SUPLICIO

EL SUPLEMENTO VERANIEGO
DE LA REVISTA PLACER

Nº EXTRA, AGOSTO 2017

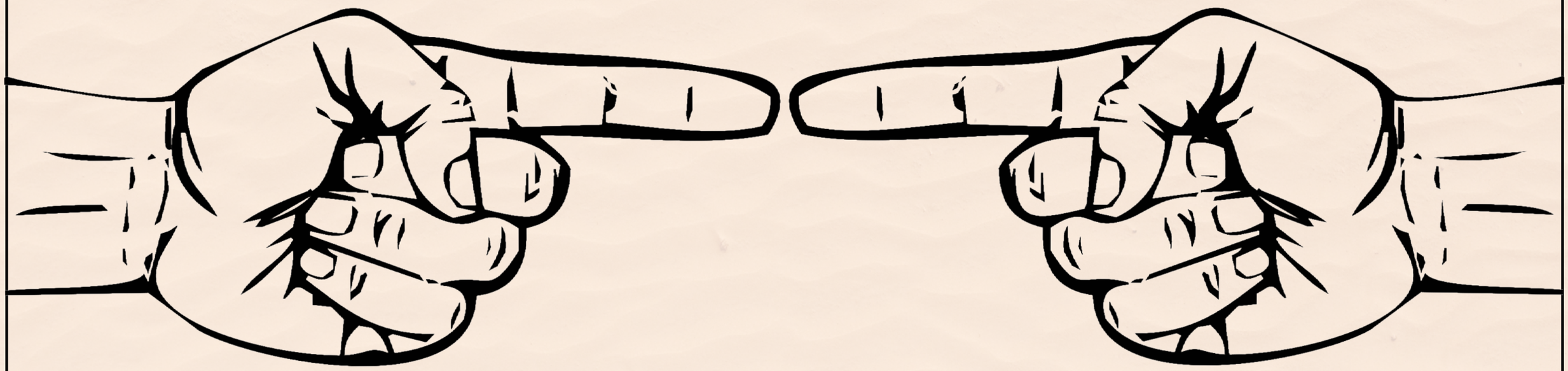
SUPLICIO ES

SUPLICIO es el suplemento veraniego de PLACER, la revista de la asociación La Mordida Literaria. Suplicio es ver mutar la lejanía en inexistencia. Suplicio es una cuestión cuántica a pesar de ser insustancial. Aire estancado removido a duras penas por un ventilador con las astas rotas. Polillas golpeándose contra la lámpara. Televisores insomnes teñidos de verde, fútbol de verano a las dos de la madrugada. Suplicio es la piel de nuestros cuerpos sudorosos sobre el cuero del sofá. Suplico es esperanza inversa, avance hacia el principio, eterno intento de imposible retorno. Suplicio es romperse un brazo antes de San Juan, y usar las bengalas (apagadas) para rascarse por debajo del yeso. Fútbol-playa con las uñas de los pies como mejillones al vapor con arena, hielo danzando bajo el sol al son de las más infames melodías del chiringuito. Suplicio es el helado que se derrite en la sobremesa, la ficha del dominó más manoseada y roída, la botella de Fundador casi vacía que reposa en el último estante. Suplicio es animista por su amorfismo, juega infiltrado pero acepta el resultado, sea cual sea (como si pudiera ser otro) a pecho descubierto. Suplicio es cogitocentrista, ergonómico y sumiso. Suplicio es un mano a mano a cara de perro. Suplicio es el desvarío llevado al extremo del Consejo Editorial. Suplicio busca Suplicia para relación tóxica y sexo mediocre pero buena conversación (a veces). SUPLICIO es masonquista, el conocimiento nos causa dolor, y este, PLACER.

PRÓLOGO

Esta vez SUPLICIO no es el regalo sorpresa que traen los invitados para colarse en su casa con piscina. Esta vez ya Esteban sobre aviso. Es probable que, prevenidos como son, nos hayan añadido a la lista de correo no deseado, o puede que nos hayan borrado de su agenda de contactos, quizás hasta han desconectado el timbre de su casa. Y sin embargo, aquí estamos. ¿Podrán resistir la tentación de abrir la caja que portamos con tan amplia sonrisa? Ya, ya, está claro que no hemos usado ningún método sofisticado, la artimaña es más bien de una simplicidad aplastante y vergonzante. Por lo que, si revisan el suplemento anterior (esto solo lo harán los más valientes), tendrán claro qué carencias darán forma a nuestro suplemento. Además, es aquí donde podemos dar rienda suelta (en contraposición a nuestra más comedida mesura en la revista madre PLACER) a cierto gusto por el feísmo perezoso, a cierta tendencia a la desmesura inane. Igualmente, SUPLICIO, en verano, es aún bastante... ¿tranquilo?, si la comparamos con el más inquietante DESPERDICIO navideño no tendremos duda en afirmarlo. Una hipótesis que lanzamos al ardiente aire estancado es que resistimos mal la temperatura, nuestros celebros son más eficientes en el crudo invierno, cuando las pocas células piramidales de las que disponemos en nuestra escasa corteza cerebral se acurrucan y sinapsan unas junto a las otras; mientras que en verano estas mismas neuronas yacen exánimes en el desierto, lejanas, y solo de vez en cuando contactan en uno de sus escasos viajes en busca de alimento. Pero a lo que íbamos, sin más preámbulos tortuosos, tan ampulosamente endogámicos (y que nos gustan tanto). Ya tenemos aquí nuestro segundo obsequio a todos aquellos que han participado/leído (creemos que prácticamente son las mismas personas, aunque se trata de un dato que no podemos objetivar; como tampoco podemos dudar que el éxito de la revista es incuestionable, pues nadie nos ha dicho lo contrario) en PLACER. Es un regalo, al fin, a todos los *uomini letterati*, a todos los fieles seguidores del humanismo, a los hombres del *secento*, a los amantes de la poesía, la literatura al fin, el arte, el conocimiento, y sí también un poco de amor al erotismo y a las rarezas (dos para ser exactos). Así que, sin duda, SUPLICIO suscribe las tesis renacentistas de Settembrini en contraposición a las del medieval Naphta. En definitiva, un regalo de letras escritas por hombres de letras sobre el trabajo de otros hombres de letras. Letras y letras heladas, virutas de chocolate para decorar los helados que consuman este verano (ya hablaremos a la vuelta de sus excesos y de la estricta dieta que deberán seguir). Por lo que este SUPLICIO va de prólogos, de prefacios y preámbulos como este que ya se está alargando un poco. Por, cierto, ahora que hablábamos del bueno del gran pedagogo, del inefable Lodovico Settembrini, no hemos encontrado un prólogo «famoso» a *La montaña mágica*, de Thomas Mann. Pero sí tenemos algunos de viejos conocidos, así que seguramente cuando estén mirando el índice se sentirán como quien vuelve a casa tras unas horribles vacaciones. En la celda de siempre, pero en paz al fin y al cabo. Esperemos (sentados) que disfruten de estos ejercicios tan personales, opiniones en algunos casos barrocamente eruditas que nos acercan aún más a algunos de estos autores que queremos o hemos querido placerificar (no todos, siempre hay algún intruso despreciable). Para acabar, como no tenemos un equipo de *marketing*, ese neomonstruo, que se rebañe los sesos durante unos cuantos meses para lanzar los mensajes más elaborados y sugerentes (por ejemplo, «Será una publicación para la mujer, pero que también leerán los hombres»), además de desearles una feliz lectura, reciclamos la recomendación: “No descarten ni pacer ni pensar”.

EL ANTICRISTO de FRIEDRICH NIETZSCHE	**FRIEDRICH NIETZSCHE**
1984 de GEORGE ORWELL	**M. VÁZQUEZ MONTALBÁN**
LOS SUBTERRÁNEOS de JACK KEROUAC	**HENRY MILLER**
YONKI de WILLIAM S. BURROUGHS	**ALLEN GINSBERG**
PREGÚNTALE AL POLVO de JOHN FANTE	**CHARLES BUKOWSKI**
LA METAMORFOSIS de FRANZ KAFKA	**JORGE LUIS BORGES**
DEMIAN de HERMANN HESSE	**THOMAS MANN**
CUENTOS COMPLETOS de EDGAR ALLAN POE	**JULIO CORTÁZAR**
ÚLTIMOS CUENTOS de ISAK DINESEN	**JAVIER MARÍAS**
EL GRAN GATSBY de FRANCIS SCOTT FITZGERALD	**MARIO VARGAS LLOSA**
BUSHIDO de INAZO NITOBE	**MILLÁN ASTRAY**



EL ANTICRISTO
de FRIEDRICH NIETZSCHE
por FRIEDRICH NIETZSCHE

INVERSIÓN DE TODOS LOS VALORES

Este libro está hecho para muy pocos lectores. Puede que no viva aún ninguno de ellos. Esos podrían ser los que comprendan mi *Zaratustra*: ¿acaso tengo yo derecho a confundirme con aquellos a quienes hoy se presta atención? Lo que a mí me pertenece es el pasado mañana. Algunos hombres nacen póstumos.

Las condiciones requeridas para comprender y para comprenderme luego con necesidad, las conozco demasiado bien. Hay que ser probo hasta la dureza en las cosas del espíritu para poder soportar solo mi seriedad y mi pasión. Hay que estar acostumbrado a vivir en las montañas y ver a nuestros pies la miserable locuacidad política y el egoísmo de los pueblos que la época desarrolla.

Hay que hacerse indiferente; no debe preguntarse si la verdad favorece o perjudica al hombre. Hay que tener una fuerza de predilección para las cuestiones que ahora espantan a todos; poseer el valor de las cosas prohibidas: es preciso estar predestinado al laberinto. De esas soledades hay que hacer una experiencia. Tener nuevos oídos para una nueva música; nuevos ojos para las cosas más lejanas: nueva conciencia para verdades hasta ahora mudas, y la voluntad de la economía en grande estilo; conservar las propias fuerzas y el propio entusiasmo; hay que respetarse a sí mismo, amarse a sí mismo: absoluta libertad para consigo mismo...

Ahora bien; solo los forjados así son mis lectores; mis lectores predestinados; ¿qué me importan los demás? Los demás son simplemente la humanidad. Se debe ser superior a la humanidad por la fuerza, por el temple, por el desprecio...

1984
de GEORGE ORWELL
por VÁZQUEZ MONTALBÁN

1984: LA LITERATURA DEL MIEDO

En cuanto el siete dejó lugar al ocho para marcar el paso de década de este peligrosísimo siglo xx, los ensayistas del mundo entero desenterraron la pluma de la especulación y con ella dos obras literarias de distinto origen y signo: *Las profecías* de Nostradamus y *1984* de George Orwell. Los herméticos textos de Nostradamus han permitido que los sucedidos históricos se adapten a sus profecías, aunque queda la sospecha de si sucedidos bien diferentes se hubieran adaptado igual. Suele ocurrir cuando metáfora e Historia tratan de ponerse de acuerdo. Pero en referencia a *1984* de Orwell, las claves referenciales elaboradas por el escritor inglés están claras y 1984 al caer, por lo que las especulaciones sobre el acierto o desacierto de su utopía pasan por el inevitable careo entre el 1984 profetizado y el 1984 real.

Nacido en Motihari (Bengala) en 1903, Orwell moriría en Londres en 1950, meses después de la publicación de *1984* y cuando a los cuarenta y siete años era contemplado como uno de los agitadores culturales más interesantes de su tiempo. Orwell fue un autor de libros al que sería difícil clarificar como literato o como escritor político o escritor revolucionario. Pertenece al censo de aquellos jóvenes intelectuales, formados en los años veinte, que tuvieron que asumir lo que Sartre llama «[…] el hecho histórico más importante de nuestro tiempo: el protagonismo de la clase obrera», y su obra es una continua reflexión sobre la emancipación humana como necesidad histórica real y el papel del poder en la satisfacción o insatisfacción de esa emancipación.

Hijo de ingleses destacados en las «colonias», Orwell se educó en Eton y se hizo funcionario de la policía de ocupación británica en Birmania. Disconforme con los métodos administrativos y represivos ingleses dejó el cuerpo y se dedicó a la literatura y al periodismo. En 1933 en *De aquí para allá por París y Londres* (también traducido por *Sin blanca por París y Londres*) y en 1934 en *Días Birmanos*, Orwell da la medida de su escritura como observador de sí mismo y de lo que pasa, escritor muscular que no hace «literatura», influido por la economía lingüística del periodismo. Ideológicamente, el joven Orwell se presentaba como una conciencia crítica de izquierda, decantada hacia el socialismo y simpatizante de León Trotski, por el que sentía la fascinación lógica que provoca el triunfador vencido, el revolucionario desarmado y acosado como una alimaña por sus antiguos compañeros de causa. Aquel Orwell anterior a *Animal Farm* (*Rebelión en la granja*, 1945) es en realidad un socialista utópico que espera al príncipe azul de la revolución.

Pronto tendría ocasión de enfrentar la realidad con el deseo. El 18 de julio de 1936 estalla la guerra civil española, Orwell acababa de escribir *El camino de Wigam Pier*, lo entrega a su editor y viaja a Barcelona donde se alista en las milicias del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), concretamente en diciembre de 1936 y en los cuarteles barceloneses «Lenin». A comienzos de enero de 1937 marcha al frente de Alcubierre, donde actuará como cabo en un destacamento de ingleses pertenecientes al Partido Laborista Independiente, destacamento reclutado dentro de las milicias del POUM. En abril está de permiso en Barcelona y pide el traslado a la Brigada Internacional operante en el frente de Madrid, pero durante la tramitación del papeleo se producen los hechos de mayo, factor crucial en la evolución ideológica de Orwell, que están en el origen de una evolución que le llevaría a escribir *Rebelión en la granja* y *1984*. A comienzos de mayo se produce un sangriento enfrentamiento en Barcelona entre los partidarios de dar primacía al esfuerzo para ganar la guerra, aun a costa de un pacto político con la burguesía republicana (posición de los comunistas de todo el estado español y del PSUC en Catalunya) y los partidarios de desencadenar un esfuerzo revolucionario de cambio de estructuras ya en plena guerra civil, aprovechando la fragilidad de los aparatos de estado, fundamentalmente controlados por republicanos moderados y socialistas (posición maximalista defendida por el POUM y los anarquistas). Era clave la decantación comunista hacia una u otra estrategia y al tomar partido por la alianza con socialistas y moderados para hacer un bloque común contra el franquismo, el POUM y la CNT se rebelaron e incluso algunas divisiones iniciaron movimientos de retirada del frente y marcha hacia Barcelona. La alianza entre el PSUC y Esquerra Republicana (partido mayoritario en el gobierno de Generalitat) se impone al POUM y a la CNT y se inicia una represión contra elementos destacados de una y otra formación, acusados de «traidores» a la causa republicana, de fascistas infiltrados, de quintacolumnistas. El hecho más escandaloso de esta represión fue le secuestro y «desaparición» de Andreu Nin, uno de los líderes e ideólogos del POUM, pero no fue el único. Desde mayo de 1937 hasta el final de la guerra civil, el POUM padeció un continuado hostigamiento por parte del poder establecido, especialmente por parte de los comunsitas que al parecer actuaban convencidos por el debilitamiento del esfuerzo bélico al que llevaban las posiciones y actitudes de los poumeros, pero también por las consignas de Moscú que veían en el POUM el brazo político de Trotski en España. Orwell asiste a los feroces combates entre «comunistas», pero aun así no se debilita su fe en el socialismo hasta el punto en que el 8 de junio de 1937 escribe a su amigo Cyril Connoy: «Ahora creo realmente en el socialismo, cosa que no hacía antes.» El 16 de junio, el gobierno español dirigido por socialistas, declara la ilegalidad del POUM y Orwell tuvo que esconderse en Barcelona junto con su esposa. Pudo cruzar la frontera francesa el 23 de junio y un mes después empezaba a escribir *Homenaje a Cataluña*, toma de partido incondicional por la lucha antifranquista, pero también por la causa del POUM.

Tanto en *Dentro de la ballena* como en *El león y el unicornio*, publicados respectivamente en 1940 y 1941, Orwell manifiesta una fe optimista en la emancipación humana y en el papel del proletariado como principal sujeto histórico emancipador. Pero lo vivido en Barcelona en 1937, el asesinato de Trotski, la visión del estalinismo que le transmitieron trotskistas fugitivos de la Unión Soviética y una depresión total producida por los bombardeos de Londres y la organización burocrática del esfuerzo de guerra y de la reconstrucción a partir de 1945, propiciaron el nuevo talante con el que Orwell escribió dos de las más brillantes muestras del pesimismo de la izquierda literaria.

Rebelión en la granja (1945) era una fábula sobre la revolución que devora a sus hijos. Los animales de la granja se sublevan contra el feroz granjero, pero terminan bajo la dictadura del cerdo y de los cerdos. La obra fue instrumentalizada durante la guerra fría como una demostración del horror comunista y de las excelencias del sistema capitalista. Tanto la obra impresa como sus versiones cinematográficas (dibujos animados) o teatrales, se inscribieron en el esfuerzo propagandístico de la cruzada anticomunista, sin que Orwell quisiera o pudiera hacer nada para impedirlo. Años después de la muerte de su autor, *Rebelión en la granja* llegó a ser incluso una comedia musical. *Animal Farm* era algo más que una condena estricta del estalinismo, era la expresión de un pesimismo profundo sobre la posibilidad de emancipación.

Y fruto de este mismo pesimismo sería *1984*, profecía de un futuro en el que el mundo estaría dividido en estos dos totalitarios donde los individuos se verían sometidos a un constante e implícito lavado de cerebro para creer que estaban en el paraíso terrenal. Las tres grandes utopías literarias de este siglo, *Nosotros* del ruso Zamiatín, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley y *1984*, son hijas del pesimismo histórico. La de Zamiatín, precursora e inspiradora de las otras dos, era fruto del fracaso vivido de un individuo sumergido en la Revolución de Octubre. La de Huxley, el testimonio intelectualista y cínico de un hombre que tenía miedo a la desaparición del talante liberal y a la ruina de la democracia burguesa. La de Orwell, un conjuro angustiado ante males que temía y que veía insinuados en una contemporaneidad irreversible. Orwell reocnoció indirectamente que se había inspirado en la utopía de Zamiatín cuando dio la noticia al público británico de la existencia de *Nosotros*, novela desconocida o poco conocida en Inglaterra. En enero de 1946, Orwell dirigía *Tribune*, publicación socialista de izquierda y allí publicó un ensayo sobre *Nosotros* quejándose de que aún no hubiera sido editada en Inglaterra y advirtiendo que *Un mundo feliz* «[…] tiene que derivar en parte […]» de la novela de Zamiatín, cuya filosofía veía como «[…] la rebelión del espíritu humano primitivo, contra un mundo racionalizado, mecanizado y sin dolor». No se equivocaba gran cosa Orwell en estas apreciaciones, Zamiatín era un filoanarquista ruso que se sumó a la Revolución de Octubre en un primer momento, para luego marcharse a Francia y escribir allí su utopía, una proclama histórica que iba más allá de la condena a la Revolución soviética y se instalaba en la denuncia del signo de los tiempos: mecanización, programación, planificación. Zamiatín era un populista, situable entre Tolstoi y Dostoievski y coloca a sus personajes en horribles ciudades donde las casas son de vidrio y por lo tanto sus conductas transparentes para el poder. Orwell señala que Zamiatín escribió su utopía antes del invento de la televisión, un «refinamiento tecnológico» para el control de la conducta que él tendría en cuenta, así como el helicóptero, a la hora de imaginar y escribir *1984*. Zamiatín imaginó a partir de la tecnología realmente existente en su tiempo e igual hizo Orwell, pero los paralelismos simbólicos y situacionales son evidentes. El horrible Estado de *Nosotros* está conducido por «El Benefactor» y el de *1984* por «El Gran Hermano», en una y otra novela el Estado persigue la felicidad vigilada de los súbditos, en una y otra situación será el amor el que ayude a poner en quiebra la comunión con la verdad establecida y provocará la necesidad de lucha y de recuperación de la individualidad. Al analizar similitudes entre *Nosotros* y *Un mundo feliz*, Orwell caracteriza estas obras y a la vez ofrece pistas para las diferencias que cuatro años después la crítica podría encontrar entre ambas y *1984*. Escribe Orwell: «Es su captación intuitiva del lado irracional del totalitarismo (el sacrificio humano, la crueldad como un fin en sí, el culto al jefe al que se conceden atributos divinos) lo que hace el libro de Zamiatín superior al de Huxley». Para Orwell, en la obra de Huxley hay una seria incongruencia de fondo: «La finalidad no es la explotación económica… No hay hambre de poder, ni sadismo, ni ninguna clase de dureza. Los que están arriba no tienen ningún motivo para estar arriba, y, aunque todo el mundo es feliz, de una manera vacía, la vida se ha hecho tan insustancial que es difícil que tal sociedad pudiera mantenerse». En cambio, según Orwell, en la utopía de Zamiatín, la sociedad descrita puede ser eterna, porque su motivación es el hambre de poder, el sadismo, el ejercicio de la dura autoridad gratificadora. En el elogio de *Nosotros* estaba ya la inspiración de *1984*.
En ese año, situado a dieciséis del final del segundo milenio del cristianismo, Orwell concibe Oceanía, un mundo en el que el desarrollo tecnológico podría proporcionar un paraíso terrenal, la satisfacción de todas las necesidades materiales. Pero el poder político mantiene artificialmente las desigualdades y la pobreza para legitimarse y sobre todo para justificar la omnipotencia y la omnipresencia del «Gran Hermano». Según Orwell, en el pasado la dictadura era la garantía de la desigualdad, en Oceanía es la desigualdad quien garantiza la dictadura. Primer error utópico de Orwell. Falta medio año para 1984 en el momento en que redacto este prólogo y el desarrollo tecnológico no ha propiciado la hartura de la tierra, aunque sin duda es cierto que el hambre de la tierra se mantiene en parte por causas políticas: la carrera armamentista alimentando la política de bloques y una división internacional del trabajo que hace cada día más pobres a los países pobres. Tampoco se sostiene la tesis de Orwell de que el partido o el «Gran Hermano» quieren el poder por el poder. Un partido totalitario o un dictador no se representan a sí mismos, sino a una clase o a un conjunto de sectores sociales interesados en esa hegemonía para conservar sus privilegios reflejados en una determinada organización de la sociedad.

Una de las lecturas más inteligentes de *1984* es la realizada por uno de los hombres más inteligentes de la izquierda europea de este siglo, Isaac Deutcher, trotskista polaco que se convirtió en el principal y más honrado sovietólogo desde su exilio en Londres. Para Deutcher en realidad Orwell utilizó *1984* para expresar su hostilidad al estalinismo y su disgusto por la Inglaterra de la posguerra, esa Inglaterra superviviente, esa Inglaterra del racionamiento y de la racionalización laborista. Winston, el protagonista, describe un Londres contemporáneo de Orwell, el Londres que había quedado después de los bombardeos alemanes: «¿Hubo siempre estas vistas de decrépitas casas decimonónicas, con los costados revestidos de madera, las ventanas tapadas con cartón, los techos remendados con planchas de cinc acanalado y trozos sueltos de tapias de antiguos jardines?». La sensibilidad de Orwell es la de un desterrado de la revolución utópica, de la revolución absoluta y se siente tan ofendido por la brutalidad burocrática del estalinismo arrevolucionario, como por la zafiedad de la socialización de la mediocridad pretrendida por los laboristas. De hecho subyace en Orwell un pánico de individuo de élite ante un mundo masificado, en el que la corrupción del lenguaje y la evidencia puede conseguirse por el terror (el estalinismo o el fascismo) o por la persuasión masificadora (el laborismo, la socialdemocracia). En Oceanía se distingue entre el viejo lenguaje (viejodecir) y el nuevo lenguaje (neodecir), o neolengua, el idioma oficial se gobierna a través de ministerios tan bien intencionados como alienantes: el de la Verdad (Miniver), el de la Paz (Minipax), el del Amor (Minimor), el de la Abundancia (Minindancia). Ya en la descripción física de estos ministerios hay una contraindicación radical y simbólica: «El ministerio del Amor era terrorífico. No tenía ventanas en absoluto». El escritor satiriza la contradicción entre el lenguaje y el estuchado del poder y la función real. Veinticinco años después esta sátira tiene pleno sentido. La corrupción del lenguaje en «Oriente» y «Occidente» es evidente. Aparentemente hay un neodecir que es un significante cínico que no se corresponde al significado de lo realmente existente. El mundo se rearma para la paz y todas las medidas políticas se toman en pro de la felicidad de los súbditos, como si el Ministerio del Amor fuera el principal, así en Washington como en Moscú. Pero se equivoca

Orwell al pensar que eso era así en el Londres de los años cuarenta o en la Oceanía de 1984 por la maldad intrínseca del poder o por una supuesta metafísica del poder. Esto era así en los años cuarenta y en 1984 porque una política de dominación (clase sobre clase, individuo sobre individuo) tiene que mistificarse a sí misma y disimular la orden con el acento de la persuasión, la consigna con el mensaje subliminal no captado por la conciencia a la defensiva.

Orwell imagina en 1984 una ciudad en la que la imagen del «Gran Hermano» figurará agrandada en los muros, como invitación constante a la adoración. El escritor era hijo de su tiempo y tenía en la retina los gigantescos retratos de Stalin, Franco o Hitler situados en los puestos claves de Alemania, España o la URSS y de vivir en 1984 se daría cuenta de que el culto a la personalidad sobrevive subliminalmente gracias a la tecnología de la persuasión que no solo se ejerce a través de la «telepantalla». La grosería del retrato monumental ya ni se practica en las repúblicas bananeras. Los especialistas en creación de imagen saben cómo convertir a Margaret Thatcher en la madre fuerte de la mayoría de los ingleses y a Felipe González en ese buen hijo audaz, honrado, y triunfador que todos los españoles quisieran tener, en los años en que los jóvenes no tienen terreno para la audacia, comprenden pocos motivos para ser honrados y no triunfan ni los sábados por la noche.

En 1984, en la Oceanía de Orwell, el poder recomienda no pensar y no leer lo que no sea la literatura oficial. La resistencia mental clandestina tiene como punto de referencia el libro, un cuerpo literario crítico de un intelectual, Emmanuel Goldstein, descrito con rasgos similares a Trotski. La referencia a la URSS estalinista es evidente y la posibilidad de trasladar esa metáfora al 1984 difícil. No está prohibido leer en la actualidad, pero el leer está condicionado por la organización de la vida y por las intenciones de la industria de la cultura, sea de mercado libre, sea estatal. La cultura en 1983, y supongo que en 1984, está organizada para alienar, porque tiene como fetiche la mercancía en Occidente o la cápsula de verdad oficial en los países socialistas. De hecho Orwel sitúa en 1984 su condena de lo que le es contemporáneo y teme que ya sea eterno e irreversible. Nunca ha sido marxista y carece de elementos de materialismo histórico para entender qué pasa y qué le pasa. Su voluntad de escritor histórico está lastrada por su impotencia metodológica para entender la Historia, aunque desde su intuición como observador nos suministra los síntomas de un mundo que va hacia la uniformidad y el determinismo, pero no de la mano de la voluntad de poder o del sadismo del poder, sino de la lógica de la lucha entre emancipadores y sometedores y de la gran lógica de fondo del equilibrio del terror, que uniforma las conductas dentro del corsé del miedo universal.

Orwell conocía los horrores de la conducta colectiva e individual organizada por el totalitarismo contemporáneo (nazismo o estalinismo). Son totalitarismos típicos que se reproducen hoy en aquellas zonas de la tierra donde la lucha de clases se traduce en un totalitarismo explícito y deja su secuela de tortura, cárceles, desaparecidos, etc., apadrinado este totalitarismo por los defensores de la conciencia liberal del universo. Pero poco podía imaginar Orwell que en 1984 la dominación de poder tuviera su tecnología más sofisticada precisamente en las democracias más avanzadas, donde los bancos de datos sobre los ciudadanos, los medios de persuasión y la conciencia colectiva de estabilidad pueden hacer coexistir la apariencia de democracia y el suicidio programado de los disidentes radicales, como en el caso de la banda terrorista Baader Meinhoff. Orwell temía ese mundo en el que toda la verdad estuviera depositada en el Ministerio de la Verdad, pero poco podía imaginar que en 1984 para conseguir la alienación de las masas bastara con controlar sus necesidades y sus motivaciones, bastara con fomentar y controlar su conciencia consumidora.

El 1984 real desdramatiza estéticamente al *1984* de Orwell, aunque si lo examinamos con los instrumentos del conocimiento social que tenemos, el drama ético es mucho más profundo que el supuesto por Orwell. El uno de enero de 1984 sorprenderá al mundo bajo el pánico del rearme y de la guerra mundial y por lo tanto bajo la inculcación de la estabilidad, la austeridad, la conservación de lo malo en la duda de lo bueno. Podría deducirse de este cuadro final de la Historia, esa fotofija eterna del hombre paralizado y deshabitado que soñaron literariamente Zamiatín, Huxley o el propio Orwell. Pero afortunadamente la capacidad de lucha emancipatoria supera a la de dominación y el miedo de los dominadores ha de superar la voluntad de cambio de los dominados y ser su imposible medida. Orwell creó una hermosa fábula de moribundo frustrado porque ni la Vida ni la Historia habían sido como él había querido. Pero Vida e Historia continuaban.

M. Vázquez Montalbán
Junio 1983

LOS SUBTERRÁNEOS
de JACK KEROUAC
por HENRY MILLER

Es posible que nuestra prosa no se recobre jamás de lo que le ha hecho Jack Kerouac. Amante apasionado del lenguaje, sabe cómo utilizarlo. Siendo un virtuoso nato disfruta desafiando las leyes y los convencionalismos de la expresión literaria que estorban la auténtica comunicación, sin trabas entre el lector y el escritor. Tal como él mismo ha dicho en su artículo «Los principios fundamentales de la prosa espontánea», «procura primero satisfacerte a ti mismo, que luego el lector no podrá dejar de recibir la comunicación telepática y la excitación mental, pues en su cerebro actúan las mismas leyes que en el tuyo». Y es tan íntegro que, a veces, parece estar actuando en contra de sus propios principios. Sus conocimientos, en modo alguno superficiales, aparecen en sus escritos como si tal cosa. ¿Importa? Nada importa. Desde un punto de vista auténticamente creativo, todo da lo mismo, todo importa y nada importa.

Pero nadie puede decir de él que sea frío. Es cálido, está siempre al rojo vivo. Y si está alejado, también está cerca muy próximo, como si se tratara de un hermano, de un *alter ego*. Está ahí, está en todas partes, es el señor Todo-el-mundo. Observador y observado a la vez. «Es un amable, inteligente y doliente santo de la prosa», como dice de él Ginsberg.

Suele decirse que el poeta, o el genio, se adelanta a su propia época. Es cierto, pero solamente debido a que también es un ser profundamente de su época. «¡No os detengáis!», nos va diciendo. «Todo esto ya ha ocurrido antes millones de veces.» («Siempre adelante», decía Rimbaud.) Pero los que se resisten a cambiar no entienden esta clase de palabras. (Todavía andan rezagados en relación con Isidore Ducasse.) ¿Qué hacen, pues? Le derriban de su alta percha, le matan de hambre, de una patada le hunden los dientes en la garganta. A veces son menos misericordiosos incluso: hacen como si el genio no existiera.

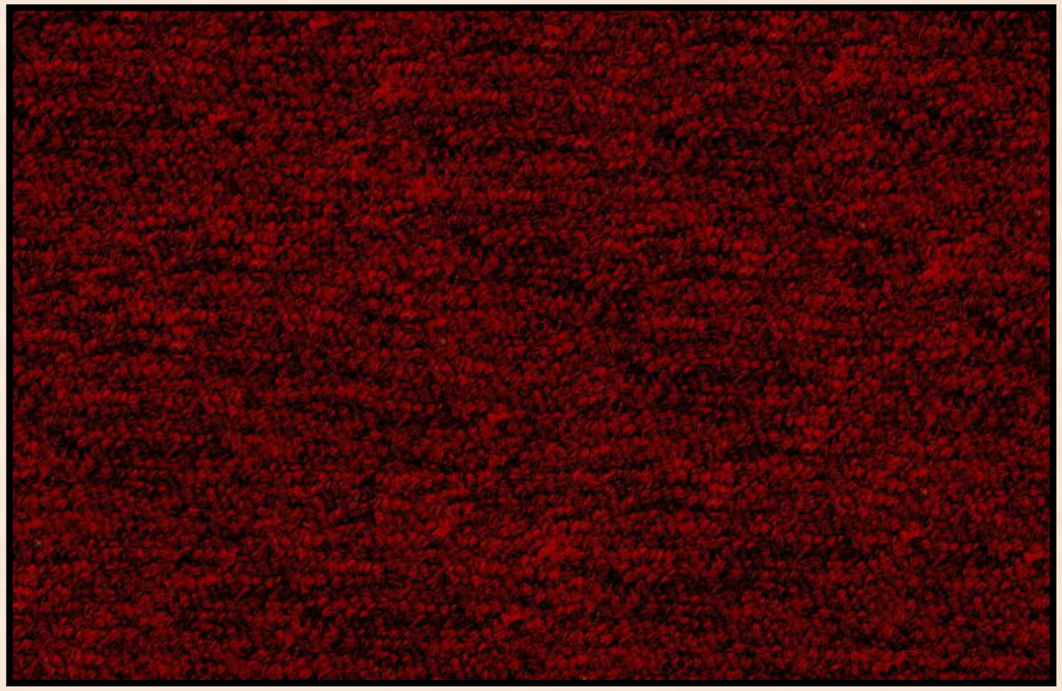
Todos los temas acerca de los cuales escribe Kerouac —esos personajes fantasmagóricos, obsesivamente ubicuos, cuyos nombres se pueden leer del revés; todas esas encantadoras visiones nostálgicas, íntimas y grandiosamente estereoscópicas de los Estados Unidos; todos esos paseos de pesadilla en góndola y en coche— así como el lenguaje que utiliza (algo así como el estilo Gautier pero en negativo) para describir sus visiones «terrenocelestiales», todas esas extravagancias desmesuradas, tienen una estrecha relación con maravillas tales como *El asno dorado*, el *Satiricen* y *Pantagruel*, y esto es algo que no pueden dejar de percibir ni siquiera los lectores de *Time* y *Life*, de las *Selecciones del Reader's Digest*, y los tebeos.

El buen poeta, o en este caso «el prosista *bop* espontáneo», siempre está atento al son de su época: el *swing*, el *beat*, el ritmo metafórico disyuntivo que brota tan veloz, tan alocada, tan peleonamente, y de forma tan increíble y tan deliciosamente salvaje, que nadie llega a reconocerlo una vez transcrito en el libro. Mejor dicho, solo lo reconocen los poetas. Kerouac «lo ha inventado», dirá la gente. Con lo cual estarán insinuando que no es real. Lo que la gente tendría que decir es: «Este sí que ha sabido pillarlo». Él lo ha pillado, lo ha cultivado, lo ha sabido escribir. («¿Lo pillas tú, Nazz?»).

Cuando alguien pregunta: «¿De dónde saca todo eso?», la respuesta es: «De ti.» No hay que olvidar que Kerouac se ha pasado toda la noche despierto, escuchando con los ojos y las orejas. Toda una noche de mil años. Lo oyó en el útero, lo oyó en la cuna, lo oyó en la escuela, lo oyó pegando la oreja a la pared de la bolsa de la vida, allí donde un sueño vale oro. Y, además, ya está casi harto de oírlo. Quiere dar un nuevo paso adelante. Quiere reventar. ¿Vais a dejar que lo haga?

Esta es una época de milagros. Los días del asesino loco han quedado atrás; los maníacos sexuales están ahora en el limbo; los atrevidos artistas del trapecio se han roto el cuello. Estamos en una época de prodigios, en la que los científicos, con la ayuda de los sumos sacerdotes del Pentágono, enseñan gratuitamente las técnicas de la destrucción mutua pero total. ¡Progreso! El que sea capaz, que lo convierta en una novela legible. Pero si eres un comedor de muerte no me vengas con literaturas. No nos vengas con literatura «limpia» y «sana» (¡sin lluvia radioactiva!). Deja que hablen los poetas. Puede que sean *beat*, pero, como mínimo, no montan a caballo de un monstruo cargado de energía atómica. Creedme; no hay nada limpio, nada saludable, nada prometedor en esta época de prodigios; nada, excepto seguir contando lo que pasa. Kerouac y otros como él serán probablemente los que tengan la última palabra.

Big Sur, California
Henry Miller



YONKI

de WILLIAM BURROUGHS por ALLEN GINSBERG

Bill Burroughs y yo nos conocimos en las navidades de 1944, y desde principios de los años cincuenta nos une una profunda amistad. Siempre lo he respetado por ser mayor y más sensato que yo, y durante los primeros años de nuestra relación no podía comprender por qué me trataba con tanta consideración. El paso del tiempo, y las profundas alteraciones que trajo a nuestras vidas —tuve que permanecer recluido en un sanatorio mental, y él viajó y sufrió una terrible tragedia personal—, confirmaron mi intuición de que era muy tímido, y lo animé a escribir más prosa. Para entonces, tanto Kerouac como yo considerábamos que nuestro destino era el de ser escritores, poetas, pero Bill se mostraba reacio a compartir estos sueños tan extravagantes. De todos modos, al contestar a mis cartas me enviaba capítulos de *Yonqui*, al principio creo que solo para hacerme partícipe de anécdotas que consideraba curiosas, aunque —para mi emocionada sorpresa— no tardó en acariciar la idea de convertir aquellos fragmentos en el embrión de un libro, de una obra narrativa sobre el tema de la droga. Así pues, la mayor parte del original me llegó fragmentariamente por correo, a veces a casa de mis padres en Paterson, New Jersey. Pensaba que animaba a Bill a escribir. Pero ahora se me ocurre que lo que él pretendía al enviarme aquellos fragmentos de su libro era levantarme la moral y procurar que no perdiera el contacto activo con el mundo, pues me había ido a vivir al campo, a casa de mis padres, tras pasarme ocho meses en un sanatorio mental como consecuencia de mis enfrentamientos con la ley mientras era *hippy*. Esto ocurría hace cerca de un cuarto de siglo, y no recuerdo la estructura de nuestra correspondencia, que continuó durante años, de continente a continente y de costa a costa, y gracias a la cual surgieron, además de *Yonqui,* otros libros como *Yage Letters, Queer* (cuando escribo estas líneas, todavía sin publicar) y buena parte de *El almuerzo desnudo*. Por desgracia, obedeciendo los impulsos de su innata timidez, Burroughs ha destruido muchas de sus epístolas personales de mediados de los años cincuenta, que le devolví y le pedí que conservara, quizá por tratarse de misivas en las que manifiesta un natural bastante más afectuoso de lo que gusta de mostrar en público. Bien, el caso es que esa encantadora faceta del carácter del por lo demás invisible inspector Lee ha desaparecido para siempre tras el férreo telón de la autocensura literaria.

Una vez el manuscrito de *Yonqui* estuvo completo, se lo ofrecí a diversos compañeros de estudios o de sanatorio mental que habían conseguido introducirse en el campo editorial, ambición que también tuve, pero en la que fracasé; así pues, dada mi incompetencia para los asuntos mundanos, me veía como una especie de agente secreto literario. Jason Epstein leyó el manuscrito (conocía las leyendas que circulaban acerca de Burroughs desde sus días de estudiante en Columbia) y llegó a la conclusión de que, si lo hubiera escrito Winston Churchill, habría resultado interesante, pero, como la prosa de Burroughs «carecía de distinción» (extremo este que discutí acaloradamente con él en su despacho de Doubleday, aunque al final tuve que claudicar, pues debilitaba mis energías estar rodeado por tanta realidad; también la debilitaron las granadas de gas mostaza que me disparaban editores siniestros e inteligentes, mi propia paranoia y mi inexperiencia para enfrentarme a la tremenda estupidez que reina en los grandes edificios de oficinas de Nueva York), no le interesaba publicar el libro. Por aquel entonces, también trataba de encontrar editor para los capítulos proustianos de las *Visions of Cody* de Kerouac, que andando el tiempo se convertirían en la visión de *En el camino*. Y llevé esta última obra de una editorial a otra. Louis Simpson, que se recuperaba de una crisis nerviosa en Bobbs-Merrill, tampoco vio mérito artístico en el manuscrito. Pero tuve la tremenda suerte de que Carl Solomon, que había sido compañero mío en el Instituto Psiquiátrico del Estado de Nueva York, trabajara en Ace Books, de la que era propietario su tío, el señor A. A. Wyn. Solomon tenía el gusto literario y el sentido del humor necesarios para apreciar obras como aquellas, aunque, como estaba de vuelta de sus propias extravagancias literarias dadaístas, paranoico-críticas y vanguardistas en general, al igual que Simpson, desconfiaba del romanticismo criminal y vagabundo de Burroughs y Kerouac. (Yo era por aquel entonces un encantador muchacho judío con un pie en la clase media que escribía poesía metafísica de corte tradicional que luego revisaba con todo cuidado, más o menos). Ciertamente, aquellos libros indicaban que estábamos en medio de una crisis de identidad premonitoria de una depresión nerviosa para el conjunto de los Estados Unidos. Por otra parte, Ace Books publicaba fundamentalmente en sus colecciones de bolsillo libros de evasión, entre los que Carl intercalaba a veces, muy nervioso, alguna novela francesa o con algo más de enjundia, mientras su tío fruncía el ceño.

El editor Solomon nos decía que no nos dábamos cuenta (Bill, Jack, yo), pero él sí, de que había que ser verdaderamente paranoico para publicar libros como aquellos, pues el ambiente en que nos movíamos no era el suyo y no estábamos condicionados por la familia y los psiquiatras, por las responsabilidades que conllevaba trabajar en la editorial ni por el nerviosismo de pensar que su tío pudiera considerarlo loco; por tanto, fue un acto de verdadero valor por su parte programar «una cosa así», un libro sobre la droga, y darle a Kerouac doscientos cincuenta dólares como anticipo por una novela. «Todo aquello estuvo a punto de causarme una depresión nerviosa; me daba verdadero pánico trabajar con semejante material.» Por aquel entonces —y en la actualidad no ha desaparecido del todo, pues aún quedan vibraciones residuales de la paranoia del estado policial cultivadas por las brigadas de narcóticos— estaba muy extendida la idea implícita de que si hablabas en voz alta de la hierba (y no digamos de la droga) en el metro o el autobús, podías ser detenido, aunque solo propusieras posibles cambios en las leyes. Era considerado ilegal hablar de las drogas. Una década más tarde aún no era posible proponer cambios en las leyes en un debate transmitido por la televisión pública nacional sin que la Oficina de Narcóticos y la Comisión Federal de Comunicaciones te denunciaran presentando como pruebas las grabaciones de tus palabras. Eso ya es historia. Pero el pánico al que se refería Solomon estaba muy extendido, y la industria editorial no era inmune a él. Así pues, para que el libro pudiera publicarse hubo que introducir en su texto una serie de modifcaciones, unas a fin de que el editor no se viera implicado si el autor era llevado a los tribunales, y otras destinadas a impedir que el lector pudiera aceptar como buenas las arbitrarias opiniones del autor que estaban en desacuerdo con la «autoridad médica legalmente reconocida», una autoridad que por aquel entonces era cautiva de la Oficina de Narcóticos: veinte mil médicos fueron denunciados por tratar a yonquis en el período 1935-1953, y muchos miles de ellos fueron multados y encarcelados, en lo que la Asociación Médica de los Condados de Nueva York denominó «una guerra contra los médicos». Lisa y llanamente, la verdad es que la Oficina de Narcóticos estaba conchabada con la delincuencia organizada y participaba bajo mano en la venta de droga, por lo que se dedicó a elaborar mitos que reforzaban la «criminalización» de los adictos en vez de

procurarles tratamiento médico. Los motivos eran claros y sencillos: ansia de dinero, salarios bajos, chantaje y grandes beneficios ilegales, todo ello a expensas de una categoría de ciudadanos que eran calificados por la prensa y la policía de «enemigos de la sociedad». La historia de las estrechas relaciones entre las burocracias de la policía y del sindicato del crimen fue ampliamente documentada a principios de la década de los setenta por diversos libros e informes oficiales (entre los cuales destacan el informe de la Comisión Knapp acerca de Nueva York, publicado en 1972, y The Politics of Opium in Indochina, de Al McCoy).

Como el tema de su libro —*in medias res*— era considerado tan osado, se le pidió a Burroughs que escribiera un prólogo en el que explicara que era de buena familia —para lo que se convirtió en el anónimo William Lee— y diera algunos detalles que permitieran comprender cómo era posible que un ciudadano supuestamente normal llegara a convertirse en un degenerado enemigo de la sociedad, a fin de que la píldora les resultara más fácil de tragar a lectores, censores, críticos literarios, policías, espíritus estrechos de esos que tanto abundan por todas partes y sabe Dios a cuánta gente más. Carl escribió una preocupada introducción en la que pretendía ser la voz de la sensatez que presentaba el libro de parte del editor. Tal vez lo fuera. Cierta descripción literaria de la sociedad agrícola de Texas fue suprimida por considerarse que estaba fuera de lugar dada la dureza tan poco literaria del tema del libro. Y, como ya he dicho, cruciales afirmaciones medicopolíticas de William Lee, basadas en hechos o simples opiniones suyas, fueron primero encerradas entre paréntesis y luego tachadas por el editor. Como agente, negocié un contrato que aceptaba todas esas mixtificaciones, y le entregué a Burroughs un adelanto de ochocientos dólares a cuenta de una edición de cien mil ejemplares que, cosa curiosa, fueron impresos haciendo el sesenta y nueve, por así decirlo, en las mismas hojas en que se imprimía otro libro sobre drogas, escrito por un exagente de narcóticos. Ciertamente, habíamos hecho una lamentable serie de claudicaciones; sin embargo, por otra parte, y dada nuestra inocencia, no dejó de ser una especie de milagro que el libro fuera impreso al fin y leído durante la década siguiente por más de un millón de *cognoscenti* que no pudieron menos que apreciar su inteligente exposición de los hechos, su clara percepción, su lenguaje sencillo y directo y sus imaginativas metáforas, así como su profunda comprensión de los fenómenos sociológicos, su actitud cultural revolucionaria hacia la burocracia y la ley, y el estoico y frío sentido del humor con que contempla la delincuencia.

ALLEN GINSBERG
19 de septiembre de 1976, Nueva York.

PREGÚNTALE AL POLVO
de JOHN FANTE
por CHARLES BUKOWSKI

Yo era joven, pasaba hambre, bebía, quería ser escritor. Casi todos los libros que leía pertenecían a la Biblioteca Municipal del centro de Los Angeles, pero nada de cuanto me caía en las manos tenía que ver conmigo, con las calles, ni con las personas que me rodeaban. Me daba la sensación de que todos se dedicaban a hacer juegos de prestidigitación con las palabras, que aquellos que no tenían prácticamente nada que decir pasaban por escritores de primera línea. Sus libros eran una mezcla de sutileza, artesanía y formalismo, y era esto lo que se leía, se enseñaba en las escuelas, se digería y se transmitía. Era un invento cómodo, una Logocultura ingeniosa y prudente. Había que volver a los autores anteriores a la Revolución rusa para encontrar algo de aventura, un poco de pasión. Había excepciones, pero eran tan escasas que se agotaban rápidamente y uno se quedaba sin saber qué hacer ante las filas interminables de libros insípidos. A pesar de todo lo que podía haberse aprendido en los siglos precedentes, los autores modernos no eran lo que se dice muy hábiles.

Cogía de las estanterías un libro tras otro. ¿Por qué nadie decía nada? ¿Por qué no alzaba nadie la voz por encima de la de los demás?

Probé en las distintas secciones de la biblioteca. La sala de religión me pareció un páramo tan vasto como inútil. Fui a la de filosofía. Di con un par de alemanes resentidos que me estimularon una temporada, hasta que los olvidé. Probé con las matemáticas, pero las matemáticas superiores no se diferenciaban de la religión, no me afectaban en absoluto. Lo que yo buscaba no se encontraba al parecer en ninguna parte.

Probé con la geología, y al principio sentí cierta curiosidad, pero me resultó insustancial a la postre.

Descubrí ciertos libros sobre cirugía y me gustaron los libros sobre cirugía: las palabras eran nuevas y maravillosas las ilustraciones. En concreto, me gustaron y memoricé los detalles de las operaciones del mesocolon.

Al final abandoné la cirugía y volví a la gran sala abarrotada de autores de novelas y cuentos. (Cuando tenía morapio en abundancia no iba por la biblioteca. Una biblioteca era un lugar estupendo para pasar el rato cuando no se tenía nada para comer o beber y cuando la dueña de la casa le perseguía a uno con los recibos atrasados del alquiler. En la biblioteca, por lo menos, se podía ir al lavabo sin problemas.) Vi muchísimos compañeros de vagabundeo allí, y casi todos dormidos sobre el libro abierto.

Seguí recorriendo la sala general de lectura, cogiendo libros de los estantes, leyendo unas cuantas líneas, unas cuantas páginas, y dejándolos en su sitio a continuación.

Pero cierto día cogí un libro, lo abrí y se produjo un descubrimiento. Pasé unos minutos hojeándolo. Y entonces, a semejanza del hombre que ha encontrado oro en los basureros municipales, me llevé el libro a una mesa. Las líneas se encadenaban con soltura a lo largo de las páginas, allí había fluidez. Cada renglón poseía energía propia y lo mismo sucedía con los siguientes. La esencia misma de los renglones daba entidad formal a las páginas, la sensación de que allí se había esculpido algo. He allí, por fin, un hombre que no se asustaba de los sentimientos. El humor y el sufrimiento se entremezclaban con sencillez soberbia. Comenzar a leer aquel libro fue para mí un milagro tan fenomenal como imprevisto.

Tenía tarjeta de lector. Rellené la hoja del servicio de préstamo, me llevé el libro a casa, me tumbé en la cama, me puse a leerlo y mucho antes de acabarlo supe que había dado con un autor que había encontrado una forma distinta de escribir. El libro se titulaba *Pregúntale al polvo* y el autor se llamaba John Fante. Tendría una influencia vitalicia en mis propios libros. Acabé *Pregúntale al polvo* y busqué más libros de Fante en la biblioteca. Encontré dos: *Dago red* y *Espera a la primavera, Bandini*. La calidad era la misma, se habían escrito con el corazón y las entrañas y no hablaban de otra cosa.

Sí, Fante tuvo sobre mí un efecto poderoso. Poco después de leer los libros que he citado conviví con una mujer. Estaba más alcoholizada que yo, sosteníamos peleas violentas y a menudo le gritaba: "¡No me llames hijo de puta! ¡Yo soy Bandini, Arturo Bandini!".

Fante fue para mí como un dios, pero yo sabía que a los dioses hay que dejarles en paz, que no hay que llamar a su puerta. Sin embargo, me ponía a hacer conjeturas sobre el punto exacto de Angel's Flight en que al parecer había vivido y hasta pensaba que a lo mejor seguía viviendo allí. Casi todos los días pasaba por el lugar y me preguntaba: ¿Será esa la ventana por la que se deslizaba Camila? ¿Es esa la puerta de la pensión? ¿Es ese el vestíbulo? No lo he sabido nunca.

Treinta y nueve años más tarde he vuelto a leer *Pregúntale al polvo*. Quiero decir que lo he vuelto a leer este año y que todavía se sostiene, al igual que las demás obras de Fante, pero que este es el libro que prefiero porque constituyó mi primer encuentro con la magia. Escribió otros libros, además de *Dago red* y *Espera a la primavera, Bandini*. Por ejemplo, *Plenitud de vida* y *The brotherhood of the grape.* En la actualidad está escribiendo otra novela, *A dream of Bunker Hill.*

Al final, gracias a otras vicisitudes, he conocido al novelista este mismo año. Queda mucho por decir de la vida de John Fante. Una vida con una suerte extraordinaria, con un destino horrible y llena de una valentía tan natural como insólita. Es posible que se cuente algún día, aunque creo que a él no le gustaría que yo la contase aquí. Permítaseme decir, sin embargo, que en su forma de escribir y en su forma de vivir se dan las mismas constantes: fuerza, bondad y comprensión.

Es todo. A partir de este momento, el libro pertenece al lector.

Charles Bukowski
5 de junio de 1979

LA METAMORFOSIS
de FRANZ KAFKA
por JORGE LUIS BORGES

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

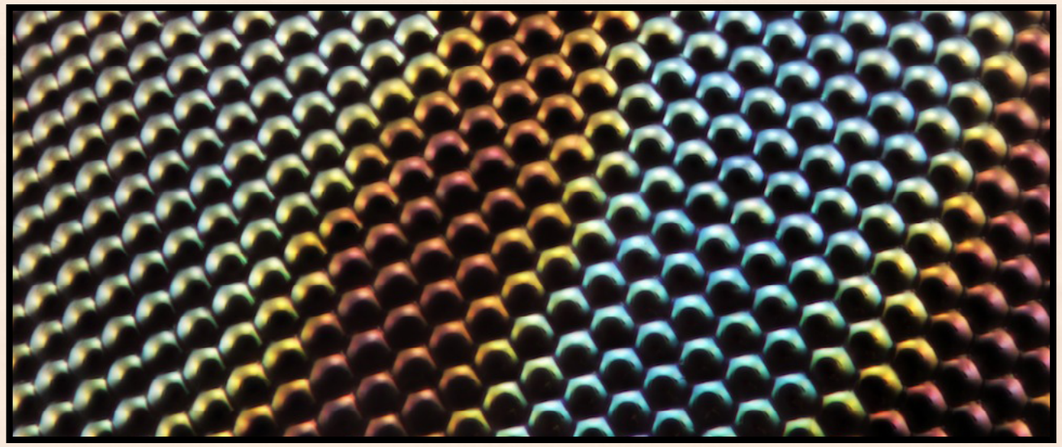
La opresión de la guerra está en esos libros: esa opresión cuya característica atroz es la simulación de felicidad y de valeroso fervor que impone a los hombres... Sitiados y vencidos, los Imperios centrales capitularon en 1918. Sin embargo, el bloqueo no cesó y una de las víctimas fue Franz Kafka. Este,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

Dos ideas —mejor dicho, dos obsesiones— rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de las dos; el infinito, la segunda. En casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas. Karl Rossmann, héroe de la primera de sus novelas, es un pobre muchacho alemán que se abre camino en un inextricable continente; al fin lo admiten en el Gran Teatro Natural de Oklahoma; ese teatro infinito no es menos populoso que el mundo y prefigura al Paraíso. (Rasgo muy personal: ni siquiera en esa figura del cielo acaban de ser felices los hombres y hay leves y diversas demoras). El héroe de la segunda novela, Josef K., progresivamente abrumado por un insensato proceso, no logra averiguar el delito de que lo acusan, ni siquiera enfrentarse con el invisible tribunal que debe juzgarlo; este, sin juicio previo, acaba por hacerlo degollar. K., héroe de la tercera y última, es un agrimensor llamado a un castillo, que no logra jamás penetrar en él y que muere sin ser reconocido por las autoridades que lo gobiernan. El motivo de la infinita postergación rige también sus cuentos. Uno de ellos trata de un mensaje imperial que no llega nunca, debido a las personas que entorpecen el trayecto del mensajero; otro, de un hombre que muere sin haber conseguido visitar un pueblito próximo; otro —*Una confusión cotidiana*— de dos vecinos que no logran juntarse. En el más memorable de todos ellos —*La edificación de la muralla china*, 1919—, el infinito es múltiple: para detener el curso de ejércitos infinitamente lejanos, un emperador infinitamente remoto en el tiempo y en el espacio ordena que infinitas generaciones levanten infinitamente un muro infinito que dé la vuelta de su imperio infinito.

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

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

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



DEMIAN

de HERMANN HESSE
por THOMAS MANN

Constituye para mí una gran alegría poder prologar esta edición del *Demian* de Hermann Hesse, el vibrante poema en prosa de su edad madura, con una palabra de simpatía y una calurosa recomendación. Un volumen de pocas páginas, es verdad; pero los libros de escaso volumen son los que muchas veces desarrollan las dinámicas más intensas… Pensemos en el *Werther* de Goethe, cuya repercusión en Alemania es ampliamente evocada por la del *Demian*. El sentimiento de Hesse respecto a la validez supraindividual de su creación debió haber sido muy intenso: de ello da testimonio la intencionada ambigüedad del subtítulo: *Historia de una juventud*, que puede referirse tanto a un individuo como englobar a toda una generación de jóvenes. Prueba de ello es el hecho de que Hesse no quisiera publicar este relato bajo su verdadero nombre —ya conocido y muy difundido— sino que hizo imprimir en la portada el seudónimo «Sinclair» (nombre que proviene del círculo de Hölderlin) y ocultó cuidadosamente su paternidad por mucho tiempo. Yo escribí entonces al editor, que también era el mío, preguntándole con insistencia acerca del llamativo del libro y de la identidad de «Sinclair». El fiel anciano mintió, diciéndome que había recibido el manuscrito de Suiza a través de un intermediario. Sin embargo, la verdad fue imponiéndose poco a poco, gracias en parte a la crítica estilística y en parte también a la indiscreción. Pero solo la décima edición apareció bajo el nombre de Hesse.

Hacia el final del libro, en 1914, Demian le dice a su amigo Sinclair: «Habrá guerra… esto es solo un comienzo, Sinclair. Será quizás una gran guerra, una guerra monstruosa. Pero, aún así, tampoco será más que un comienzo. Lo nuevo se inicia, y habrá de ser terrible para aquellos que permanezcan ligados a lo antiguo. ¿Qué harías tú?» La respuesta correcta sería: «Apoyar lo nuevo, sin renunciar a lo antiguo». Los mejores servidores de lo nuevo —entre los que Hesse es un ejemplo— son sin duda quienes conocen y aman lo antiguo, y lo traspasan a la dimensión de lo nuevo.

Thomas Mann,
Freiburg, 1929.

CUENTOS COMPLETOS
de EDGAR ALLAN POE
por JULIO CORTÁZAR

VIDA DE EDGAR ALLAN POE[1]

INFANCIA

Edgar Poe, más tarde Edgar Allan Poe, nació en Boston el 19 de enero de 1809. Nació allí como podría haber nacido en cualquier otra parte, al azar del itinerario de una oscura compañía teatral donde actuaban sus padres, y que ofrecía un característico repertorio que combinaba *Hamlet* y *Macbeth* con dramas lacrimosos y comedias de magia.

Extenderse en consideraciones sobre el parentesco de Poe no conduce a nada sólido. Edgar era tan pequeño cuando desaparecieron sus padres que la influencia del teatro no la alcanzó. Sus tendencias histriónicas de la madurez coinciden con las de tantos otros genios cuyos padres fueron médicos o fabricantes de tejas. Parece preferible mencionar herencias más profundas. Por su madre, Elizabeth Arnold Poe, el poeta descendía de ingleses (sus abuelos fueron también actores, del Covent Garden, de Londres), mientras su padre, David Poe, era norteamericano, de ascendencia irlandesa. Edgar habría de fabricar en su juventud mitológicas genealogías, de las cuales la más notable (que muestra pronto su tendencia a lo truculento) lo presenta como descendiente del general Benedict Arnold, famoso en los anales de la traición.

Su sangre inglesa y norteamericana (todavía la misma, aunque se repelieran políticamente) le llegaba doblemente debilitada e impura por la mala salud de sus padres, tuberculosos ambos. David Poe, actor insignificante, sale rápidamente del escenario: murió o quizá abandonó a su mujer y a sus tres hijos, el último por nacer. Mrs. Poe debió dejar al mayor en casa de unos parientes y trasladarse al Sur con Edgar, que apenas tenía un año, para seguir actuando en el teatro y ganar algún dinero. En Norfolk (Virginia) nació Rosalie Poe; y si su madre había reaparecido en las tablas apenas tres semanas después de nacido Edgar en Boston, así se la vio en escena muy poco antes de dar a luz a Rosalie. La miseria y la enfermedad la doblegaron pronto en Richmond, donde la caridad de sus admiradores teatrales, en su mayoría damas, alivió en parte sus sufrimientos. Edgar se encontró huérfano antes de cumplir tres años; la noche en que su madre murió en una miserable habitación, dos señoras caritativas se llevaron los niños a sus casas.

El carácter del poeta no puede ser comprendido si se descuidan dos influencias capitales en su infancia: la importancia psicológica y afectiva que tiene para un niño saber que carece de padres y que vive de la caridad ajena (caridad sumamente peculiar, como se verá), y la residencia en el Sur. Virginia, en aquella época, representaba el espíritu sureño mucho más de lo que una ojeada casual al mapa de Estados Unidos haría suponer. La llamada «línea de Mason y Dixon», que marcaba el extremo meridional de Pensilvania, valía también como límite del «Norte» y el «Sur», de las tendencias que pronto fermentarían en el abolicionismo y el régimen esclavista y feudal sureño. Edgar Poe creció como sureño, pese a su nacimiento en Boston, y jamás dejó de serlo en espíritu. Muchas de sus críticas a la democracia, al progreso, a la creencia en la perfectibilidad de los pueblos, nacen de ser «un caballero del Sur», de tener arraigados hábitos mentales y morales moldeados por la vida virginiana. Otros elementos sureños habrían de influir en su imaginación: las nodrizas negras, los criados esclavos, un folklore donde los aparecidos, los relatos sobre cementerios y cadáveres que deambulan en las selvas bastaron para organizarle un repertorio de lo sobrenatural sobre el cual hay un temprano anecdotario. John Allan, su casi involuntario protector, era un comerciante escocés emigrado a Richmond, donde tenía en sociedad una empresa dedicada al comercio del tabaco y otras actividades curiosamente disímiles, pero propias de un tiempo en que los Estados Unidos eran un inmenso campo de ensayo. Uno de los renglones lo constituía la representación de revistas británicas, y en las oficinas de Ellis & Allan el niño Edgar se inclinó desde temprano sobre los magazines trimestrales escoceses e ingleses y trabó relación con un mundo erudito y pedante, «gótico» y novelesco, crítico y difamatorio donde los restos del ingenio del siglo XVIII se mezclaban con el romanticismo en plena eclosión, donde las sombras de Johnson, Addison y Pope cedían lentamente a la fulgurante presencia de Byron, la poesía de Wordsworth y las novelas y cuentos de terror. Mucho de la tan debatida cultura de Poe salió de aquellas tempranas lecturas.

Sus protectores no tenían hijos. Frances Allan, primera influencia femenina benéfica en la vida de Poe, amó desde el comienzo a Edgar, cuya figura, bellísima y vivaz, había sido el encanto de las admiradoras de la desdichada Mrs. Poe. En cuanto a John Allan, deseoso de complacer a su esposa, no opuso reparos a la adopción tácita del niño; pero de ahí a adoptarlo legalmente había un trecho que no quiso franquear jamás. Los primeros biógrafos de Poe hablaron de egoísmo y dureza de corazón; hoy sabemos que Allan tenía hijos naturales y que costeaba secretamente su educación. Uno de ellos fue condiscípulo de Edgar, y Mr. Allan pagaba trimestralmente una doble cuenta de gastos escolares. Aceptó a Edgar porque era «un espléndido muchacho», y llegó a encariñarse bastante con él. Era un hombre seco y duro, a quien los años, los reveses y finalmente una gran fortuna volvieron más y más tiránico. Para desgracia suya y de Edgar, sus naturalezas divergían de la manera más absoluta. Quince años más tarde habrían de chocar encarnizadamente, y ambos cometerían faltas tan torpes como imperdonables.

A los cuatro o cinco años, Edgar era un hermoso niño de rizos oscuros, de grandes y brillantes ojos. Muy pronto aprendió los poemas al gusto del día (Walter Scott, por ejemplo), y las damas que visitaban a Frances Allan a la hora del té no se cansaban de oírle recitar, grave y apasionadamente, las extensas composiciones que se sabía de memoria. Los Allan cuidaban inteligentemente de su educación, pero el mundo que lo rodeaba en Richmond le era tan útil como los libros. Su *mammy*, la nodriza negra de todo niño de casa rica en el Sur, debió de iniciarlo en los ritmos de la gente de color, lo que explicaría en parte su interés posterior, casi obsesivo, por la escansión de los versos y la magia rítmica de *El cuervo*, de *Ulalume*, de *Annabel Lee*. Y además estaba el mar, representado por sus embajadores naturales, los capitanes de veleros, que acudían a las oficinas de Ellis & Allan para discutir los negocios de la firma, y que bebían con los socios mientras narraban largas aventuras. El pequeño Edgar debió de entrever, ansioso oyente, las primeras imágenes de *Arthur Gordon Pym*, del remolino del *Maelström*, y todo ese aire marino que circula en su literatura y que él supo recoger en velámenes que todavía impulsan a sus barcos de fantasmas.

1. Esta noticia de los hechos salientes de la vida de Poe sigue, en líneas generales, la biografía de Hervey Allen, Israfel, The Life and Times of Edgar Allan Poe, la más completa hasta la fecha junto con la de Arthur Hobson Quinn.

Un barco más tangible habría de mostrarle pronto el prestigio de las singladuras, los atardeceres en alta mar, la fosforescencia de las noches atlánticas. En 1815, John Allan y su mujer se embarcaron con él rumbo a Inglaterra y Escocia. Allan quería cimentar de manera más amplia sus negocios y visitar a su numerosa familia. Edgar vivió un tiempo en Irvine (Escocia) y luego en Londres. De sus recuerdos escolares entre 1816 y 1820 habría de nacer más tarde el extraño y misterioso escenario inicial de *William Wilson*. También el folklore escocés influiría en él. Como previendo el ansia de universalidad que habría de tener algún día, las circunstancias lo enfrentaban con paisajes, fuerzas, humores distintos. Agradecido, aunque ya con una sombra de desdén, él no perdió nada. Un día habría de escribir: «El mundo entero es el escenario que requiere el histrión de la literatura.»

La familia volvió a Estados Unidos en 1820. Edgar, en la plenitud de su infancia, desembarcaba robustecido y avispado por su larga permanencia en un colegio inglés, donde los deportes y la rudeza física eran más importantes que en Richmond. Por eso lo vemos muy pronto capitanear a los camaradas de juego. Salta más alto y más lejos que ellos, y sabe dar y recibir una paliza según sople el viento. No hay todavía en él signos que lo distingan de los otros chicos, salvo, quizá, que le gusta dibujar, que le gusta juntar flores y estudiarlas. Pero lo hace un poco a escondidas y pronto vuelve a los juegos. Protege al pequeño Bob Sully, lo defiende de los muchachos más grandes, lo ayuda en sus lecciones. A veces desaparece durante horas, entregado a una tarea misteriosa: escribe secretamente sus primeros versos, los copia con bella letra, los atesora. Todo esto entre dos rebanadas de pan con mermelada.

ADOLESCENCIA

Hacia 1823 ó 1824, Edgar pone todas las fuerzas de sus quince años en esos versos. Algunas jovencitas de Richmond habrán de recibirlos, especialmente las alumnas de cierta elegante escuela; su hermana Rosalie —adoptada por otra familia de Richmond— se encarga de hacer llegar los mensajes a las agraciadas. Pero el precoz enamorado tiene tiempo para otras proezas. La enorme influencia de Byron, modelo de todo poeta joven en esta década, lo inducía a emularlo en todos los terrenos. Ante la estupefacción de camaradas y profesores, Edgar nadó seis millas contra la corriente del río James y se convirtió en el efímero héroe de un día. Su salud era entonces excelente, después de una infancia algo enfermiza; y su cargada herencia solo se manifiesta en detalles de precocidad, de talento anormalmente desarrollado, en un carácter donde el orgullo, la excitabilidad, la violencia que nace de una debilidad fundamental, lo estimulaban a adelantarse en todos los caminos y a no tolerar competidores.

En aquellos días conoció a «Helen», su primer amor imposible, su primera aceptación del destino que habría de signar toda su vida. Decimos aceptación, y será mejor explicarse desde ahora. «Helen» es la primera mujer —en una larga galería— de quien Edgar Poe habría de enamorarse sabiendo que era un ideal, solo un ideal, y enamorándose porque era ese ideal y no meramente una mujer conquistable. Mrs. Stanard, joven madre de uno de sus condiscípulos, se le apareció como la personificación de todos los sueños indecisos de la infancia y las ansiosas vislumbres de la adolescencia. Era hermosa, delicada, de maneras finísimas. «Helen, tu belleza es para mí como esas remotas barcas niceas que, dulcemente, sobre un mar perfumado, traían al cansado viajero errabundo de retorno a sus playas nativas», escribiría de ella un día en uno de sus poemas más misteriosos y admirables. Su encuentro fue para Edgar el arribo a la madurez. El adolescente que acudía a casa de su condiscípulo sin otro propósito que el de jugar, fue recibido por la Musa. Esto no es una exageración. Edgar retrocedió enceguecido frente a una mujer que le daba su mano a besar, sin comprender lo que ese gesto valía para él.

Ignorándolo, «Helen» le exigió que ingresara definitivamente en la dimensión de los hombres. Edgar aceptó, enamorándose. Su amor fue secreto, perfecto y duró lo que su vida, por debajo o por encima de muchos otros. Exteriormente, las diferencias de edad y de estado social condicionaron el diálogo, hicieron de esa relación un coloquio amistoso que continuó hasta el día en que Edgar no pudo visitar más la casa de los Stanard. «Helen» enfermó, y la locura —ese otro signo siempre latente en el mundo del poeta— la alejó de sus amigos. Al morir en 1824 tenía treinta y un años. Hay una «historia inmortal» que muestra a Edgar visitando de noche la tumba de «Helen». Hay testimonios igualmente inmortales aunque menos románticos, que prueban el desconcierto, el dolor contenido, la angustia sin expansión posible. Edgar callaba en la escuela, rehuía los juegos, las escapatorias; todos sus camaradas lo notaron sin sospechar la causa, y muchos años más tarde, cuando el mundo supo quién era él, lo recordaron en memorias y cartas.

Refugiado en casa de los Allan (que para Edgar, despierto ya a la realidad social, no era su casa), poco consuelo le esperaba. Su madre adoptiva lo quiso siempre tiernamente, pero empezaba a ceder a un enigmático mal. John Allan se mostraba cada día más severo y Edgar cada día más rebelde. Quizá entonces se enteró el niño de que su protector tenía hijos naturales y sospechó que jamás sería adoptado legalmente. Parece seguro que su primera reacción contra Allan nació de su cólera por la ofensa que ese descubrimiento infería a Frances. También esta lo supo y debió de confiarse a Edgar, que tomó resueltamente su partido. A esta crisis se agrega el que en aquellos días John Allan se convirtiera en millonario al heredar la fortuna de su tío. Paradójicamente, Edgar debió comprender que sus posibilidades de ser adoptado, y por tanto de heredar, habían disminuido todavía más. Y su especial inadaptación empezó a manifestarse tempranamente. Incapaz de suavizar asperezas o de conciliarse el afecto de su protector mediante una conducta adaptada a sus gustos, emprendía ya un camino anárquico al que su temperamento y sus gustos lo predisponían naturalmente. John Allan empezó a saber lo que es tener un poeta —o alguien que quiere llegar a serlo— en casa. Su intención era hacer de Edgar un abogado o un buen comerciante como él. No hay necesidad de abundar más sobre la razón fundamental de todos los choques futuros.

La crisis había madurado lentamente. Edgar era todavía el niño mimado de su «madre» y su bondadosa «tía», y el brillante alumno que daba satisfacción a John Allan. Por aquellos días el marqués de La Fayette andaba recorriendo los campos de sus antiguas hazañas. Edgar y sus camaradas organizaron una milicia uniformada y armada para rendir honores al viejo soldado francés. Entre ejercicio y ejercicio, Edgar leía vorazmente lo que caía a su alcance; pero no parecía feliz, y ni siquiera el traslado a una nueva y magnífica casa que la flamante fortuna de su protector requería, y la comodidad de una excelente habitación, bastaban para alegrarlo. Es harto probable que sus altaneras declaraciones a John Allan sobre sus propósitos de llegar a ser un poeta encontraran una fría, irónica respuesta en los ojos y las palabras del comerciante. Edgar había crecido, y sus actividades «militares» lo habían aguerrido e independizado aún más. La anómala situación del hogar de los Allan apresuró el proceso. Su guardián veía ya un mozo en Edgar y sus diálogos eran de hombre a hombre. Si Edgar le reprochó alguna vez, en nombre de su «madre» Frances, las infidelidades conyugales, Allan debió a su turno replicar con algo capaz de herir al joven en lo más vivo. Sabemos hoy cuál fue esa réplica: una velada referencia, deshonrosa para Mrs. Poe, acerca de la verdadera paternidad de Rosalie, la hermana menor de Edgar. Bien puede imaginarse la reacción de este. Pero los lazos con los Allan eran todavía demasiado fuertes, y hubo otro intervalo de paz. Intervalo dulce, porque Edgar acababa de enamorarse de una jovencita de bellos rizos, Sarah Elmira Royster, que habría de representar un extraño papel en su vida, desapareciendo tempranamente para surgir en los

últimos tiempos. Pero ahora el amor era matinal, y Elmira lo correspondía con toda la efusión compatible entonces con una señorita virginiana. A John Allan no le gustó la idea de que Edgar llegara a casarse con Elmira, y además había que pensar en su ingreso en la Universidad de Virginia. Sin duda habló con Mr. Royster, y de esa conversación en beneficio de los hijos nació una torpe traición: las cartas de Edgar a Elmira fueron interceptadas, y más tarde se obligó a la niña a que aceptara el presunto olvido de su novio como prueba de desamor y se casara con un tal Mr. Shelton, que correspondía mucho mejor que Edgar a la idea que los Allan y los Royster se hacen siempre de los esposos adecuados. Ignorante de lo que iba a ocurrir, Edgar se despidió de Frances y John Allan en febrero de 1826. En el camino confió una carta para Elmira al cochero que lo llevaba a Charlottesville; fue probablemente el último mensaje que aquella alcanzó a recibir de él. De la vida estudiantil de Poe hay numerosos documentos que prueban el clima de libertinaje y anarquía de la flamante Universidad fundada con tantas esperanzas por Thomas Jefferson, y su influencia catalizadora de las tendencias hasta entonces latentes en el poeta. Los estudiantes, hijos de familias adineradas, jugaban por dinero, bebían, disputaban y se batían en duelo, endeudándose con la mayor extravagancia, seguros de que sus padres pagarían al final de cada período escolar. A Edgar le ocurrió algo previsible: John Allan se negó desde el primer momento a enviarle más dinero del estrictamente necesario para sus gastos escolares. Edgar se empecinó en mantener el nivel de vida de sus camaradas, por razones bien comprensibles entonces y en Virginia. Hasta cierto punto, tenía razón: su protector lo había criado y educado en un nivel social que entrañaba determinadas exigencias económicas. Proporcionarle con una mano la mejor educación de la época y negarle con la otra el dinero necesario para no tener que avergonzarse ante los camaradas sureños, revelaba no solo falta de bondad, sino de sentido común e inteligencia. Poe comenzó a escribir a «casa» pidiendo pequeñas sumas, haciendo minuciosos estados de cuenta para mostrar a Allan que las cantidades recibidas no bastaban para subvenir a sus gastos elementales. Si Allan maduraba ya el proyecto de buscar motivos de querella y desentenderse finalmente de Edgar, aprovechando la enfermedad cada vez más grave de Frances para librarse de ese molesto obstáculo en sus futuros proyectos, no hay duda de que la conducta de Poe en la Universidad le dio amplio motivo para resolverse. Exaltado e incapaz de reflexionar con calma en nada que no fueran materias intelectuales, Edgar lo ayudó insensatamente. Se sumaba a ello su desesperación por no recibir respuesta de Elmira y sospechar que esta lo había olvidado, o que una intriga de los Royster y los Allan lo apartaba de su novia —pues como tal la consideraba entonces—. Por primera vez oímos mencionar el alcohol en la vida de Edgar. El clima de la Universidad era tan favorable como el de una taberna: Poe jugaba, perdía casi invariablemente, y bebía. Uno piensa en Pushkin, ese Poe ruso. Pero a Pushkin el alcohol no le hacía daño, mientras que desde el principio provocó en Poe un efecto misterioso y terrible, del que no hay una explicación satisfactoria como no sea la de su hipersensibilidad, sus taras hereditarias, esa «maraña de nervios» al descubierto. Le bastaba beber un vaso de ron (y lo bebía de un trago, sin paladearlo) para intoxicarse. Está probado que un solo vaso lo hacía entrar en ese estado de hiperlucidez mental que convierte a su víctima en un conversador brillante, en un «genio» momentáneo. El segundo trago lo hundía en la borrachera más absoluta, y el despertar era lento, torturante, y Poe se arrastraba días y días hasta recobrar la normalidad. Sin duda, esto era mucho menos grave a los diecisiete años; pasados los treinta, en los días de Baltimore y Nueva York, configuró su imagen más desgraciadamente popular.

Como estudiante, Edgar fue todo lo sobresaliente que cabía esperar. Los recuerdos de sus condiscípulos lo muestran dominando intelectualmente aquel grupo de *jeunesse dorée* virginiana.

Habla y traduce las lenguas clásicas sin esfuerzo aparente, prepara sus lecciones mientras otro alumno está recitando y se gana la admiración de profesores y condiscípulos. Lee, infatigable, historia antigua, historia natural, libros de matemáticas, de astronomía y, naturalmente, a poetas y novelistas. Sus cartas a John Allan describen con vividas imágenes el clima peligroso de aquella Universidad, donde los estudiantes se amenazan con pistolas y luchan hasta herirse gravemente, entre dos escapatorias a las colinas y alguna francachela en las tabernas de los aledaños. El estudio, el juego, el ron, las fugas, todo es casi lo mismo. Cuando las deudas de juego alcanzaron una cifra exasperante para John Allan y este se negó una vez más a pagarlas, Edgar tuvo que abandonar la Universidad. En aquel entonces una deuda podía llevar a cualquiera a la cárcel o, por lo menos, vedarle el reingreso al Estado donde la había contraído. Edgar rompió los muebles de su cuarto para encender un fuego de despedida (era en diciembre de 1826) y abandonó la casa de estudios. Sus camaradas de Richmond lo acompañaban; para ellos empezaban las vacaciones, pero él sabía que no volvería más.

Los acontecimientos se sucedieron rápidamente. El hijo pródigo encontró a Frances Allan cariñosa como siempre, pero el «querido papá» (como le llamaba Edgar en sus cartas) ardía de indignación por el balance de aquel año universitario. Para colmo, apenas llegado a Richmond descubrió Edgar lo ocurrido con Elmira, a quien sus padres acababan de alejar prudentemente de la ciudad. No hay que extrañarse de que en casa de Allan la atmósfera se volviera tensa y que, apenas pasado el tácito armisticio de Navidad y las fiestas de fin de año, la querella entre los dos hombres, que se miraban ahora de igual a igual, estallara en toda su violencia. Allan se negó a que Edgar volviera a la Universidad y a buscarle un empleo, a la vez que le reprochaba su holgazanería. Edgar replicó escribiendo secretamente a Filadelfia en demanda de trabajo. Enterado de esto, Allan le dio doce horas para que decidiera si se sometería o no a sus deseos (que entrañaban la obligación de estudiar Leyes o alguna otra carrera profesional). Edgar lo pensó todo una noche y repuso negativamente; siguió una terrible escena de mutuos insultos y, ante la exasperación de John Allan, su insubordinado protegido se marchó golpeando las puertas. Después de errar durante horas, escribió desde una taberna pidiendo su baúl, así como dinero para viajar al Norte y mantenerse hasta encontrar empleo. Allan no contestó, y Edgar escribió otra vez sin resultado. Su «madre» le hizo llegar el baúl y algún dinero. Con no poca sorpresa, Allan debió convencerse de que el hambre y la miseria no doblegaban al muchacho, como había supuesto. Edgar se embarcó rumbo a Boston para probar fortuna, y entre 1827 y 1829 se abre en su vida un paréntesis que los biógrafos entusiastas llenarían más tarde con fabulosos viajes a ultramar y experiencias novelescas en Rusia, Inglaterra y Francia. Naturalmente, Edgar los ayudaba desde más allá de la vida, pues siempre fue el primero en inventar detalles románticos que salpimentaran su biografía. Hoy sabemos que no se movió de Estados Unidos. Pero hizo, en cambio, algo que prueba su determinación de vivir conforme a su estrella. Apenas llegado a Boston, la amistad incidental de un joven impresor le permitió publicar *Tamerlán y otros poemas*, su primer libro (mayo de 1827). En el prólogo sostuvo que casi todos los poemas habían sido compuestos antes de los catorce años. Cierto vocabulario, cierto tono de magia, ciertas fronteras entre lo real y lo irreal mostraban al poeta; el resto era inexperiencia y candor. Ni que decir que el libro no se vendió en absoluto. Edgar debió de verse en una miseria espantosa que solo atinó al magro recurso de engancharse en el ejército como soldado raso. Y mientras sobrevivía, melancólicamente, miraba en sí mismo y a veces en torno; fue así como reunió el material para el futuro Escarabajo de oro, aprovechando el pintoresco escenario que rodeaba al fuerte Moultrie, en la Carolina, donde pasó la mayor parte de ese tiempo y donde la adolescencia quedó irrevocablemente atrás.

JUVENTUD

El soldado Edgar A. Perry —pues con ese alias se había enganchado— se condujo irreprochablemente en las filas y no tardó en ser ascendido a sargento mayor. El tedio insoportable de aquella mediocre compañía humana, con la cual se veía obligado a alternar y su invariable resolución de consagrarse a la literatura, para la cual requería tiempo, bibliotecas, contactos estimulantes, lo forzaron finalmente a reanudar relaciones con John Allan. Poe se había alistado por cinco años y aún le faltaban tres; pidió entonces a Allan que escribiera a sus jefes manifestando su conformidad en caso de que lo relevaran de su puesto. Allan no le contestó, y poco después Edgar fue transferido a Virginia. Muy cerca de su casa, ansioso por ver a su «madre», cada vez más enferma, comprendió que Allan no toleraría su baja si continuaba hablando de una carrera literaria. Optó entonces por un compromiso momentáneo, pensando que quizá Allan apoyara su ingreso a la academia militar de West Point. Era una carrera, y una bella carrera. Allan aceptó. Pero en aquellos días Poe iba a sufrir el segundo gran dolor de su vida. «Mamá» Frances Allan murió mientras él estaba en el cuartel; un mensaje de Allan llegó demasiado tarde para cumplir la voluntad de la moribunda, que había reclamado hasta el fin la presencia de Edgar. Ni siquiera le fue dado a este ver su cadáver. Frente a su tumba (tan cerca de la de «Helen», tan cerca ambas en su corazón), no pudo resistir y cayó inanimado; los criados negros debieron llevarlo en brazos hasta el carruaje.

El ingreso de Edgar en West Point fue precedido por una visita a Baltimore en busca y reconocimiento de su verdadera familia, que, frente a la mala voluntad de su guardián, asumía para él una importancia creciente. Implacable en su secreta decisión, buscaba asimismo publicar *Al Aaraaf*, largo poema en el cual depositaba infundadas esperanzas. Puede decirse que es este un momento crucial en la vida de Poe, aunque sus biógrafos no lo hagan notar quizá porque no es dramático ni teatral como tantos otros. Pero en mayo de 1829, solo, con el escaso dinero que le ha dado Allan para vivir y tramitar el no fácil ingreso a West Point, Edgar se lanza a establecer los primeros contactos sólidos con editores y directores de revistas. Como era de suponer, no pudo editar su poema por falta de fondos. En medio de las más angustiosas apreturas, acabó yéndose a vivir a casa de su tía María Clemm, donde también residían Mrs. David Poe, abuela paterna de Edgar, el hermano mayor de este (personaje borroso que moriría a los veinticuatro años y en quien la herencia familiar se acusó más rápida y violentamente) y los hijos de Mrs. Clemm, Henry y la pequeña Virginia, que habría de constituir el complejo y jamás resuelto enigma de la vida del poeta.

De Mrs. Clemm es casi innecesario adelantar que fue en todo sentido el ángel guardián de Edgar, su verdadera madre (como habría de decirlo en un soneto), la «Muddie» de las horas negras y de los años tortuosos. Edgar se incorporó al mísero hogar que María Clemm sostenía con labores de aguja y la caridad de parientes y vecinos, sin aportar más que su juventud y sus esperanzas. «Muddie» lo aceptó desde el primer momento como si comprendiera que Edgar la necesitaba en más de un sentido, y se encariñó con él a un punto que el resto de este relato mostrará cabalmente. Gracias a la buhardilla que compartía con su hermano, tuberculoso en último grado, pudo Edgar escribir en paz y establecer relaciones con editores y críticos. Bien recomendado por John Neal, escritor muy conocido en esos días, *Al Aaraaf* encontró por fin editor, y apareció en unión de *Tamerlán* y los restantes poemas del ya olvidado primer volumen. Satisfecho en este terreno, Edgar volvió a Richmond para esperar en casa de John Allan —que todavía era «su» casa— la hora del ingreso en West Point.

Resultaba difícil imaginar la actitud de Allan en estas circunstancias; se había negado a financiar la edición de los poemas, pero los poemas aparecían a pesar suyo. Edgar hablaría, sin duda, de sus esperanzas literarias y distribuiría ejemplares del libro a sus amigos virginianos (que no entendieron palabra, incluso los de la Universidad). Por fin, alguna referencia de Allan a la «holgazanería» de Edgar provocó otra violenta querella. Pero en marzo de 1830, Poe fue aceptado en la academia militar; a fines de junio aprobaba sus exámenes y pronunciaba el juramento de ingreso. Huelga decir con qué tristeza debió de entrar en West Point, donde le esperaban actividades aún más penosas y desagradables para él que las simples tareas del soldado raso. Pero la alternativa era la misma que tres años antes: o la «carrera» o morirse de hambre. El prestigio pasajero de las galas militares había terminado con la adolescencia. Edgar sabía de sobra que no estaba hecho para ser soldado, ni siquiera en el orden físico, porque su excelente salud de los quince años empezaba a resentirse tempranamente, y el entrenamiento severísimo de los cadetes no tardó en resultarle penoso, casi insoportable. Pero su cuerpo obedecía en gran medida al desgano, a la tristeza que lo invadía en un ambiente donde pocos minutos diarios podían consagrarse a pensar (a pensar fuera de los textos, es decir, a pensar poesía, a pensar literatura) y a escribir. John Allan, por su parte, iba a seguir la misma línea de conducta que en la etapa universitaria; pronto descubrió Edgar que no recibiría dinero ni para sus gastos más indispensables. Inútil quejarse por carta, mostrar que estaba haciendo el ridículo ante sus camaradas, provistos de fondos. Edgar se refugió entonces en el prestigio que le daba el ser un «viejo» al lado de sus bisoños compañeros, y en su facilidad para mentir imaginarios viajes, aventuras novelescas que muchos creyeron y que plagarían medio siglo después tantas biografías del poeta. Su orgullo, su humor sardónico, lo ayudaron no poco, pero estos rasgos tienen sus desventajas, y él lo supo pronto. Ahogado por la atmósfera vulgar, ramplona, carente hasta la náusea de imaginación y capacidad creadora, se defendió encerrándose, meditando ya los elementos de su futura poética (con gran ayuda de Coleridge). Entretanto, le llegaron desde «casa» noticias del segundo matrimonio de John Allan y comprendió, ya sin sombra de engaño, que toda esperanza de una futura protección debía ser abandonada. No se equivocaba: Allan habría de tener los hijos legítimos que deseaba, y la nueva Mrs. Allan se mostró desde el primer día hostil hacia el desconocido «hijo de actores» que estudiaba en West Point. Edgar había calculado cumplir el curso en seis meses, confiando en su preparación universitaria y militar precedentes. Pero, una vez en la academia, descubrió que ello era imposible por razones administrativas. No debió de vacilar mucho. Escéptico por lo que concernía a Allan, poco podía importarle que este se disgustara o no de su decisión, y decidió hacerse expulsar, única forma posible de salir de West Point sin violar el juramento pronunciado. Fue muy simple; como era alumno brillante, eligió la parte disciplinaria para ponerse en falta. Sucesivas y deliberadas desobediencias, tales como no concurrir a clase o a los servicios religiosos, le valieron una expulsión en regla. Pero antes, y dando una de sus raras muestras de auténtico humor, Poe había conseguido, con ayuda de un coronel, que los cadetes costearan por suscripción su nuevo libro de versos, compuesto durante la breve permanencia en West Point. Todo el mundo imaginaba un librito lleno de versos satíricos y divertidos acerca de la academia; se encontraron en cambio con *Israfel*, *A Helena* y *Lenore*. Pueden inferirse los comentarios.

La ruptura con Allan parecía definitiva y se complicó por un grave error de Edgar, quien, en un momento de ofuscación, había escrito a uno de sus acreedores excusándose por no pagar a causa de la tacañería de su tutor, y agregando que este estaba pocas veces sobrio. La afirmación, indudablemente calumniosa, llegó a manos de Allan. Su carta a Edgar se ha perdido, pero debió de ser terrible. Edgar le contestó ratificando su aseveración y vertiendo por fin toda su amargura, sus reproches y su desesperanza. El 19 de febrero de 1831 se embarcaba, envuelto en su capa de cadete, que lo acompañó hasta el fin de sus días, rumbo a Nueva York y a sí mismo. En marzo, hambriento y angustiado, pensó en engancharse como soldado en el ejército

de Polonia, sublevada contra Rusia. Su solicitud no tuvo éxito, y entretanto apareció su primer libro importante de poemas, «respetuosamente dedicado al colegio de cadetes». Edgar Poe está ya allí de cuerpo entero. En esos versos (que sufrirán más adelante infinitas modificaciones) los rasgos centrales de su genio poético brillan inequívocos —salvo para los escasos críticos que se ocuparon entonces del volumen—. La magia verbal donde, por lo menos en lo que a su poesía se refiere, se ahínca lo más asombroso de su genio, irrumpe como portadora de un oscuro mensaje lírico, sea el de los poemas amorosos en que desfilan las sombras de Helen o de Elmira, sea el de los cantos metafísicos y casi cosmogónicos. Cuando Edgar Poe volvió a Baltimore perseguido por el hambre y se refugió por segunda vez en casa de Mrs. Clemm, llevaba en el bolsillo la prueba palpable de que su decisión había sido justa y de que, al margen de todas las debilidades, los vicios y las flaquezas, había sido y era «fiel a sí mismo», por más caras que fuesen las consecuencias presentes y futuras.

A poco de llegar a Baltimore, murió su hermano mayor, y Edgar pudo instalarse y trabajar con relativa comodidad en la buhardilla que había compartido con el enfermo. Su atención, hasta entonces dedicada íntegramente a la poesía, va a volverse hacia el cuento, género más «vendible» —lo cual en esos momentos constituía un argumento capital—, y que interesaba además como género literario al joven escritor. Poe advirtió muy pronto que su talento poético, debidamente encauzado, podía crear en el cuento una atmósfera especialísima subyugadora, que él debió de atisbar el primero con irreprimible emoción. Todo estaba en no confundir cuento con poema en prosa, y sobre todo no confundir cuento con fragmento novelesco. No era Edgar hombre de incurrir en esos fáciles errores, y su primer relato publicado, *Metzengerstein*, nació como *Palas* armado de punta en blanco con todas las cualidades que habrían de alcanzar perfección unos años después.

La miseria y Mrs. Clemm se conocían de antiguo. «Muddie» pedía prestado, salía con una cesta donde sus amigas ponían siempre alguna legumbre, huevos, fruta. Edgar no encontraba manera de publicar, y los pocos dólares ganados aquí y allá desaparecían en seguida. Se sabe que en todo este período se condujo sobriamente, y que hizo lo posible por ayudar a su tía. Pero una vieja deuda (quizá su hermano) surgió de pronto, con la consiguiente amenaza de arresto y prisión. Edgar escribió a John Allan con el tono más angustiado y lamentable que cabe imaginar. «Por el amor de Cristo, no me dejes perecer por una suma de dinero cuya falta ni siquiera notarás...» Allan intervino de manera indirecta —y por última vez—; el peligro de prisión quedó descartado. Al criticar la formación literaria y cultural de Poe no debería olvidarse que en los años 1831 y 1832, cuando su carrera de escritor quedó definitivamente sellada, Edgar trabajaba acosado por el hambre, la miseria y el temor; el hecho de que pudiera seguir adelante y remontar día a día nuevos peldaños hacia su propia perfección literaria prueba toda la fuerza que habitaba en ese gran débil. Pero a veces Edgar perdía los estribos. No se sabe que bebiera entonces más de la cuenta (aunque para él la menor dosis era siempre fatal). Habíase enamorado de Mary Devereaux, joven y bonita vecina de los Clemm. Para Mary, el poeta representaba el misterio y, en cierto modo, lo prohibido, pues corrían ya rumores sobre su pasado, en gran medida sembrados por él mismo. Y además, Edgar tenía esa presencia que habría de subyugar siempre a las mujeres que cruzaron por su vida. La misma Mary, muchísimos años después, lo recordaba así: «Mr. Poe tenía unos cinco pies y ocho pulgadas de estatura, cabello oscuro, casi negro, que usaba muy largo y peinado hacia atrás como los estudiantes. Su cabello era fino como la seda; los ojos, grandes y luminosos, grises y penetrantes. Tenía el rostro completamente afeitado. La nariz era larga y recta, y los rasgos muy finos; la boca, expresivamente hermosa. Era pálido, exangüe, de piel bellamente olivácea. Miraba de manera triste y melancólica. Era sumamente delgado... pero tenía una fina apostura, un porte erguido y militar, y caminaba rápidamente. Lo más encantador en

él, sin embargo, eran sus modales. Era elegante. Cuando miraba a alguien parecía capaz de leer sus pensamientos. Tenía una voz agradable y musical, pero no profunda. Vestía siempre una chaqueta negra, abotonada hasta el cuello... No seguía la moda, sino que tenía su propio estilo.» Con semejante retrato no sorprenderá que la niña quedara fascinada por su cortejante. El idilio duró apenas un año, y la gazmoñería de la época hizo lo suyo. «Mr. Poe no valoraba las leyes de Dios ni las humanas», dirá Mary en sus recuerdos de vejez. Mr. Poe era celoso y provocaba violentas escenas. Mr. Poe se propasaba. Mr. Poe se consideró ofendido por un tío de Mary, que se inmiscuía en su noviazgo, y, luego de comprar una fusta, fue a buscar a dicho caballero y le dio de latigazos. Sus parientes contestaron golpeándolo y desgarrándole de arriba abajo la chaqueta. La escena final es digna de la mejor escena romántica: Mr. Poe atravesó tal como estaba la ciudad, seguido de una turba de chiquillos, armó un escándalo en la puerta de Mary, se metió en su casa y acabó tirándole la fusta a los pies, mientras decía: «¡Toma, te regalo esto!» Pero la anécdota es importante: por primera vez vemos a Edgar con las ropas destrozadas, perdido todo dominio de sí mismo; se exhibe al desnudo, como tantas veces más adelante, en un patético testimonio de su fundamental inadaptación a las leyes de los hombres. La familia de Mary hizo el resto, y Mr. Poe perdió a su novia. Consuela pensar que no lo lamentó demasiado.

En julio de 1832, Edgar supo que John Allan había hecho testamento y que estaba gravemente enfermo. Fue inmediatamente a Richmond, por razones donde el interés y los recuerdos del pasado se mezclaban confusamente. Nadie lo había invitado, pero él llegó tempestuosamente y se coló de rondón, dándose de boca con la segunda Mrs. Allan, que no tardó en hacerle entender que lo consideraba un intruso. No es difícil imaginar la violenta reacción de Edgar bajo ese techo que guardaba el recuerdo de su «madre» y toda su infancia. Volvió a perder la serenidad de la manera más lamentable, sobre todo porque no tuvo el valor de enfrentar a Allan, y salió de la casa en el preciso momento en que aquel, presurosamente reclamado, acudía con el estado de ánimo imaginable. La visita acababa en el más completo fracaso, y Edgar se volvió a Baltimore y a la miseria.

En abril de 1833 escribiría su última carta a su «protector». Contiene un párrafo que lo dice todo: «En nombre de Dios, ten piedad de mí y sálvame de la destrucción.» Allan no le contestó. Pero en el intervalo Edgar había ganado el primer premio (y 50 dólares) en un concurso de cuentos del *Baltimore Saturday Visiter*. Sus cuentos, al menos, eran más eficaces que sus cartas.

El año 1833 y gran parte del siguiente fueron tiempos de penoso trabajo en la más horrible miseria. Poe era ya conocido por los círculos cultivados de Baltimore, y su cuento vencedor, *Manuscrito hallado en una botella*, le valía no pocas admiraciones. A comienzos de 1834 le llegó la noticia de que Allan estaba moribundo y, sin pensarlo dos veces, se lanzó a una segunda e insensata visita a «su» casa. Rechazando al mayordomo, que debía de tener instrucciones de no dejarlo entrar, voló escaleras arriba para detenerse en la puerta de la habitación donde John Allan, paralizado por la hidropesía, leía el diario en un sillón. Al verlo, el enfermo fue presa de un acceso de furor, y se enderezó bastón en mano profiriendo terribles insultos. Los sirvientes acudieron y echaron a la calle a Edgar. En Baltimore, poco después, se enteró de la muerte de Allan. Este no le dejó ni un centavo de su enorme fortuna. Digamos de él que, si Edgar hubiera seguido alguno de los sólidos caminos profesionales o comerciales que su protector le proponía, nada hace dudar de que Allan lo hubiera ayudado hasta el fin. Edgar tuvo plena razón en seguir su camino, y por su parte Allan no puede ser culpado más allá de lo razonable. Su verdadera falta no fue tanto no «entender» a Edgar, sino mostrarse deliberadamente mezquino y cruel, obstinándose en acorralarlo y dominarlo. Al fin y al cabo, Mr. John Allan perdió la partida contra el poeta en todos los terrenos; pero la victoria de Edgar se parecía demasiado a las de Pirro para no desesperar en primer término al vencedor.

Se abre ahora el «episodio misterioso», el incitante tema que ha hecho correr ríos de tinta. La pequeña Virginia Clemm, prima carnal de Edgar, habría de convertirse en su novia y, poco después, en su mujer. Virginia tenía apenas trece años y Edgar veinticinco. Si en aquel tiempo no era insólito que las mujeres se casaran a los catorce años, el hecho de que Virginia no estuviera mentalmente bien desarrollada, y diera hasta su muerte la impresión de una niña, agrega un elemento penoso al episodio. «Muddie» consintió en el noviazgo y en la boda (aunque esta tuvo lugar secretamente para no provocar la cólera harto imaginable del resto de la familia), y el consentimiento tiene su importancia. Si la madre de Virginia la confiaba a Edgar, no puede dudarse de que se sentía moralmente tranquila. Virginia, que adoraba al «primo Eddie», debió de consentir con su puerilidad habitual, llena de maravilla a la idea de casarse con aquel muchacho prestigioso. En cuanto a él, ese es el misterio. Que quiso siempre a «Sis» con un cariño entrañable, los hechos van a probarlo. Que la amó, que la hizo su mujer, es y sigue siendo materia de discusión. La hipótesis más sensata parece ser la de que Poe se casó con Virginia para protegerse en su relación con otras mujeres y mantenerlas en el plano de la amistad. Lo probaría el hecho de que solo después de la muerte de «Sis» sus amores adquirieron nuevamente un carácter apasionado aunque siempre ambiguo. ¿Pero de qué se protegía Edgar? Aquí es donde se abren las compuertas y empieza a correr la tinta. No hagamos nosotros de afluente. Lo único verosímil es suponer una inhibición sexual de carácter psíquico, que obligaba a Poe a sublimar sus pasiones en un plano de ensueño e ideal, pero que a la vez lo atormentaba al punto de exigirle por lo menos una fachada de normalidad, provista en este caso por su casamiento con Virginia. Se ha hablado de sadismo, de atractivo malsano hacia una mujer impúber o apenas núbil. El tema da para infinitas variaciones[2].

En marzo de 1835, en plena fiebre creadora, Edgar carecía de un traje como para poder aceptar una invitación a comer. Así tuvo que escribirlo, avergonzado, a un bondadoso caballero que buscaba ayudarlo literariamente. La honradez de aquella confesión vino en su ayuda. Su anfitrión lo vinculó de inmediato con el *Southern Literary Messenger*, una revista de Richmond. Allí apareció *Berenice*, y meses más tarde Edgar regresaría, una vez más, a «su» ciudad virginiana para incorporarse a la redacción de la revista y asumir su primer empleo estable. Pero, entretanto, la mala salud se había manifestado inequívocamente. Hay testimonios de que en el período de Baltimore, Edgar tomó opio (en forma de láudano, como De Quincey y Coleridge). Su corazón no andaba bien y necesitaba estímulos; el opio, que le había dictado tanto de *Berenice* y que le dictaría muchos otros cuentos, lo ayudaba a reaccionar. Su llegada a Richmond significó un resurgimiento momentáneo, la posibilidad de publicar sus trabajos y, sobre todo, de ganar algún dinero, ayudar a «Muddie» y a «Sis», que esperaban en Baltimore. Los habitantes de Richmond que habían conocido al niño Edgar, al mozo de turbulenta fama, encontraban ahora a un hombre prematuramente envejecido a los veintiséis años. La madurez física le sentaba bien a Edgar. Sus pulcras si bien algo raídas ropas, invariablemente negras, le daban un aire fatal en el sentido byroniano, presente ya en los fetichismos de la época. Era bello, fascinador, hablaba admirablemente bien, miraba como si devorara con los ojos, y escribía extraños poemas y cuentos que hacían correr por la espalda ese frío delicioso que buscaban los suscriptores de revistas literarias al uso de los tiempos. Lo malo era que Edgar sólo ganaba diez dólares semanales en el *Messenger*, que sus amigos de juventud andaban cerca y que en Virginia se bebe duro. La lejanía de «Muddie» y de Virginia hacía también lo suyo. Edgar bebió la primera copa y el resto fue la cadena inevitable de consecuencias. Esta

2. Es sabido que el psicoanálisis aplicado a los relatos de Poe proporciona sorprendentes resultados en este terreno. Véase el libro de Marie Bonaparte, y, en un plano meramente deductivo, el de Joseph Wood Krutch.

caída, alternada con largos períodos de salud y temperancia, va a repetirse ahora monótonamente hasta el fin. Uno daría cualquier cosa por refundir todos los episodios en uno, evitar esa duplicación infernal, ese paseo en círculo del prisionero en el patio de la cárcel. Al salir de una de sus borracheras, Edgar escribe desesperado a un amigo —mientras le oculta con típica astucia la verdadera razón—: «Me siento un miserable y no sé por qué... Consuéleme... pues usted puede hacerlo. Pero que sea pronto... o será demasiado tarde. Escríbame inmediatamente. Convénzame de que vivir vale la pena, de que es necesario...» Esta vaga alusión a un suicidio habrá de materializarse años después.

Por supuesto, perdió su empleo, pero el director del *Messenger* estimaba a Poe y volvió a llamarlo, aconsejándole que viniera con su familia y que viviera junto a ella lejos de cualquier lugar donde hubiera vino en la mesa. Edgar siguió el consejo y Mrs. Clemm y Virginia se le reunieron en Richmond. Desde las columnas de la revista la fama del joven escritor empezaba a afirmarse. Sus reseñas críticas, ácidas, punzantes, muchas veces arbitrarias e injustas, pero siempre llenas de talento, eran muy leídas. Durante más de un año Edgar se mantuvo perfectamente sobrio. En el *Messenger* empezaba a aparecer en folletín la *Narración de Arthur Gordon Pym*. En mayo de 1836 Poe se casó por segunda vez, pero ahora públicamente y rodeado por sus amigos, con la siempre maravillada Virginia. Aquel período —en el que sin embargo empezaban las recaídas en el alcohol, cada vez más frecuentes—, se tradujo en reseñas y ensayos de una fertilidad extraordinaria. Afirmada su fama de crítico, los círculos literarios del Norte, para quienes el Sur no había significado jamás nada importante en el orden intelectual, se mostraban tan ofendidos como furiosos contra aquel «Mr. Poe» que osaba denunciar sus cliques, sus bombos, y desollaba vivos a sus malos escritores y poetas, sin importársele un ardite de la reacción que provocaba. Más se hubieran irritado de saber que Edgar acariciaba cada vez con mayores deseos la posibilidad de abandonar el campo demasiado estrecho de Virginia y probar su suerte en Filadelfia o Nueva York, los grandes centros de las letras norteamericanas. Su alejamiento del *Messenger* se vio precipitado por las deudas, el descontento del director y las continuas ausencias provocadas por el aplastante efecto que en él provocaba la bebida. El *Messenger* lamentó sinceramente prescindir de Poe, cuya pluma había octuplicado su tirada en pocos meses.

Edgar y los suyos se instalaron precariamente en Nueva York, en un pésimo momento para encontrar trabajo a causa de la gran depresión económica que caracterizó la presidencia de Jackson. Este intervalo de forzosa holganza fue, como siempre, benéfico para Edgar desde el punto de vista literario. Libre de reseñas y comentarios periodísticos, pudo consagrarse de lleno a la creación y escribió una nueva serie de cuentos; logró asimismo que *Gordon Pym* se publicara en volumen, aunque la obra fue un fracaso de ventas. Pronto se vio que Nueva York no ofrecía un panorama favorable y que lo mejor era repetir la tentativa en Filadelfia, el primer centro editorial y literario de Estados Unidos a esa altura del siglo. A mediados de 1838 hallamos a Edgar y a los suyos pobremente instalados en una casa de pensión de Filadelfia. La mejor prueba de la situación por la que pasaban la da el hecho de que Edgar se prestó a publicar bajo su nombre un libro de texto sobre conquiliología, que no pasaba de ser la refundición de un libro inglés sobre la materia y que preparó un especialista con la ayuda de Poe. Más tarde ese libro le trajo un sinfín de disgustos, pues lo acusaron de plagio, a lo cual habría de contestar airadamente que todos los textos de la época se escribían aprovechando materiales de otros libros. Lo cual no era una novedad ni entonces ni hoy en día, pero resultaba un débil argumento para un denunciador de plagios tan encarnizado como él.

MADUREZ

En 1838 aparecerá el cuento que Poe prefería, *Ligeia*. Al año siguiente nacerá otro aún más extraordinario, *La caída de la casa Usher*, en el que los elementos autobiográficos abundan y son fácilmente discernibles, pero donde, sobre todo, se revela —después del anuncio de *Berenice* y el estallido terrible de *Ligeia*— el lado anormalmente sádico y necrofílico del genio de Poe, así como la presencia del opio. Por el momento, la suerte parecía inclinarse de su lado, pues ingresó como asesor literario en el *Burton's Magazine*. Por ese entonces le obsesionaba la idea de llegar a tener una revista propia, con la cual realizar sus ideales en materia de crítica y creación. Como no podía financiarla (aunque el sueño lo persiguió hasta el fin), aceptó colaborar en el *Burton's* con un sueldo mezquino pero amplia libertad de opinión. La revista era de ínfima categoría; bastó que Edgar entrara en ella para ponerla a la cabeza de las de su tiempo en originalidad y audacia.

Aquel trabajo le permitió al fin mejorar la situación de Virginia y su madre. Aunque se separó por un tiempo del *Burton's*, pudo trasladar su pequeña familia a una casa más agradable, la primera casa digna desde los días de Richmond. Estaba situada en los aledaños de la ciudad, casi en el campo, y Edgar recorría diariamente varias millas a pie para acudir al centro. Virginia con sus modales siempre pueriles, lo esperaba de tarde con un ramo de flores, y nos han quedado numerosos testimonios de la invariable ternura de Edgar hacia su «mujer-niña», y sus mimos y atenciones para con ella y «Muddie».

En diciembre de 1839 apareció otro volumen, donde se reunían los relatos publicados en su casi totalidad en revistas; el libro se titulaba *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco*. Aquella época había sido intensa, bien vivida, y de ella emergía Edgar con algunas de sus obras en prosa más admirables. Pero la poesía estaba descuidada. «Razones al margen de mi voluntad me han impedido en todo momento esforzarme seriamente por algo que, en circunstancias más felices, hubiera sido mi terreno predilecto», habría de escribir en los tiempos de *El cuervo*. Un cuento podía nacer al despertar de una de sus frecuentes «pesadillas diurnas»; un poema, tal como Edgar entendía su génesis y su composición, exigía una serenidad interior que le estaba vedada. En eso, más que en otra cosa, hay que buscar el motivo de la desproporción entre su poesía y su obra en prosa.

En junio de 1840, Edgar se separó definitivamente del *Burton's Magazine* por razones de incompatibilidad asaz complejas. Pero la refundación de esta revista con otra, bajo el nombre de *Graham's Magazine*, le permitió, después de un período penoso y oscuro, en el que estuvo enfermo (se sabe de un colapso nervioso), reanudar su trabajo como director literario, en condiciones más ventajosas. Poe especificó ante Graham, propietario del *Magazine*, que no había abandonado el proyecto de fundar una revista propia, y que llegado el momento renunciaría a su puesto. Su empleador no tuvo motivos para lamentar el aporte que Edgar trajo al *Graham's*, y que puede calificarse de sensacional. Cuando tomó la dirección había apenas cinco mil suscriptores; al irse dejó cuarenta mil... Y esto entre febrero de 1841 y abril del año siguiente. Edgar ganaba un sueldo mezquino, aunque Graham se mostraba generoso en otros sentidos y admiraba su talento y su técnica periodística. Pero para Poe, obsesionado por la brillante perspectiva de editar por fin su revista (sobre la cual había enviado circulares y requerido colaboraciones), el trabajo en el despacho del *Graham's* debía resultar mortificante. A un amigo que le buscaba en Washington un empleo oficial que le permitiera al mismo tiempo escribir con libertad, le dice en una carta: «Acuñar moneda con el propio cerebro, a una señal del amo, me parece la tarea mas dura de este mundo...»

Entretanto, había que ganar esos pocos dólares, y ganarlos bien. Edgar atravesaba por una época brillantísima. Se ha dicho que inició la serie de sus «cuentos analíticos» para desvirtuar las críticas de quienes lo acusaban de dedicarse solamente a lo mórbido. Lo único seguro es que este cambio de técnica, más que de tema, prueba la amplitud y la gama de su talento y la perfecta coherencia intelectual que poseyó siempre, y de la que *Eureka* habría de ser la prueba final y dramática. *Los crímenes de la calle Morgue* pone en escena al *chevalier* C. Auguste Dupin, ese *alter ego* de Poe, expresión de su egocentrismo cada día más intenso, de su sed de infalibilidad y superioridad que tantas simpatías le enajenaba entre los mediocres. Tras él apareció *El misterio de Marie Rogêt*, sagaz análisis de un asesinato que apasionaba entonces a los amigos de un género considerado años atrás por De Quincey como una de las bellas artes. Pero el lado macabro y mórbido corría paralelo al frío análisis, y Poe no renunciaba a los detalles espeluznantes, al clima congénito de sus primeros cuentos.

Este período creador se vio trágicamente interrumpido. A fines de enero de 1842, Poe y los suyos tomaban el té en su casa, en compañía de algunos amigos. Virginia, que había aprendido a acompañarse en el arpa, cantaba con gracia infantil las melodías que más le gustaban a «Eddie». Súbitamente, su voz se cortó en una nota aguda, mientras la sangre manaba de su boca. La tuberculosis se reveló brutalmente en una hemoptisis inequívoca, a la que seguirían otras muchas. Para Edgar, la enfermedad de su mujer fue la más horrible tragedia de su vida. La sintió morir, la sintió perdida y se sintió perdido él también. ¿De qué fuerzas espantosas se defendía junto a «Sis»? Desde ese momento, sus rasgos anormales empiezan a mostrarse desnudamente. Bebió, con los resultados sabidos. Su corazón fallaba, ingería alcohol para estimularse, y el resto era un infierno que duraba días. Graham se vio precisado a llamar a otro escritor para que llenara los frecuentes vacíos de Poe en la revista. Ese escritor era el reverendo Griswold, de ambigua memoria en los anales poeianos.

Una famosa carta de Edgar admite que sus irregularidades se desencadenaron a consecuencia de la enfermedad de Virginia. Reconoce que «se volvió loco» y que bebía en estado de inconsciencia. «Mis enemigos atribuyeron la locura a la bebida, en vez de atribuir la bebida a la locura...» Empieza para él una época de fuga, de marcharse de su casa, de volver completamente deshecho, mientras «Muddie» se desespera y trata de ocultar la verdad, limpiar las ropas manchadas, preparar una tisana para el infeliz, que delira en la cama y tiene atroces alucinaciones. En aquellos días el estribillo de *El cuervo* empezó a hostigarlo. Poco a poco, el poema nacía, larval, indeciso, sujeto a mil revisiones. Cuando Edgar se sentía bien, iba a trabajar al *Graham's* o a llevar artículos. Un día, al entrar, vio a Griswold instalado en su despacho. Se sabe que giró en redondo y que no volvió más. Y hacia julio de 1842, perdido por completo el dominio de sí mismo, hizo un viaje fantasmal de Filadelfia a Nueva York, obsesionado por el recuerdo de Mary Devereaux, la muchacha a cuyo tío había dado de latigazos. Mary estaba casada, y Edgar parecía absurdamente deseoso de averiguar si amaba o no a su marido. Después de cruzar y recruzar el río en *ferryboat*, preguntando a todo el mundo por el domicilio de Mary, llegó por fin a su casa e hizo una terrible escena. Luego se quedó a tomar el té (uno imagina las caras de Mary y su hermana, a quienes les tocó recibirlo a la fuerza, pues se había metido en la casa en su ausencia), y por fin se marchó, no sin antes desmenuzar con un cuchillo algunos rábanos y exigir que Mary cantara su melodía favorita. Pasaron varios días hasta que Mrs. Clemm, desesperada, logró la ayuda de vecinos bondadosos, que encontraron a Edgar mientras vagaba por los bosques próximos a Jersey City, perdida, momentáneamente, toda razón.

En una carta, Poe se defendió alguna vez de las acusaciones que le hacían, señalando que el mundo sólo lo veía en los momentos de locura, pero que ignoraba sus largos períodos de vida sana y laboriosa. Esto no es hipócrita y, sobre todo, es cierto. No todos los críticos de Poe han sabido estimar la enorme acumulación de lecturas de que fue capaz, su voluminosa correspondencia y, sobre todo, el bulto de su obra en prosa, cuentos, ensayos y reseñas. Pero, como él lo

señala, dos días de embriaguez pública lo volvían mucho más notorio que un mes de trabajo continuo. La cosa no puede extrañar, naturalmente; tampoco extrañará que Poe, sabiendo que las consecuencias eran menos sórdidas, volviera siempre que podía al opio para olvidarse de la miseria, para salirse del mundo con más dignidad por algunas horas.

Durante un breve período, la amistad de escritores y críticos importantes y su propio optimismo, casi siempre mal fundado, hicieron creer a Poe que su revista alcanzaría a materializarse. Terminó por encontrar a un caballero dispuesto a financiarla, y entonces sus amigos de Washington lo llamaron a la capital, a fin de que pronunciara una conferencia, recogiera suscripciones a la revista y fuera presentado en la Casa Blanca, de donde, sin duda, saldría con un nombramiento capaz de ponerlo al abrigo de la miseria. Duele pensar que todo ello pudo ocurrir exactamente así, y que Edgar tuvo la culpa de que no ocurriera. Al llegar a Washington aceptó unas copas de oporto, y el resto fue lo de siempre. Sus amigos no pudieron hacer nada por un hombre que insistía en presentarse ante el presidente de los Estados Unidos con la capa negra puesta del revés, y que recorría las calles querellándose con todo el mundo. Hubo que meterlo en un tren de vuelta, y la peor consecuencia fue que el caballero que pensaba financiar la revista se atemorizó muy explicablemente y no quiso volver a oír hablar del asunto. Edgar enfrentó el doble peso del remordimiento (que lo hundía en la desesperación durante semanas enteras) y la miseria, frente a la cual Mrs. Clemm debía acudir a los más tristes recursos para mantener a la familia. Pero aquel año aciago debía hacerle subir otro peldaño de la fama. En junio, Edgar ganó el premio instituido por el *Dollar Newspaper* para el mejor relato en prosa. Este cuento llegaría a ser el más famoso de los suyos, el que todavía tiene en suspenso el aliento de todo adolescente imaginativo. Era *El escarabajo de oro*, mezcla felicísima del Poe analítico con el de la aventura y el misterio.

A fines de año encontramos a Edgar pronunciando una conferencia sobre poesía y poetas. Poco público, poco dinero. Su período de Filadelfia terminaba tristemente después de haber estado a punto de llevarlo a una fama definitiva. Dejaba muchos amigos fieles, pero una gran cantidad de enemigos: los autores maltratados en sus reseñas, los envidiosos profesionales, los Griswold, y también tantos que tenían fundados motivos de agravio contra él. Los comienzos de 1844 son oscuros, y lo más interesante consiste en la aparición del *Cuento de las Montañas Escabrosas*, relato digno de los mejores. Pero ya nada quedaba por hacer en Filadelfia y era preferible intentar otra cosa en Nueva York. Tan pobres estaban los Poe que Edgar partió con Virginia, dejando a «Muddie» en una casa de pensión a la espera de que aquel reuniera los dólares suficientes para mandarla llamar. En abril de 1844 la pareja llegaba a Nueva York y otra vez se abría un interludio favorable, estrepitosamente saludado por *El camelo del globo*. El título del relato dice bien de lo que se trataba. Edgar lo vendió al *New York Sun*, que publicó una edición especial anunciando que un globo tripulado por ingleses acababa de cruzar el Atlántico. La noticia provocó una conmoción extraordinaria y la muchedumbre se agolpó frente al periódico. No lejos de ahí, quizá en algún balcón, un caballero de aire grave, vestido de negro, debió de contemplar la escena con una sonrisa indefiniblemente irónica. Pero ahora «Muddie» podía reunirse con él.

El período de Nueva York señala el resurgimiento del poeta en Edgar, a quien el tema de *El cuervo* seguía obsesionando de continuo. El poema habría de adquirir pronto forma definitiva, y las circunstancias fueron por una vez favorables. El calor del verano hacía daño a la desfalleciente Virginia, y Edgar buscó, reuniendo dinero con su trabajo periodístico, algún lugar en las afueras de Nueva York donde pasar los meses de estío. Lo encontró en una granja de Bloomingdale, que habría de convertirse para los Poe en un pequeño y efímero paraíso. Allí había aire puro, praderas, alimento en abundancia, hasta alegría. Edgar halló un poco de paz lejos de Nueva York y su mundo inconciliable con el suyo. El famoso busto de Palas, inmortalizado en

El cuervo, estaba sobre una puerta interior de la casa. Edgar empezó a escribir regularmente, y los cuentos y artículos se sucedían y hasta se publicaban en seguida, porque el nombre del autor bastaba para interesar a los lectores de todo el país. *El entierro prematuro*, mezcla de crónica y cuento, fue escrito en el «perfecto cielo» de Bloomingdale y prueba la ambivalencia invariable de la mente de Poe; es uno de sus relatos más mórbidos y angustiosos, lleno de una malsana fascinación por los horrores de la tumba, que el pretexto del tema disfraza malamente.

El cuervo alcanzó aquel verano su versión casi definitiva —pues los retoques de Edgar a sus poemas eran infinitos y se multiplicaban en diferentes publicaciones de cada uno—. El autor lo leyó a muchos amigos, y hay anécdotas que lo muestran recitando el poema y pidiendo luego la opinión de los presentes, con vistas a posibles cambios. Todo ello está muy lejos de su propia versión en el ensayo titulado *Filosofía de la composición*, aunque este pueda estar más cerca de la verdad de lo que se suele creer. Que el poema pasó por diversos «estados» es cierto; pero la estructura central, a la que se alude en el ensayo, pudo nacer de un proceso lógico (poéticamente lógico, mejor, y todo poeta sabe que no hay contradicción en los términos) como el que se describe en el ensayo.

Se acercaba el invierno y había que volver a Nueva York, donde Poe acababa de obtener un modesto empleo en el flamante *Evening Mirror*. El año 1845 —Edgar tenía treinta y seis años— se abrió con su amistosa separación del *Mirror* y su ingreso en el *Broadway Journal*. De pronto, inesperadamente para todos, pero quizá no para él, la fama habría de difundir su nombre más allá de las fronteras de su patria y convertido en el hombre del día. Hábilmente preparada por Poe y sus amigos, la publicación de *El cuervo* conmovió los círculos literarios y todas las capas sociales, hasta un punto que actualmente resulta difícil imaginar. La misteriosa magia del poema, su oscuro llamado, el nombre del autor, satánicamente aureolado con una «leyenda negra», se confabularon para hacer de *El cuervo* la imagen misma del romanticismo en Norteamérica, y una de las instancias más memorables de la poesía de todos los tiempos. Las puertas de los salones literarios se abrieron inmediatamente para Poe. El público acudía a sus conferencias con el deseo de oírle recitar *El cuervo* —experiencia memorable para muchos oyentes y de la cual quedan testimonios inequívocos—. Las damas, sobre todo, estaban fascinadas oyéndolo hablar. Edgar lo hacía admirablemente, seguro de sí mismo, pisando, por fin, el terreno que durante tantos años había tanteado. «Su conversación —habrá de decir Griswold con florida retórica— alcanzaba a veces una elocuencia casi sobrenatural. Modulaba la voz con asombrosa destreza y sus grandes ojos, de variable expresión, miraban serenos o infundían una ígnea confusión en los de sus oyentes, mientras su rostro resplandecía o manteníase inmutablemente pálido, según que la imaginación apresurara el correr de su sangre o la helara en torno al corazón. Las imágenes que empleaba procedían de mundos que un mortal sólo puede ver con la visión del genio. Partiendo bruscamente de una proposición planteada exacta y agudamente en términos de máxima sencillez y claridad, rechazaba las formas de la lógica habitual y, en un cristalino proceso de acumulación, alzaba sus demostraciones oculares en formas de grandeza tan lúgubre como fantasmal o en otras de la más aérea y deliciosa belleza, tan detallada y claramente y con tanta rapidez, que la atención quedaba encadenada en medio de sus asombrosas creaciones; todo ello hasta que él mismo disolvía el embrujo y traía otra vez a sus oyentes a la existencia más baja y común mediante fantasías vulgares o exhibiciones de las pasiones más innobles.

Hasta por el mismo zarpazo final el testimonio es válido viniendo de quien viene. Edgar magnetizaba a su público, y su altanera confianza en sí mismo podía explayarse ahora sin provocar el ridículo. En cuanto a los rencores ajenos, se hicieron naturalmente más profundos. Él mismo colaboraba con los odios y las calumnias. En marzo de 1845, en plena apoteosis, se dejó

llevar otra vez por el alcohol. La creciente agravación de Virginia y ese oscilar entre esperanza y desesperación que el poeta mencionó alguna vez como algo peor que la muerte misma de su mujer, podían más que sus fuerzas. En este momento empieza para Poe una época de total desequilibrio anímico, de entrega a las amistades apasionadas con escritoras prominentes de Nueva York, episodios que en nada afectan su tierno y angustioso cariño por Virginia. Esto no es embellecer los hechos: Edgar necesitaba embriagarse con algo más que alcohol. Necesitaba palabras, decirlas y escucharlas. Virginia no le daba más que su infantil presencia, su cariño ciego de cachorro. Una Frances Osgood, en cambio, poetisa y gran lectora, unía a su imagen llena de gracia la cultura capaz de medir a Poe en su verdadero valor. Y además Edgar huía de la miseria, de los sucesivos y cada vez más lamentables cambios de domicilio, de las querellas en el *Broadway Journal*, donde su egotismo, pero también su primacía intelectual, le creaban continuos conflictos con sus socios. Por un lado se publicaba una edición aumentada de los *Cuentos*; por otra, su amistad imprudente con Mrs. Osgood se veía comprometida por los rumores que obligaban a su amiga (enferma, a su vez, de tuberculosis) a retirarse de la escena, dejándolo otra vez frente a sí mismo. El fin de 1845 es también el fin de la gran producción de Poe. Solo *Eureka* espera su hora, todavía lejana. Los mejores cuentos y casi todos los grandes poemas están escritos. Poe empieza a sobrevivirse en muchos aspectos. Un episodio lo prueba: invitado por los bostonianos a pronunciar una conferencia, parece ser que bebió tanto los días anteriores que, llegado el momento, se encontró sin material para ofrecer al público Poe había prometido un nuevo poema; leyó, en cambio, *Al Aaraaf*, obra de adolescencia, no solo por debajo de su genio, sino la menos indicada para el recitado. La crítica se mostró severa y él pretendió que lo había hecho *ex profeso* para vengarse de los bostonianos, del «estanque de las ranas» literarias que detestaba. A fin de año, el *Broadway Journal* dejó de aparecer y Edgar se encontró otra vez perdido. Si 1845 marca su momento más alto en la fama, es también el comienzo de una caída proporcionalmente acelerada. Por un tiempo, empero, brillará como las estrellas apagadas hace mucho. A lo largo de 1846 va a circular activamente entre los literati, como se llamaba a las marisabidillas y escritores más conocidos de Nueva York. Aquel mundo era harto mezquino y mediocre, con honrosas excepciones. Las damas se reunían a leer poemas, propios y ajenos, e intrigaban entre sonrisas y cumplidos, procurando críticas favorables de los colaboradores de las revistas literarias. Edgar, que los conocía perfectamente a todos, decidió un día ocuparse de ellos. Publicó en el *Godey's Lady's Book* una serie de treinta y tantas críticas, casi todas implacables, que produjo terrible conmoción, réplicas furibundas, odios y admiraciones igualmente exagerados. Lo mejor que puede decirse de esta ejecución en masa es que el tiempo ha dado la razón al ejecutor. Los literati duermen en piadoso olvido; pero es comprensible que en aquel momento no pudieran preverlo, y que reaccionaran en consecuencia.

Los Poe seguían mudándose de casa una y otra vez, hasta que, en mayo de 1846, buscando aire puro para la moribunda Virginia, dieron con un *cottage* en Fordham, en las afueras de la ciudad. Edgar debió de refugiarse en él como un animal acosado. Las semanas anteriores habían sido horribles. Querellas (una de las cuales acabó a golpes), acusaciones, deudas apremiantes y el alcohol y el láudano como vanos paliativos. Mrs. Osgood se había apartado de la escena. Virginia se moría y faltaba el dinero. La única carta que se conserva de Poe a su mujer tiene acentos desgarradores: «Mi corazón, mi querida Virginia, nuestra madre te explicará por qué no vuelvo esta noche. Confío en que la entrevista que debo sostener será beneficiosa para nosotros... Hubiera perdido yo todo coraje si no fuera por ti, mi mujercita querida... Eres mi mayor y mi único estímulo ahora para batallar contra esta vida inconciliable, insatisfactoria e ingrata... Que duermas bien y que Dios te dé un agradable verano junto a tu devoto Edgar.»

Virginia se moría. Edgar la sabía muerta, y así nació *Annabel Lee*, que es la visión poética de su vida junto a ella. Yo era un niño y ella una niña, en un reino a orillas del mar... El verano y el otoño pasaron sin que encontraran tranquilidad. Su fama traía numerosos visitantes al placentero *cottage*, y de ellos quedan testimonios de ternura, la delicadeza de Edgar para con Virginia y de los esfuerzos de «Muddie» para darles de comer. Con el invierno la situación se volvió desesperada. Los círculos literarios de Nueva York supieron lo que ocurría, y la muerte inminente de Virginia ablandó muchos corazones que, de tratarse solo de Poe, no se hubieran mostrado tan accesibles. La mejor amiga en ese trance fue Marie Louise Shew, vinculada indirectamente a los literati, mujer sensible y sensata a la vez. Herido en su orgullo, Poe debió de rebelarse al comienzo; luego tuvo que aceptar los socorros y Virginia recibió lo indispensable para no pasar frío y hambre. Murió a fines de enero de 1847. Los amigos recordaban cómo Poe siguió el cortejo envuelto en su vieja capa de cadete, que durante meses había sido el único abrigo de la cama de Virginia. Después de semanas de semiinconsciencia y delirio, volvió a despertar frente a ese mundo en el que faltaba Virginia. Y su conducta desde entonces es la del que ha perdido su escudo y ataca, desesperado, para compensar de alguna manera su desnudez, su misteriosa vulnerabilidad.

FINAL

Al principio fue el miedo. Se sabe que Edgar temía la oscuridad, que no podía dormir, que «Muddie» debía quedarse horas a su lado, teniéndole la mano. Cuando se apartaba al fin de su lado, él abría los ojos. «Todavía no, Muddie, todavía no...». Pero de día se puede pensar con ayuda de la luz, y Edgar es todavía capaz de asombrosas concentraciones intelectuales. De ellas va a nacer *Eureka*, así como del fondo de la noche, del balbuceo mismo del terror, rezumará la maravilla de *Ulalume*.

El año 1847 mostró a Poe luchando contra los fantasmas, recayendo en el opio y el alcohol, aferrándose a una adoración por completo espiritual de Marie Louise Shew, que había ganado su afecto durante la agonía de Virginia. Ella contó más tarde que *Las campanas* nacieron de un diálogo entre ambos. Contó también los delirios diurnos de Poe, sus imaginarios relatos de viajes a España y a Francia, sus duelos, sus aventuras. Mrs. Shew admiraba el genio de Edgar y tenía una profunda estima por el hombre. Cuando sospechó que la presencia incesante del poeta iba a comprometerla, se alejó apenada, como lo había hecho Frances Osgood. Y entonces entra en escena la etérea Sarah Helen Whitman, poetisa mediocre pero mujer llena de inmaterial encanto, como las heroínas de los mejores sueños vividos o imaginados por Edgar, y que además se llama Helen, como él había llamado a su primer amor de adolescencia. Mrs. Whitman había quedado tempranamente viuda, pertenecía a los literati y cultivaba el espiritismo, como la mayoría de aquellos. Poe descubrió de inmediato sus afinidades con Helen, pero el mejor índice de su creciente desintegración lo da el hecho de que, en 1848, mientras por una parte mantiene correspondencia amorosa con Mrs. Whitman, que aún hoy conmueve a los entusiastas del genero, por otra parte conoce a Mrs. Annie Richmond, cuyos ojos le causan profunda impresión (uno piensa en los dientes de *Berenice*), y de inmediato la visita, gana la confianza de su esposo, de toda la familia, la llama «hermana Annie» y descansa en su amistad, encuentra ese alivio espiritual que requería siempre de las mujeres y que una sola era ya incapaz de darle[3]. Los

3. Las relaciones amorosas de Poe integran una enorme bibliografía, iniciada por las memorias o las fábulas escritas posteriormente por varias de las protagonistas, quienes no hicieron más que aumentar la confusión sobre este tema. Edmund Gosse lo ha resumido con mucho humor: «Que Poe fue un pertinaz enamorado, constituye otro cargo irrefutable. Cortejó a muchas mujeres, pero sin acarrear daño a ninguna. A todas les gustó muchísimo. Hubo por lo menos una docena, y el orgullo que cada una muestra en sus memorias por las atenciones de Poe, solo es igualado por su odio hacia las otras once.»

movimientos de Edgar en estos últimos tiempos son complicados, fluctuantes, a veces desconocidos. Dio alguna conferencia. Volvió a «su» Richmond, donde bebió terriblemente y recitó largos pasajes de *Eureka* en los bares, para estupefacción de honestos ciudadanos. Pero también en Richmond, cuando recobró la normalidad, pudo vivir sus últimos días felices porque tenía allí viejos y leales amigos, familias que lo recibían con afecto mezclado de tristeza, y quedan crónicas de paseos, bromas y juegos en los que «Eddie» se divertía como un chico. Asoma entonces (parece que en una de sus conferencias) la imagen de Elmira, su novia de juventud, que había quedado viuda y no olvidaba al hombre de quien la apartara una conjura familiar. Edgar debió de verla y pensar en ella. Pero Helen lo atraía mágicamente y volvió al Norte con expresa intención de proponerle matrimonio. Helen era incapaz de resistir la fascinación de Poe, pero no se sentía muy dispuesta a casarse de nuevo. Prometió reflexionar y decidirse. Edgar se fue a esperar su decisión a casa de Annie Richmond, lo cual es perfectamente característico.

El resto se vuelve cada vez más brumoso. Poe recibe una carta indecisa de Helen y, entretanto, su afecto por Annie parece haber aumentado tanto que, al separarse de ella, le arrancó la promesa de que acudiría a su lecho de muerte. Desgarrado por un conflicto entre imaginario y real, Edgar partió dispuesto a visitar a Helen, sin llegar a su destino. «No me acuerdo de nada de lo sucedido», diría luego en una carta. Pero él mismo narra su tentativa de suicidio. Compró láudano y bebió la mitad del frasco en Boston. Antes de tener tiempo de tomar la otra mitad (que lo hubiera matado) sobrevino la reacción de un organismo ya habituado al opio, y Edgar vomitó el exceso de láudano. Cuando más tarde llegó a casa de Helen tuvo lugar una escena desgarradora, hasta que ella consintió en el matrimonio si Edgar le prometía abstenerse para siempre de toda droga o estimulante. Poe lo prometió, volviendo al cottage de Fordham, donde Mrs. Clemm lo esperaba angustiada por su larga ausencia y los rumores que llegaban sobre las locuras de «Eddie».

Quien quiera asomarse al Poe de esos días deberá leer la correspondencia enviada desde ese momento a Helen, a Annie, a algunos amigos; la miseria, la inquietud, una angustia que la promesa de Helen no alcanza a borrar —se diría que todo lo contrario—, configuran el clima indefinible de las pesadillas. Edgar sabía que los literati batallaban para disuadir a Helen y que la madre de esta temblaba por las consecuencias del matrimonio. Le disgustó profundamente que en la redacción del contrato de bodas los escasos bienes de Mrs. Whitman fueran puestos deliberadamente a salvo de su alcance, como si le creyeran un aventurero. En vísperas de la boda pronunció una conferencia que fue aplaudida con entusiasmo, pero simultáneamente Helen se enteró de las visitas de Edgar a casa de Annie y de los rumores, por lo demás perfectamente falsos, que circulaban al respecto. Edgar había bebido con unos amigos, aunque sin embriagarse. Todo ello provocó a último momento la negativa de Helen. Edgar suplicó en vano. Ella volvió a decirle que le amaba, pero se mantuvo firme, y el poeta retornó a Fordham en un infierno de desesperación. Quizá este mismo infierno le ayudó a levantarse una vez más, la última. Asqueado por los rumores, la maledicencia, la sociedad de los literati y sus mezquinas querellas, se encerró en el *cottage* con Mrs. Clemm y luchó con los restos de su energía para salir adelante, editar, por fin, su nunca olvidada revista y reanudar el trabajo creador. De enero a junio de 1849 pareció agazaparse, esperar. Pero hay un poema, *Para Annie*, en el que Poe se describe a sí mismo muerto, feliz y abandonadamente muerto, por fin y definitivamente muerto. Era demasiado lúcido para engañarse sobre la verdad, y cuando iba a Nueva York se entregaba al láudano con desesperada avidez. Un admirador le escribió entonces ofreciéndose a financiar la revista que tanto había deseado. Era la última oportunidad de su vida, era la última carta. Pero Edgar, como Pushkin, perdía siempre en el juego y también perdió esta vez. El final comprende dos terribles etapas con un interludio amoroso.

En julio de 1849, Poe abandonó Nueva York para volver a su ciudad de Richmond. No se sabe por qué lo hizo, como no fuera movido por un oscuro instinto de refugio, de protección. Lleno de presentimientos, se despidió de la pobre «Muddie», que no volvería a verlo. De una amiga se separó diciéndole que estaba seguro de no regresar; lloraba al decirlo. Era un hombre con los nervios a flor de piel, que temblaba a cada palabra. No se sabe cómo llegó a Filadelfia, interrumpiendo su viaje al Sur, hasta que a mediados de julio, probablemente después de muchos días de intoxicación continua, Edgar entró corriendo en la redacción de una revista donde tenía amigos y reclamó desesperadamente protección. La manía persecutoria estallaba en toda su fuerza. Estaba convencido de que «Muddie» había muerto; probablemente quiso matarse a su vez, pero el «fantasma» de Virginia lo había detenido... La alucinante teoría duró semanas enteras hasta que Edgar empezó a reaccionar. Entonces pudo escribir a Mrs. Clemm, pero el párrafo central de su carta decía: «Apenas recibas esta ven inmediatamente... Hemos de morir juntos. Inútil tratar de convencerme: debo morir...» Sus desolados amigos reunieron algún dinero y lo embarcaron rumbo a Richmond; durante el viaje, sintiéndose mejor, escribió otra carta a «Muddie» reclamando su presencia. Lejos de ella, lejos de alguien que lo acompañara y cuidara, Edgar estaba siempre perdido. El más solitario de los hombres no sabía estar solo. Apenas llegado a Richmond escribió otra vez. La carta es horrible: «Llegué aquí con dos dólares, de los cuales te mando uno. ¡Oh, Dios, madre mía! ¿Nos veremos otra vez? ¡Oh, VEN si puedes! Mis ropas están en un estado tan horrible y me siento tan mal...»

Pero los amigos de Richmond le proporcionaron sus últimos días tranquilos. Bien atendido, respirando la atmósfera virginiana que, después de todo, era la única verdaderamente suya, Edgar nadó una vez más contra la corriente negra, como había nadado de niño para asombro de sus camaradas. Se le vio de nuevo paseando reposadamente por las calles de Richmond, visitando las casas de los amigos, asistiendo a las tertulias y a las veladas, donde, claro está, lo asediaban cordialmente para que recitara *El cuervo*, que en su boca se convertía en «el poema inolvidable». Y luego estaba Elmira, su novia lejana, convertida en una viuda de respetable apariencia, y a quien Edgar buscó de inmediato como quien necesita cerrar un círculo, completar una forma imperfecta. Luego se diría que Edgar no ignoraba la fortuna de Elmira. Sin duda no la ignoraba; pero es tan gratuito como sórdido ver en su retorno al pasado una maniobra de cazador de dotes. Elmira aceptó de inmediato su compañía, su amistad, su pronto galanteo. En la adolescencia había prometido ser su mujer; los años habían pasado y Edgar estaba otra vez ahí, fatalmente bello y misterioso, aureolado por una fama donde el escándalo era una prueba más del genio que lo provocaba. Elmira aceptó casarse con él, y aunque hubo una etapa de malentendidos y algunas recaídas de Edgar, hacia septiembre de 1849 el matrimonio quedó definitivamente concertado para el mes siguiente. Decidióse que Edgar viajaría al Norte en busca de «Muddie», y para entrevistarse con Griswold, quien había aceptado ocuparse de la edición de las obras del poeta. Edgar pronunció una última conferencia en Richmond, repitiendo su famoso texto sobre *El principio poético*, y la delicadeza de sus amigos halló la manera de proporcionarle el dinero necesario para el viaje. A las cuatro de la madrugada del 27 de septiembre de 1849, Edgar se embarcó rumbo a Baltimore. Como siempre en esas circunstancias, estaba deprimido y lleno de presentimientos. Su partida a hora tan temprana (o tan tardía, pues había pasado la noche en un restaurante con sus amigos) parece haber obedecido a un repentino capricho suyo. Y desde ese instante todo es niebla, que se desgarra aquí y allá para dejar entrever el final.

Se ha dicho que Poe, en los períodos de depresión derivados de una evidente debilidad cardiaca, acudía al alcohol como un estimulante imprescindible. Apenas bebía, su cerebro pagaba las consecuencias. Este círculo vicioso debió cerrarse otra vez a bordo durante la travesía a

Baltimore. Los médicos le habían asegurado en Richmond que otra recaída sería fatal, y no se equivocaban. El 29 de septiembre el barco atracó en Baltimore; Poe debía tomar allí el tren para Filadelfia, pero se hacía necesario esperar varias horas. En una de estas horas se selló su destino. Se sabe que cuando visitó a un amigo ya estaba ebrio. Lo que pasó después es solo materia de conjetura. Se abre un paréntesis de cinco días, al final de los cuales un médico, conocido de Poe, recibió un mensaje presurosamente escrito a lápiz, informándolo de que un caballero «más bien mal vestido» necesitaba urgentemente su ayuda. La nota procedía de un tipógrafo que acababa de reconocer a Edgar Poe en un borracho semiinconsciente, metido en una taberna y rodeado por la peor ralea de Baltimore. Eran días de elecciones, y los partidos en pugna hacían votar repetidas veces a pobres diablos, a quienes emborrachaban previamente para llevarlos de un comicio a otro. Sin que exista prueba concreta, lo más probable es que Poe fuera utilizado como votante y abandonado finalmente en la taberna donde acababan de identificarlo. La descripción que más adelante haría el médico muestra que estaba ya perdido para el mundo, a solas en su particular infierno en vida, entregado definitivamente a sus visiones. El resto de sus fuerzas (vivió cinco días más en un hospital de Baltimore) se quemó en terribles alucinaciones, en luchar con las enfermeras que lo sujetaban, en llamar desesperadamente a Reynolds, el explorador polar que había influido en la composición de *Gordon Pym* y que misteriosamente se convertía en el símbolo final de esas tierras del más allá que Edgar parecía estar viendo, así como Pym había entrevisto la gigantesca imagen de hielo en el último instante de la novela. Ni «Muddie», ni Annie, ni Elmira estuvieron junto a él, pues lo ignoraban todo. En un intervalo de lucidez, parece haber preguntado si quedaba alguna esperanza. Como le dijeran que estaba muy grave, rectificó: «No quiero decir eso. Quiero saber si hay esperanza para un miserable como yo.» Murió a las tres de la madrugada del 7 de octubre de 1849. «Que Dios ayude a mi pobre alma», fueron sus últimas palabras. Más tarde, biógrafos entusiastas le harían decir otras cosas. La leyenda empezó casi en seguida, y a Edgar le hubiera divertido estar allí para ayudar, para inventar cosas nuevas, confundir a las gentes, poner su impagable imaginación al servicio de una biografía mítica.

Julio Cortázar,
Pisa, 1953.

ÚLTIMOS CUENTOS
de ISAK DINESEN
por JAVIER MARÍAS

Los cuentos de Isak Dinesen constituyen uno de los conjuntos más originales de la literatura del siglo xx. En un siglo obsesionado justamente por el afán de innovación, la suya es, sin embargo, una originalidad no buscada, quizá ni siquiera deseada, más el resultado de los escritos de los demás autores de su tiempo que de los suyos propios.

La forma narrativa dominante de este siglo (casi la forma literaria) ha sido sin lugar a dudas la novela, ese género que, por no haber existido «siempre», se ha intentado que dejara de existir repetidamente, «en cualquier momento». Pero, lejos de desaparecer, lo que la novela ha ido haciendo en las últimas ocho o nueve décadas ha sido apropiarse de casi todo, invadir y anexionar territorios que en otros siglos le estaban prohibidos y de los que se diferenciaba con claridad. Si se piensa que tan novela es *El Quijote* como *Alicia en el país de las maravillas, En busca del tiempo perdido, Lolita* o *Trastorno de Bernhard*, por poner unos cuantos ejemplos no demasiado contradictorios, se comprueba cómo el género se caracteriza principalmente por su falta de características propias o, dicho de otro modo, por las debilísimas semejanzas entre las obras que se califican de novela. Lo cierto es que esa indefinición, esa condición camaleónica, ha resultado ser el antídoto para cuantas enfermedades se le han diagnosticado.

Uno de los territorios que la novela invadió con mayor facilidad y rapidez fue el del cuento. La propia Isak Dinesen estableció de manera sencilla la diferencia existente, en principio, entre un cuento y una novela: «Uno puede CONTAR *Alí Babá y los cuarenta ladrones*, pero no podría CONTAR *Anna Karenina*». Hay que tener en cuenta que cuando Isak Dinesen empleaba ese verbo, «contar» (to tell), se estaba refiriendo de manera exclusiva a la actividad de contar oralmente, de narrar de viva voz. Como quizá es sabido por muchos desde hace algunos años, la baronesa Blixen se inició como conteuse de ese modo, teniendo como oyentes primero a niños de su país natal, Dinamarca, luego a los trabajadores negros de su plantación de café en el África Oriental y a sus amigos y amante británicos del mismo lugar. Nunca abandonó del todo esa práctica, y en sus últimos años reservaba sus escasas fuerzas y su inventiva para algunas reuniones sociales de Nueva York u otros sitios en las que ella se prestaba, como quien hace un regalo, a relatar alguna historia aún no publicada. En más de una ocasión afirmó que su libro favorito era *Las mil y una noches*, y en alguna explicó cómo su método principal de trabajo era la repetición y la reinvención, cómo se contaba una y otra vez las historias hasta ser capaz de «contarlas bien».

El cuento ha sido invadido por la novela hasta el punto de que la mayor parte de los relatos que hoy escriben los escritores parecen, más que nada, embriones o fragmentos de novelas, con técnicas contaminadas por el género voraz y sin ninguna necesidad de que el relato, a su término, imponga el «silencio» que forma parte de la propia historia contada. Raymond Carver, el más apreciado cuentista de los últimos tiempos, nunca escribió novela, pero sus magníficos relatos son esencialmente novelísticos, y justamente la sensación que tiene el lector de que hay un antes y un después de lo relatado le aproxima, por una parte, a la pintura, y, por otra, a los diferentes episodios de que suele constar el género novela. O digamos, si se quiere, que sus cuentos no pueden «contarse» más que de la manera en que son contados y que, privados del ritmo y el estilo o dicción del autor, se quedan en nada, en material «incontable» en la medida en que no es repetible. De ahí, probablemente, que la ingente mayoría de sus imitadores y seguidores —y, por extensión, de los escritores que hoy en día escriben cuentos— vayan de fracaso en fracaso y de ridiculez en ridiculez, al faltarles el ritmo y el estilo o dicción de Carver y creer, sin embargo, que es «contable» la existencia de un huevo frito o la espera del autobús, cosas que en cambio sí son «novelables», por seguir con la distinción.

Pues bien, en medio de ese relato del siglo xx (del que alguien como Carver no es sino culminación o depuración, en él no hay nada de precursor), en medio de ese relato contagiado de novela y convertido en poco menos que prolongación o estrambote o incluso ensayo de esta, los cuentos de Isak Dinesen, aparecidos entre 1934 (*Seven Gothic Tales*) y 1963 (el ya póstumo *Ehrengard*, al que luego se añadieron los volúmenes *Carnival, Daguerreotypes* y *On Modern Marriage,* los dos últimos solo de ensayos), resultan de una asombrosa originalidad no solo porque son deliberadamente «contables», repetibles, transmisibles, sino porque intentan mantenerse en la tradición inmemorial del cuento anterior a esa contaminación, la de *Las mil y una noches,* por continuar con su preferencia.

Isak Dinesen fue acusada por ello numerosas veces de «decadente», y también porque la mayoría de sus cuentos transcurrían en siglos pasados y tenían como personajes a divas de ópera, cardenales, muchachas guerreras y virginales, bandoleros, reyes, pintores, gitanas, poetas y nobles góticos, toda una galería artificial y bien alejada de cualquier realismo. Es interesante ver en qué consistía la sobria y firme defensa de la baronesa, nada dada a teorizaciones pero llena de seguridad: «Los decadentes son quienes confunden los géneros y recargan sus narraciones de mensajes, reivindicaciones sociales y filosofía. Yo soy una cuentista y nada más que una cuentista. Es la historia misma lo que me interesa, y la manera de contarla». O bien: «Con el pasado… me encuentro ante un mundo terminado, acabado en todos sus elementos, y por tanto puedo recomponerlo más fácilmente de acuerdo con mi fantasía. Aquí no hay para mí tentación de caer en el realismo, ni para mi lector de buscarlo». O bien: los relatos daneses «han de considerarse más como las fantasías de una emigrante danesa que como un intento de describir la realidad». Según señaló el crítico Robert Langbaum (*The Gayety of Vision,* 1964), el tono de disculpa no debe engañarnos: Isak Dinesen consideraba su Dinamarca imaginada más real que la Dinamarca de la observación corriente.

De lo que no cabe duda es de que, si no decadente, Isak Dinesen sí era una escritora anacrónica respecto a su época, y no creo que ella tuviera nada en contra de este adjetivo en la medida en que se lo podría quizá asimilar a «acrónico» o intemporal. Pero nada sería tan estúpido como relacionarlo en su caso con otros que suelen acompañarlo, tales como «trasnochado», «arcaico», «irreal» o incluso «fantástico». Porque lo que a Isak Dinesen le interesaba de veras era, en un sentido, lo más invariable y real de cuanto existe, a saber: el destino, entendiendo esa palabra

no como «un Dios sin rostro ante el que los hombres deben doblegarse con temor y temblor», sino como «el juego entre el ser de un hombre y su entorno». Dicho de otro modo, el destino en tanto que historia (e historia «contable»), en tanto que elemento configurador de una persona en un entorno determinado, a la manera shakespeariana. «Tú mismo te has forjado tu ventura», dijo Cervantes, en realidad tan próximo a Isak Dinesen pese a haber sido el fundador de la tradición novelesca en la que la baronesa jamás se inscribió, ni siquiera con su única novela, *The Angelic Avengers*, de 1947. En los cuentos de Isak Dinesen cada personaje se forja también su ventura, pero dentro de lo que ella llamaba «la línea del cuento», es decir, «allí donde el cuentista es leal, eterna e inquebrantablemente leal a la historia». Y añadía: «Allí, al final, hablará el silencio. Donde la historia ha sido traicionada, el silencio es tan solo vacío». Esta idea de la lealtad o traición a la historia, expresada en el extraordinario relato de este volumen titulado *La página en blanco*, es lo que nos permite ver el desarrollo natural de la historia como destino y entender por qué a la baronesa le interesaba sobre todo «la historia misma, y la manera de contarla». Una vez que ese destino se ve cumplido, una vez que como ella dijo, se produce el «silencio» de la «página en blanco», esto es, de la página que no se escribe y que sigue siempre a la última escrita, tanto el lector como a veces los propios personajes de sus cuentos suelen sonreír o están a punto de hacerlo, no porque el destino en cuestión sea un destino feliz o amable sino porque tanto uno como otros comprenden que ese destino no es otra cosa que el cumplimiento debido de la historia que se ha contado: ven que la historia tenía que ser así, y eso los lleva a aceptarla como se aceptan los hechos cuando son innegables o irrefutables. Esto no quiere decir jamás que las historias de Isak Dinesen estén concebidas desde el principio para causar un efecto final, que estén calculadas o «teledirigidas», pese a que ella confesó conocer el desarrollo entero antes de escribir la primera palabra, llevarlas largo tiempo dentro de sí antes de escribirlas, o, como se dijo antes, contárselas una y otra vez hasta ser capaz de «contarlas bien». El efecto que produce su lectura es justamente el contrario, a veces parecen casi resultado de la improvisación, con vueltas y meandros, sesgos y bifurcaciones que, más que a un designio artístico, dan la impresión de responder a la casualidad, al estado de las cosas, al curso «natural» de los acontecimientos, a la imposibilidad de controlar las situaciones y de encauzar las trayectorias personales, a la imposibilidad de quebrantar la «lealtad» de la historia para consigo misma. Por ello, y a pesar de esa sensación, siempre algo risueña, de que las cosas tenían que ser así, pocos cuentos hay menos previsibles y convencionales que los de la baronesa Blixen, quien además estaba plenamente convencida del carácter diamantino y la cabalidad de sus historias: «La gente anda siempre preguntándome cuál es el significado de esto o aquello en los cuentos. "¿Qué simboliza esto? ¿Qué representa aquello?". Y siempre me cuesta hacerles creer que lo que quiero decir es lo que se dice. Sería terrible que la explicación de la obra estuviera fuera de la misma obra». O bien: «Mala cosa sería que pudiera explicar el cuento mejor que con lo que he dicho ya en el cuento. Como no me canso nunca de señalar, la historia debería serlo todo».

Uno de los lemas de Isak Dinesen (junto con *Navigare* en su juventud y *Je responderay*) fue *God Loves a joke* (*A Dios le gustan las bromas*), y muchos de sus relatos se resuelven con una especie de broma aparentemente indeliberada que por eso parece divina, una especie de ironía inevitable que el propio cuento, la propia historia, parece exigir desde su interior. Este volumen de *Last Tales* o *Últimos cuentos*, de 1957, se abre con los llamados *Cuentos de Albondocani*, siete historias que formaban parte de un proyecto inconcluso, un libro de dos mil páginas según el modelo de *Las mil y una noches,* que Isak Dinesen pensaba terminar justo antes de morir («pero solo inmediatamente antes», decía) y que por supuesto no acabó. Resulta imposible imaginar cuál habría sido el plan general de la obra y los complicados vínculos entre las diferentes partes, pero es muy

significativo que en los relatos existentes aparezcan con rara frecuencia ideas y consideraciones acerca del arte de contar historias, las más de las veces puestas en boca de los personajes. Así, en *El primer cuento del Cardenal,* este dice en un momento dado a su interlocutora: «Señora, os he contado una historia. Historias se vienen contando desde que existe el habla, y sin historias la raza humana habría perecido, como habría perecido sin agua. Es posible ver a los personajes de una historia verdadera, claros y luminosos y situados en un plano superior, y al propio tiempo que no parezcan humanos, e incluso inspiren un cierto temor. Todo esto está en el orden de las cosas. Pero hoy día, señora, veo aparecer en el mundo un nuevo arte de la narración, un nuevo género literario. Es más, ya está entre nosotros, y se ha granjeado el favor de los lectores de nuestro tiempo. Y este nuevo arte literario, por mor de los protagonistas de la historia y para mantenerlos cercanos a los otros y que no nos causen temor, está dispuesto sacrificar la propia historia». Isak Dinesen, a través de su Cardenal, veía la novela como un género en el que la historia propiamente dicha «se adelgaza y pierde entidad», y por tanto como algo de rango inferior o, cuando menos, de muy distinto carácter que el cuento, como una concesión a la debilidad de los hombres que ella, en pleno siglo de la invasora novela, no estaba sin embargo dispuesta a hacer. Un poco más adelante el Cardenal añade: «No me entendáis mal, la literatura de que hablamos, la literatura del individuo, si así podemos llamarla, es un arte noble, un producto humano grande, honesto y ambicioso. Pero es un producto humano. El arte divino es la historia. En el principio era la historia. Al final tendremos el privilegio de verla y contemplar el desarrollo; y a esto lo llamamos el Día del Juicio». A relación existente para Isak Dinesen entre la divinidad y el hacedor de historias no es que sea estrecha, no que ambos llevan a cabo una misma y única tara, tan delicada y trascendental que las vicisitudes de los personajes no pueden dejarse al albur (al capricho o a la indecisión propias del novelista), «han de ser tan justas y reales» como si de ellas depende a su vez, en efecto, la justicia de ese Juicio Final.

La prueba de que Isak Dinesen se tomaba muy en serio esta tarea son sus propios relatos, sobre todo algunos en los que vemos cómo la mayor condena posible es la que reciben aquellos personajes que, dentro del cuento, intentan hacer lo que nunca debe hacer el cuentista, intentan formar, forjar, montar una historia con los elementos de la vida y manipular a sus semejantes, intentan forzar los hechos de la vida y las conductas de los hombres de tal manera que compongan una historia artística. O, dicho de otro modo, intentan que la vida se comporte como el arte y se transforme por ello en arte. Uno de estos cuentos, *Ecos,* se encuentra en el presente volumen, y en él, como en *La historia inmortal* de *Anecdotes of Destiny*, 1958, y *El poeta*, de *Seven Gothic Tales*, 1934, se nos muestra como el mayor «pecado» el intento por parte de alguien de manejar o dirigir a los otros para configurar con ellos una hermosa historia o para lograr que las cosas sean de una manera determinada, preconcebida, por ejemplo una repetición de lo ya sucedido o algo deseado, imaginado. Hacer arte de la vida es posible («todas las penas pueden soportarse si se meten en una historia o se cuenta una historia acerca de ellas», dijo la baronesa), pero no es posible hacer vida a partir del arte. Al final de ese relato, *Ecos*, el personaje principal, la cantante Pellegrina Leoni, dice: «Uno puede tomarse con Dios muchas libertades que no puede tomarse con los hombres. Uno puede permitirse con Él muchas cosas que no puede permitirse con los hombres. Y, como Él es Dios, con ello incluso Le honramos». El territorio del cuento (el de la ficción si se quiere, por extensión) es el territorio de Dios, donde son posibles muchas cosas que serían condenables en el de los hombres; el cuentista ha de ser una divinidad imparcial, comprensiva y justa («¿es que la piedad por los humanos ha de sorberme siempre la médula de los huesos?»), pero nadie, ni siquiera sus personajes, puede usurparle su cometido.
En el relato *Cuentos de dos viejos caballeros* aparece una curiosa idea acerca de esa divinidad que

quizá ayude a completar la imagen que tenía Isak Dinesen del hacedor de cuentos: «Los seres humanos sufrimos mucho. Conocemos muchas horas oscuras, de duda, temor y desesperación, porque no podemos conciliar nuestra idea de la divinidad con lo que vemos en el universo que nos rodea. Yo mismo, cuando era joven, reflexioné mucho sobre este problema. Más tarde llegué a la convicción de que entenderíamos la naturaleza y las leyes del universo con más claridad y profundidad si aceptásemos desde un principio que su creador y mantenedor es un ser de sexo femenino». Para Isak Dinesen era muy importante esta distinción: «La mujer no cesa de asombrarse ante la insistencia de los hombres en hacer preguntas, porque sabe bien que no obtendrán jamás una respuesta que no sea la que obtuvo el rey Alejandro Magno de la sibila de Babilonia». O bien, como podemos leer en otro de los relatos de este volumen, *Un cuento rural*: «Las mujeres tienen otra clase de felicidad, y otra clase de verdad». Y en una ocasión la propia baronesa Blixen dijo de viva voz y con gran ironía: «Nosotras, las mujeres, no somos lo bastante inteligentes para ser escépticas. Así que vivimos, y más intensamente que los hombres, creo yo; tenemos una especie de sentimiento de triunfo simplemente porque existimos».

Los cuentos de Isak Dinesen son la manifestación de esa divinidad intemporal que ella imaginaba y veía en sí misma, o, mejor dicho, actuar a través de ella: de esa divinidad piadosa y no escéptica y que no hace preguntas, a la que basta su propia existencia para que todo discurra y fluya con justicia y con «lealtad», de modo que quien al final hable y juzgue sea solo la voz del «silencio», o lo que es lo mismo, la página en blanco, allí donde puede leerse el cuento «más profundo, dulce, alegre y cruel».

Javier Marías,
Madrid, 2005.

EL GRAN GATSBY
de FRANCIS SCOTT FITZGERALD
por MARIO VARGAS LLOSA

UN CASTILLO EN EL AIRE

El gran Gatsby comienza como una ligera crónica de los extravagantes años veinte —sus millonarios, sus frívolos, sus gángsters, sus sirenas y la desbordante prosperidad que respiraban— y, luego, se convierte insensiblemente en una tierna historia de amor. Pero, poco después, experimenta una nueva muda y torna a ser un melodrama sangriento, de absurdas coincidencias y malentendidos grotescos, al extremo de que, al cerrar la última página, el lector de nuestros días se pregunta si el libro que ha leído no es, más bien, una novela existencialista sobre el sinsentido de la vida o un alarde poético, un juego de la imaginación sin mayores ataduras con la experiencia vivida. Aunque no sea lo bastante compacto y misterioso para ser genial, es un bello libro, que ha conservado intacta su frescura, y al que el tiempo corrido desde su aparición, en 1925, ha conferido el valor de símbolo de lo que fue la irregularidad e impremeditacion de la vida en una época de alegre irresponsabilidad y decadente encanto. En su impericia misma —esas elegíacas frases sensibleras que, de pronto, interrumpen la acción para extasiarse ante un detalle del paisaje o filosofar sobre el alma de los ricos—, *El gran Gatsby* resulta la personificación del tiempo que describe, mundo fastuoso en el que coexistían el arte y el mal gusto, el honesto empresario y el rufián, la pacatería y el desenfreno y la arrolladora abundancia de una sociedad que, sin embargo, se hallaba al borde del abismo. Al final de su vida, en un texto autobiográfico, Scott Fitzgerald escribió de su personaje Jay Gatsby: «Es lo que siempre fui: un joven pobre en una ciudad rica, un joven pobre en una escuela de ricos, un muchacho pobre en un club de estudiantes ricos, en Princeton. Nunca pude perdonarles a los ricos el ser ricos, lo que ha ensombrecido mi vida y todas mis obras. Todo el sentido de Gatsby es la injusticia que impide a un joven pobre casarse con una muchacha que tiene dinero. Este tema se repite en mi obra porque yo lo viví». Toda novela es un complejo laberinto de muchas puertas y cualquiera de ellas sirve para entrar en su intimidad. La que nos abre esta confesión del autor de *El gran Gatsby* da a una historia romántica, de esas que hacían llorar. Un muchacho modesto se enamora de una bella heredera con la que no puede casarse por las insalvables distancias económicas que los separan: fiel a ese amor de juventud, luego de conseguir por medios lícitos lo que parece una fortuna, multiplica las extravagancias y el despilfarro a fin de recuperar a la muchacha de su corazón; cuando parece que va a lograrlo, el Destino (con mayúscula, el de los grandes folletines y las estremecedoras historias decimonónicas) se interpone para impedirlo, precipitando un oportuno holocausto. Al cabo, el paisaje es el mismo del principio: una sociedad injusta e implacable donde las razones del bolsillo prevalecerán siempre sobre las del corazón. La novela de Scott Fitzgerald es, también, eso, pero si solo fuera eso no habría durado más que otras del género «amor imposible con derramamiento de sangre al final». Es, asimismo, una manera de contar, serpentina y traviesa, en la que, a través de un testigo implicado —el narrador Nick Carraway—, vamos descubriendo, antes de llegar a su entraña melodramática y fatalista, que la realidad está hecha de imágenes superpuestas, que se contradicen o matizan unas a otras, de modo que nada en ella parece totalmente cierto ni definitivamente falso, sino dotado de una irremediable ambigüedad. Nadie es lo que parece, por lo menos por mucho tiempo, todo lo es de manera muy provisional y según la perspectiva desde la cual se mire. Esa provisionalidad de la existencia y el relativismo que caracteriza a la moral y a las conductas de sus personajes resulta, acaso, lo más original que tiene esta novela y lo que testimonia mejor sobre la realidad del mundo que la inspiró. Ya que los locos años veinte norteamericanos, la era del *jazz* y de la ley seca, de la cornucopia de oro y la Gran Depresión del 29, fueron, sobre todo, los de un mundo frágil, engañoso, de bellas apariencias, como una alegre fiesta de disfraces en la que las refinadas máscaras y los rutilantes dominós ocultaran muchos monstruos y espantos. Las veladuras sutiles que el narrador va apartando en su relato, a medida que él, muchacho provinciano y sencillo del Medio Oeste, descubre los ritos, enredos, excesos y locuras del mundo de los ricos neoyorquinos, liman las aristas que afean las entrañas de esta sociedad y, en cierto modo, la redimen estéticamente. Aunque, juzgados en frío, la mayoría de los personajes merecerían una severa condena moral, es imposible sentenciarlos porque no hay manera de juzgarlos en frío: ellos llegan hasta nosotros entibiados y absueltos por la delicada y generosa sensibilidad con que los baña, al verlos, el simpático Nick Carraway, quien, con toda justicia, se considera a sí mismo «una de las pocas personas honradas que he conocido». Lo es, sin la menor duda. Y, también, un ser de una benevolencia y comprensión tan persuasivos que todo aquello que pasa por su sensibilidad, mejora, pues de alguna manera se contagia de su limpieza y bondad. El narrador —visible o invisible— es siempre el personaje al que el autor debe crear con más cuidado, pues de él —de su habilidad, de su coherencia, de su astucia— dependerá la suerte de todos los otros. Si Scott Fitzgerald no hubiera inventado un tamiz tan fino y eficiente como el del sencillo agente de bolsa que nos cuenta la historia, *El gran Gatsby* no hubiera podido trascender los límites de su truculenta, irreal anécdota. Gracias al discreto Nick, esta anécdota importa menos que la atmósfera en que sucede y que la deliciosa imprecisión que desencarna a sus seres vivientes y les impone un semblante de sueño, de habitantes de un mundo de fantasía. La salud de Nick Carraway empuja a la irrealidad al enfermizo vecindario del elegante balneario de West Egg, en Long Island. Pero estos personajes, de su lado, suelen ser también propensos a despegar del mundo concreto para refugiarse en los castillos de la ilusión. Es el caso de James Gatz, por ejemplo, el muchacho pueblerino que para vivir mejor su fantasía empieza por inventarse otra identidad: la de Jay Gatsby. ¿Cuál es su verdadera historia? Nunca llegaremos a una certidumbre al respecto; fuera de algunas pistas que nos revela Nick —que su carrera de contrabandista de alcohol y negociante luctuoso prosperó a la sombra de Meyer Wolfsheim, por ejemplo—, nos quedamos en ayunas sobre parte de su biografía. Lo seguro, en todo caso, es que, para conocer a Gatsby, más importantes que las peripecias concretas de su vida son sus espejismos y delirios, ya que, como dice el narrador, él «nació de su platónica concepción de sí mismo». Hijastro de una larga genealogía literaria, Gatsby es un hombre al que un agente fatídico, inflamando su deseo y su imaginación, pone en entredicho con el mundo real y dispara hacia el sueño. Como al Quijote las novelas de caballerías y a Madame Bovary las historias de amor, a Gatsby son Daisy y su entrevisto mundo de gentes ricas los que le hacen concebir un mundo sustitutorio del real, una realidad de pura fantasía que, luego —como la secta del relato borgiano *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*»—, intentará filtrar en la realidad objetiva, encarnar en la vida. Igual que sus ilustres predecesores, el ingenuo idealista —en la más prístina acepción de la palabra— verá cómo la realidad despedaza su ilusión antes de arrebatarle la vida. La grandeza de Gatsby no es aquella que le atribuye el generoso Carraway —ser mejor que todos los ricos de

viejos apellidos que lo desprecian— sino estar dotado de algo de lo que estos carecen: la aptitud para confundir sus deseos con la realidad, la vida soñada con la vida vivida, algo que lo incorpora a un ilustre linaje literario y lo convierte en suma cifra de lo que es la ficción. Por su manera de encarar la realidad, huyendo de ella hacia una realidad aparte, hecha de fantasía, y tratando luego de sustituir la auténtica vida por este hechizo privado, Jay Gatsby no es un hombre de carne y hueso, sino literatura pura.También Daisy es un personaje deliciosamente inmaterial, una linda mariposa que revolotea, indiferente, por una vida que es para ella solo forma, superficie, juego, diversión. Su egoísmo es tan genuino y natural como su carita de muñeca y nada tiene de extraño que sea incapaz de seguir a Gatsby en su quimérico empeño de abolir el pasado, renegando del amor que en algún momento debió sentir por su marido, Tom Buchanan. La estructura mental de Daisy está hecha para el coqueteo o el discreto adulterio, es decir, para las fantasías más o menos convencionales y rampantes, pero lo que Gatsby quiere de ella —el amor-pasión, la locura amorosa— está totalmente fuera de sus posibilidades. Por eso, al fin se resigna a quedarse con su marido, el inepto —pero también inofensivo— Tom Buchanan.Tom debería ser algo así como el malvado de la historia, por su moral hipócrita, sus prejuicios racistas y su cinismo. Pero, gracias al generoso intermediario que nos refiere y muestra al personaje —Nick Carraway— las negras prendas de Tom se decoloran y disuelven en simple estupidez y mediocridad. A fin de cuentas, más que odioso, el marido de Daisy nos resulta risible. Según Hemingway, Scott Fitzgerald vivió fascinado por los ricos, a quienes creía «distintos» de los demás seres humanos. Y es sabido que, en el corto período en que fue rico él mismo, gracias al éxito extraordinario de su primera novela, *A este lado del paraíso* (1920), él y Zelda vivieron una vida de extravagancia y derroche equiparable a la que lleva a cabo Jay Gatsby para atraer la atención de la muchacha que tuvo y que perdió. Pero lo cierto es que, en *El gran Gatsby*, el mundo de las mujeres y hombres con fortuna no parece distinguirse de manera esencial del de los otros mortales, salvo por detalles cuantitativos: casas más grandes, caballos, autos más modernos, etcétera. El único que aprovecha las posibilidades que brinda el dinero para despegar de la vida municipal de los hombres comunes hacia ciertas formas espectaculares y paradigmáticas de existencia, no es un rico auténtico, sino un postizo, un parvenu: Gatsby. Los ricos verdaderos de la historia, como Tom, Daisy o la golfista Jordan Baker, parecen gentes tan previsibles e insustanciales como la mesocrática Myrtle o su esposo, el confundido asesino Mr. Wilson. De tal manera que si aquello que Hemingway le atribuyó —y tan cruelmente, en la parodia que hizo de él en su relato *Las nieves del Kilimanjaro*—, vivir obsesionado por la superioridad que confería la riqueza, era cierto, en esta novela al menos, Scott Fitzgerald no lo demostró. La mitología humana que de algún modo destaca en el libro no es la que rodea al rico, sino al marginal, al hombre de vida turbia y solapada, que opera y prospera en contra de la ley. Es el caso de Gatsby, por supuesto. Y también el del caricatural Meyer Wolfsheim, cuyo paso por la historia, aunque fugaz, es memorable, pues deja tras de sí un relente de catacumba, delito, violencia y tipos humanos fuera de lo común, que intrigan al lector. Pero esta curiosidad tan bien creada el libro no llega a satisfacerla, pues solo deja entrever de paso y a hurtadillas la existencia de ese submundo delictuoso, algo así como el sótano lóbrego y lleno de alimañas de la sociedad donde los ricos perpetran sus vidas de agitada inconciencia. Son alimañas, desde luego, porque transgreden la norma social, pero son también gentes interesantes, intensas, que saben del riesgo y el cambio, en los que vivir significa todo menos rutina y aburrimiento. Por eso, aunque merezcan ir a la cárcel, el lector no vacila en preferir a Gatsby y a su pintoresco mentor que a sus insustanciales congéneres. Ellos no solo proceden de la realidad histórica del tiempo que describe la ficción —ya que los locos años veinte fueron, también, años de rufianes— sino, sobre todo, de Conrad y del folletín romántico, es decir, de la tradición literaria. Acaso esa podría ser una buena definición de *El gran*

Gatsby: una novela muy literaria. Es decir, muy escrita y muy soñada, en la que la irrealidad, congénita al arte narrativo, es algo así como una enfermedad o vicio compartido por muchos de sus protagonistas y la impalpable sustancia con que ha sido amasado de pies a cabeza y lanzado a vivir el héroe, James Gatz, alias Gatsby. Como todos los relatos y novelas que Scott Fitzgerald escribió, esta ficción también nos da la impresión de haber quedado inconclusa, de que alguien o algo falló para darle esa esfericidad suficiente y compacta de las obras maestras. Pero la inconclusión, en *El gran Gatsby*, tiene una razón de ser, pues es también atributo del mundo que describe, de los seres que inventa. En estos y en aquel hay un vacío, algo que no llegó a cuajar del todo, que se quedó a las puertas del horno, una indefinible sensación de que la vida entera se quedó a medio hacer, que se escurrió de las manos de la gente cuando iba a ser una vida plena y fértil. ¿Es el secreto del éxito de *El gran Gatsby* haber mostrado en una ficción el inacabamiento de una época, su romántica condición de promesa incumplida? ¿O lo que Scott Fitzgerald encarnó en la inconclusión de su historia fue su propio destino, de joven príncipe de la literatura que no llegó a rey? La respuesta justa es tal vez afirmativa para ambas preguntas. Porque, en su caso particular, el genio precoz que escribió *A este lado del paraíso*, premonición de una futura obra maestra que nunca hizo, prefiguró trágicamente el tiempo en que su anunciado talento se desperdició y frustró, un tiempo que, a fin de cuentas, no fue otra cosa que el palacete de Gatsby: un castillo en el aire.

Barranco, 11 de marzo de 1988.

BUSHIDO

de INAZO NITOBE
por MILLÁN ASTRAY

Es muy interesante y muy ameno el libro del *Bushido*, de Inazo Nitobe, profesor de la Universidad Imperial de Tokio, miembro de la Academia Imperial del Japón; es un bellísimo estudio del alma heroica del japonés. El *Bushido* es el código de moral ascética de los samuráis, antiguos guerreros medievales; su origen es antiquísimo, quizá de hace varios miles de años. Se ajusta a las virtudes del alma japonesa: caballerosa, guerrera, sencilla, de culto profundo a los antepasados y veneración religiosa a su Emperador, que representa para ellos a Dios y a la Patria.
El cristianismo se conoció en el Japón en el siglo XVI. Los principios de la moral cristiana no están en pugna, ni mucho menos, con el *Bushido*, que es anterior a Jesucristo.
El *Bushido* se inspira en reglas de la más pura moral e iguala en su práctica, como el cristianismo, a todos los hombres, sin separaciones ni privilegios de castas ni edades.
Los cuatro principios fundamentales del *Bushido* son:
-NO DEJARSE SOBREPASAR POR NADIE EN SUS IDEALES.
-SERVIR AL JEFE SUPREMO.
-SER FIEL A LOS PADRES.
-SER PIADOSOS Y SACRIFICARSE EN BIEN DE LOS DEMÁS.
Los cuatro votos que impone el *Bushido* son:
LA MUERTE, LA FIDELIDAD, LA DIGNIDAD Y LA PRUDENCIA.
Las pestes del *Bushido* son:
EL SUEÑO, LA DISIPACIÓN, LA SENSUALIDAD y LA AVARICIA.
El camino del *Bushido* o la Vía de los Caballeros es:
CULTO Al HONOR, CULTO AL VALOR, CULTO A LA CORTESÍA, CULTO A LA PATRIA, representada por el Emperador.
Traduzco el *Bushido* limitándome a poner en castellano la edición francesa. Es mi homenaje de antigua gratitud dado que un ejemplar de este libro me fue dedicado por el Representante del Japón en España, y porque estoy profundamente convencido de que el *Bushido* es, como camino, vía o regla de conducta de los caballeros, un perfecto credo.
Es interesantísimo y muy provechoso para las juventudes de un pueblo que después de larga época de decadencia renace y quiere ser esplendorosamente grande y libre. Es eminentemente espiritualista y desprecia el materialismo grosero y sensual.
En el *Bushido* inspiré gran parte de mis enseñanzas morales a los cadetes de Infantería en el Alcázar de Toledo, cuando tuve el honor de ser maestro de ellos en los años de 1911-1912. Y también en el *Bushido* apoyé el credo de la Legión, con su espíritu legionario de combate y muerte, de disciplina y compañerismo, de amistad, de sufrimiento y dureza, de acudir al fuego. El legionario español es también samurái y practica las esencias del *Bushido*: Honor, Valor, Lealtad, Generosidad y Espíritu de sacrificio. El legionario español ama el peligro y desprecia las riquezas.

Asimismo, las normas difundidas, en mi ya larga vida, de moral militar y patriótica, las basé en las sabias Ordenanzas militares de Carlos III y las que emanan, como ellas mismas, del acervo de nuestra excelsa historia militar, añadiendo en parte las normas del *Bushido*, que transmite sus reglas por la leyenda y ordena cómo el caballero ha de vivir dentro del camino recto e invariable del honor, el valor, la cortesía, el culto a Dios y a la Patria y el espíritu de sacrificio. ¡Y es tan patriótico y espiritual, tan arrogante, tan bello, tan apartado del materialismo, del egoísmo, de las ruindades, de las cobardías, de las vilezas, de la ambición y de la envidia —ese ruin veneno que todo lo corrompe, que todo lo mancha, que todo lo entorpece—, que en él se ve el camino del soldado caballero! ¡Y canta con tanto esplendor y con tanta sublimidad el espíritu de sacrificio, que, con el *Bushido*, se confunden las normas de nuestra Moral cristiana! Ha de tenerse en cuenta que Inazo Nitobe, el autor del libro que traducimos, es cristiano.
El japonés fue siempre caballeroso, militar y guerrero. Vivía tranquilo, atrasado, ignorante, sin fuerzas militares debidamente organizadas para luchar contra el enemigo exterior. Un triste día sufrió una afrenta que le infligió el extranjero. En lo íntimo de su alma nacional reconoció su debilidad militar, que exasperó su espíritu guerrero ancestral, y desde aquel momento decidió emprender un camino de marcha difícil y penosa, de trabajo y de sacrificio, para llegar a ser un pueblo fuerte y, por lo tanto, virtuoso y guerrero. Era el año de 1855, y estamos en el año 1941. Todos sabemos dónde está hoy el Japón, con su fuerza y su pujanza y el papel preeminente e importante que ocupa hoy en el mundo. Pues todo eso es principalmente debido a la práctica del *Bushido* o Camino de los Caballeros.
Es el Japón un alto y deslumbrante ejemplo de camino a seguir por el pueblo, que, atesorando en su alma las condiciones más puras de la religión cristiana y de la caballerosidad y el valor heroico, hubo de caer en el envilecimiento por olvido de esas virtudes, y dejándose seducir por el materialismo recibió la afrenta y el pisoteo del enemigo, y que desde aquel momento quiere renacer y renace para ocupar el puesto que la voluntad de Dios, sus propios méritos y virtudes y su historia le conceden, utilizando para llegar a ello el camino de la moral cristiana, del honor, del valor y, principalmente, el del sacrificio —que es opuesto al del beneficio personal—, ya que sin sacrificio no puede haber ni honor, ni valor, ni religión, y por lo tanto, ninguna clase de adelantos, ni menos de grandezas.
No os cansa más el traductor. Este saludo no es más que una cortesía en reverencia al Japón caballeroso, a Inazo Nitobe, el autor de tan bellísimo libro, y a vosotros, los que vais a leerlo, traducido a la lengua de Cervantes por vuestro servidor.

CERDITOS

SUPLICIO brota de la revista **PLACER** que a su vez emana de la asociación **LA MORDIDA LITERARIA.** Este número especial verano 2017 está realizado por los Autores Seleccionados y el sempiterno Consejo Editorial: Víctor Fernández-Dueñas & Marcos Pérez. Y ha estado necesariamente corregido por Isabel G. y Carme R.
Dedicamos este número a los adictos a la duda y cómo la certeza los deja siempre en evidencia.