cuarto, al lecho de la niña; y allí elaboran el plan para eliminar al viejo demonio y aun ganan la complicidad de otro.

Y tenemos otra vez a Karamazov: del mismo modo que Fedor, en la noche, con un martillo, a una señal convenida, Francesco es atacado por los dos conjurados, después de haberle dado un soporífero. El uno le hunde el cráneo, mientras el otro mantiene apretado contra el suelo el cuerpo del gigante. Luego, arrastran el cadáver hasta la terraza de madera, que la noche antes perforaron, para dar la impresión de que el balcón, ya podrido, cedió casualmente y Francesco Cenci, casualmente también, se precipitó en el vacío. A la mañana siguiente, se encuentra el cadáver aplastado al pie de la terraza.

El arrebato concibió el plan, el arrebato lo ejecutó, pero no la reflexión. Demasiado prepotentes, demasiado orgullosas para anticiparse a la sospecha, las dos mujeres descansan en una insensata despreocupación. Ocultan a medias las ropas ensangrentadas, dejan ver el cadáver en su dormitorio a toda la ciudad, sin prevención alguna; luego, la misma tarde, lo hacen enterrar con gran prisa, como si fuera el de una bestia. Como seres típicos del Quinientos, como amos de vasallos y aristócratas orgullosas, creen innecesario ocultar nada y ser prudentes: desdeñan las charlas de la plebe, los chismes de las sirvientas, desprecian a las mujeres de los cómplices -esta inmundicia que se quita de en medio con una puñalada, si se atreviera a abrir la boca-. Intima y exteriormente, se sienten superiores a toda ley, porque poseen la riqueza, el poder de los grandes. Con palabras de triunfo, Beatrice comunica al hermano el feliz resultado del hecho; y sin advertir lo sospechoso del proceder, regala a su amante, al asesino, a Olimpio, como recompensa, el anillo con un brillante y un traje del padre asesinado, como si premiara a un criado por un acto valiente.

Pero poco a poco, el cuchicheo se agita y crece, y la mala suerte dispone que a la sazón gobierne un Papa severo. Como en el caso de Gilles de Retz y de todos los aristócratas criminales de la Edad Media y, tal vez, todavía en el caso de los ricos de los tiempos modernos, hay siempre uno para toda una generación, en quien el Estado, el poder

Librodot

terrenal, hace un escarmiento. La riqueza, que generalmente es un escudo protector, se convierte en ruina precisamente para el más rico, en este caso, los Cenci, porque el castigo del culpable beneficia al Estado con la confiscación de enormes bienes. El papa Clemente está resuelto por fin a tomar en serio la ley. A pesar de ello, la investigación, al comienzo, se realiza blandamente; Beatrice, su madre y su hermano son interrogados con gran prudencia y confinados apenas en sus casas. Parecería, pues, que, como siempre en estas ocasiones, el triste suceso quedará apañado con retrasos, sobornos y compromisos. Los dos testigos más importantes, los verdaderos asesinos, han huido; uno de ellos es inhallable, pero el otro, Olimpio, se atreve luego, confiado en el poder de los Cenci, a mostrarse abiertamente en Roma. Y una vez más es sólo la insensata arrogancia, la arrebatada osadía de las gentes del Renacimiento, la que trae la ruina de los nobles delincuentes. Porque como los testigos podrían llegar a ser molestos, los compromisos con esos plebeyos son desagradables y, como, además, repugna al "honor" de esta familia de asesinos que un mozo de la clase baja, Olimpio, pueda vanagloriarse de haber sido el amante de una Cenci, ellos resuelven, sin más ni más, hacerlo desaparecer. Alquilan al espadachín, que entonces era fácil encontrar, y Olimpio es secuestrado violentamente y asesinado. Y con la misma cínica despreocupación de los señores, de los amos, los valentones dejan abandonado el cadáver en la calle, desdeñando la ley, que finalmente se irrita e interviene, exasperada por tan desafiante audacia, por tanta arrogancia.

Y la ley posee en esa época una garra terrible, un arma horrorosa: el tormento. A Beatrice, a Lucrecia y al hermano, como a todos los demás complicados, se les lleva por orden del Papa a los calabozos del castillo de Sant'Angelo. Allí, en las celdas húmedas y frías de las cámaras de tortura, comienzan los horribles interrogatorios, los tormentos que destruyen los nervios; los documentos los describen, y la cuerda y el diabólico invento de la "veglia", del torniquete aplicado a los miembros, son tan crueles que los torturados confiesan prontamente. Y ahora la tragedia corre con irresistible prisa hacia el final. Recae la sentencia en los reos: pena de muerte por la espada para la madrastra y la hija, descuartizamiento del hijo parricida.

Y muy poco antes de la muerte, se descubre y pierde sus velos, a la vista de los que observan, entre tanto derrumbe en el abismo, un último secreto, sumamente embarazoso para la leyenda: Beatrice Cenci, que más tarde aparecerá como una segunda Lucrecia y será celebrada como virgen inflexible, dicta su testamento antes de la ejecución y en él instituye como herederas universales a las "Hermanas seráficas de los estigmas de San Francisco" y fija legados para una treintena de instituciones, iglesias, monasterios, hospitales, congregaciones y cárceles. Pero la disposición más extraña en este documento es un codicilo, aparentemente sin importancia, en el cual deja una gruesa suma a una amiga de confianza, para un niño determinado, que no se indicó con su nombre, quien deberá recibir ese capital, con sus intereses, cuando llegue a la edad de veinte años. La repetida mención de este niño anónimo, conocido solamente por la amiga, tanto en el testamento como en el codicilo, ya no deja ninguna duda de que la relación con Olimpio no quedó sin consecuencias y el impulso de Beatrice en eliminar a su padre se fundó también, después de todo, en el miedo de que descubriera su maternidad. Con eso tambalea y se derrumba ciertamente una gran parte -la esencial- de la leyenda, pero se revela mucho más humana, más clara y aun impresionante la tragedia interior que ocultó durante siglos enteros el castillo de la "Petrella".

Librodot

El 11 de septiembre de 1599 se cumple la ejecución. Alrededor de medianoche, entran en las celdas de los condenados las escalofriantes figuras de los Confortatori, los consoladores, disfrazados, cubierta la cabeza con negras capuchas y la cara con antifaces, llevando linternas en la mano. Se conduce a los condenados lo primero a oír misa y a confesarse para comulgar; luego, sólo entonces, marchan camino de la muerte. Abren el cortejo las congregacionistas de los Estigmas, descalzas, envueltas en sacos de color ceniciento, con una gruesa soga alrededor de la cintura y colgando de ella el rosario, luego soldados y esbirros, los miembros del tribunal y la Hermandad de la Misericordia; detrás del carro de los condenados otras órdenes piadosas, cantando letanías, y numerosas masas de pueblo, de tal manera que esta ceremonia tiene casi el aspecto de un auto de fe español. Desde todos los balcones, desde todas las ventanas, mira estremecida la gente, pero no tanto por compasión por Giácomo Cenci, a quien el verdugo arranca con tenaza enrojecida en el fuego trozos de carne del cuerpo martirizado, sino únicamente para ver a la joven, que tiene veintidós años, padeció en las torres todos los tormentos, y ahora, bella como un ángel, con un aspecto milagrosamente juvenil, es conducida al cadalso. Y apenas el verdugo acaba de cumplir su obra y el ataúd queda colocado a los pies del sangriento palco, se acercan las muchachas para coronar de flores la cabeza cortada, otras mujeres se apiñan detrás y, pronto, todo el pueblo, nobleza y plebe sin distinción, pasan juntos en una procesión enorme y colocan velas cerca del ataúd, traen flores y coronas, como si hubiera muerto una santa y no una parricida.

Porque el poder de la juventud y la belleza es tan fuerte que dondequiera la toque la muerte, crea misterio y turbación, y el mundo, contra toda realidad, se niega a creer en su culpa. En ese momento en que las primeras flores del pueblo adornan el rostro pálido para siempre, nace pujante la leyenda de Beatrice Cenci, la mártir, que vengó su honra virginal en su padre, que profanó su propia sangre. Penetra en el pueblo, se vuelve poema y tradición, se enrosca firme alrededor de los siglos; poetas y pintores la renuevan en forma cada vez más emotiva. Y ni siquiera la realidad de los documentos, que, por fin, sale a luz notablemente más verdadera y grandiosa, la podrá destruir nunca por completo.

LOS JARDINES EN LA GUERRA 1939

Entre tantos europeos como poseen el triste privilegio de haber vivido con los sentidos despiertos también una segunda guerra mundial, me tocó la rara situación de ver cada uno de los dos conflictos desde un frente distinto. Vi la primera lucha desde Alemania, desde Austria; la segunda desde Inglaterra. Por esta razón, el observar se torna para mí instintivamente en constante comparar, y no solamente las constelaciones de ambas, sino los dos pueblos en guerra también.

Ya el primer día sentí la inmensa diferencia. En 1914, la declaración de guerra en Viena fue una embriaguez, un éxtasis. Habíamos conocido la guerra solamente en los libros, la creíamos imposible para siempre en una época civilizada. De pronto estábamos en guerra, y como no sabíamos cuán cruel y homicida llegaría a ser, la fantasía,

repentinamente excitada, estremecíase infantilmente curiosa como si se tratara de una aventura romántica. Masas enormes salían como ríos de las casas, de las tiendas, a las calles y se ordenaban en entusiasmadas columnas; de pronto aparecían banderas, sin que se supiera de donde, y músicas, y se cantaba en coro, se gritaba de alegría, jubilosamente, sin saber exactamente por qué. Los jóvenes se apiñaban en las oficinas para alistarse; sólo temían ser llamados demasiado tarde y perder la oportunidad de la gran aventura. Y, sobre todo, cada uno sentía la necesidad de hablar, de hablar de aquello que excitaba al mismo tiempo a todo el mundo. Aunque no se conocieran unos a otros, todos se hallaban en la calle; en las oficinas públicas se olvidaba la tarea, en las tiendas, el comercio; se telefoneaba sin cesar de una casa a otra, para descargar en la palabra la tensión interior; los restaurantes, los cafés de Viena, se llenaban por la noche durante semanas enteras, de parroquianos que discutían, exaltados, nerviosos, pero todos hablando y hablando constantemente, convertido cada uno en estratego, en gran maestro de ciencias económicas, en profeta.

Tal quedó para mí, inolvidable, el aspecto de la Viena de 1914. Y después, la Inglaterra de 1939, en un contraste igualmente inolvidable.

En 1939, la guerra no fue una sorpresa inesperada, sino un recelo convertido en realidad. En todos los países se la vio llegar desde el momento en que Hitler tomó el poder, cada vez más apremiante; se había hecho todo para alejarla, porque se conocían sus horrores. Por experiencia, por observación di-recta, se sabía que no era un romántico monstruo fabuloso, sino una máquina gigantesca, armada con todas las artes diabólicas de la técnica, que en su largo curso gasta todos los días enormes multitudes humanas, enormes cantidades de dinero. No cabía la ilusión. Nadie gritaba jubilosamente, todos se asustaron, todos supieron que para su patria, para el mundo, llegarían entonces años de devastación. Se aceptó la guerra porque había que aceptarla como algo inevitable.

Así fue en 1939. Pero aunque lo sabía y esperaba esta postura estoica como la única lógica y natural, Inglaterra fue para mí una sorpresa y aprendí acerca del pueblo inglés en los días de la guerra, más que antes en largos años. La primera experiencia la tuve el primer día. Hube casualmente de realizar una diligencia en una oficina pública; el empleado estaba redactando un documento para mí, cuando de pronto se abrió la puerta y entró otro empleado, anunciando:

-Alemania acaba de invadir a Polonia. Es la guerra. I have to leave at once.

Lo dijo con voz completamente tranquila, como si hiciera una comunicación oficial sin importancia. Y mientras mi corazón se detenía y -¿por qué avergonzarme?- mis dedos temblaban, el primer empleado concluyó tranquilamente el documento y me lo entregó con una leve y amable sonrisa inglesa. ¿No habría comprendido? ¿No creería en la noticia? Luego salí a la calle. Había calma completa, la gente no marchaba ni más de prisa ni más excitada. Todavía no lo saben, pensé una vez más. Si lo supieran, no podrían caminar tan tranquilos, tan concentrado cada uno en sus asuntos. Pero ya llegaron los diarios como una blanca llamarada. La gente los compraba, leía y continuaba su camino. Nada de grupos sobresaltados; en las tiendas mismas, nada de reuniones nerviosas. Y así transcurrieron todas las semanas, cada uno hizo su tarea con calma, con sosiego, ni uno solo visiblemente excitado, todos calmosamente resueltos y callados: si hubiesen faltado ciertas señales exteriores, como el oscurecimiento o la abundancia de uniformes militares, desacostumbrada en Inglaterra, nadie hubiera podido suponer por la simple conducta de la gente que aquel país estaba librando una de las guerras más difíciles y decisivas de su historia.

Librodot

Esta intrepidez, precisamente en momentos de excitación, de arrebato, de nerviosismo, que estalla incontenible en las demás naciones, sigue siendo para los que no somos ingleses lo misterioso del temperamento británico. Se ha intentado muchas veces explicar psicológicamente este dominio de sí como efecto de una innata resistencia nerviosa o del sistema de educación que acostumbra ya al niño a ocultar sus sentimientos o, por lo menos, su expresión visible. Pero creo yo que se subestima un factor más profundo: la constante vinculación con la naturaleza, que transfiere invisiblemente a cada ser humano algo de su perfecta serenidad, cuando el hombre vive en permanente diálogo con ella.

Por mucho tiempo -como la mayoría-, creí que el culto y la preferencia del inglés se concretan a su casa. En realidad, en cambio, tienen por objeto su jardín. Alguien calculó recientemente en Inglaterra que en esta tierra hay tres millones y medio de jardines; casi todas las casas y aun las casitas tienen el suyo, y muchos de los habitantes de las grandes ciudades o los de la capital que moran en las casas de pisos londinenses, poseen una casa para el fin de semana, en la que ansían estar todos los días de la semana por el jardín y por las flores que allí cuidan. Por eso, millones de británicos, estos seres aparentemente tan antirrománticos, trabajan en el jardín o en el jardincito todos los fines de semana o después de su labor principal: por la tarde por la mañana, el obrero, el empleado, el ministro, el estudiante y el sacerdote toman sus utensilios de jardinería, cavan la tierra, podan los arbustos y cuidan sus flores. En esta diaria ocupación de jardinería (gardening), que no es deporte, ni trabajo, ni juego, sino todo esto junto en transición de matices, son solidarios todos los ingleses, todas las diferencias sociales desaparecen, toda distancia entre rico y pobre queda eliminada. Hasta el baronet y el duque, que da ocupación a una docena de jardineros, está ligado íntimamente con su jardín tanto como el maquinista ferroviario con el diminuto rectángulo verde detrás de su casa. Y esta hora diaria o esta media hora entre flores, plantas y frutos, entre las cosas eternas de la naturaleza, este lapso de total disociación de los acontecimientos y los negocios, me parece que origina con su poder de alivio -su relaxing- aquella maravillosa calma del inglés, que no logramos comprender o, por lo menos, alcanzar. En un mundo modable y destructible, deben recordar todos los días que lo esencial del mundo en que vivimos, su belleza, su serenidad, no pueden ser rozadas por el desvío de las guerras y las locuras de la política; cuando comienzan el día o lo terminan, en este contacto han recibido fuerza y calma, que, sumadas en millones de seres, aparecen en toda la nación como carácter, como temperamento; estos incontables jardincitos, reducidos y modestos, que se adhieren hasta a la casa más pobre con un par de arbustos, una corona de flores y su verde servicial, son el gran paliativo de este pueblo contra la nerviosidad, la inseguridad y la parlería en voz alta. Por ellos día por día se renueva la constante tranquilidad y la permanente serenidad individual, para los no ingleses casi inconcebible, como energía de toda la nación; con ello los británicos nos proporcionan un grandioso espectáculo de firmeza espiritual, casi tan grandioso como aquel que nos brinda la naturaleza.

Librodot