

# EL DESAFIO A LA LOGICA EN LA NOVELISTICA CONTEMPORANEA

por José Juan Bruera

“¡Delicias de la relectura! ¡Medio día sin sombras, un poco tibio, al fondo la fina línea blanca en la serranía nevada que cierra el horizonte de la vida...!”, ha escrito Ortega y Gasset en un breve pero magnífico artículo.

Sí; delicias de la relectura, pero esto implica también, en cierto modo, una afirmación más genérica: ¡Delicias de la lectura!

La lectura es, en general, el alimento con que nutrimos inteligencia y sensibilidad; y si lo que devoran nuestros ojos es, por ejemplo, una novela, la que goza es la imaginación. El tener entre manos una novela es cosa que se ha vuelto hoy indispensable, y no sólo para el intelectual. Hay un realismo, tanto en la percepción como en la información del acaecer cotidiano —a través de la radio, el periódico, el cine— que nos deja a menudo angustiados, defraudados, insatisfechos. Ello sin contar con que tenemos el **spleen** derivado sistemáticamente del trabajo profesional, del oficio o de la tarea técnica. ¡Qué gris es el mundo cuando se lo mira con los ojos de la ciencia y bajo el exclusivo enfoque de su legalidad causal!

Con todo, este mundo así contemplado puede alcanzar el perfil de lo maravilloso si por encima del tejido de leyes y de relaciones que componen su estructura, nos damos a la tarea, poética en el fondo, de forjar una metafísica que nos lo presente en su unidad. En cambio, cualquier adjetivo, menos el de “maravilloso” o “poético” nos brinda el espectáculo del mundo realísticamente contemplado. Si sólo nos atenemos a la visión política (digo, en general, económica o social o jurídica), veremos extenderse, ante nuestros ojos, un desolado paisaje lunar: allí hay

nada más que intereses en juego, un constante prosaísmo de la mejor ley y, cosa no infrecuente, la lección de las catástrofes pasadas y la premonición de hecatombes mayores para el porvenir.

De todo esto nos emancipa —bien que figuradamente— ese pequeño conjunto de papel impreso que es la novela, con todo su agitado cardumen de personajes y situaciones, con su mezcla de acaecimientos inverosímiles y de sucesos extraídos —por tanto, de algún modo idealizados— de la más corriente vulgaridad. El interés del lector —si la novela vale, es claro— es rápidamente arrastrado por el maelstrom de encontradas emociones, por el diálogo ágil, por descripciones que lo trasmigran a otro espacio y a otra edad, con lo cual el sujeto se evade de su mundo cotidiano y se sumerge en las cautivantes regiones de lo que **pudo haber sido**. Todo lector atento de una buena novela se siente transformado en una rara mezcla de juglar, explorador, hechicero, que va recreando, tanto como sufriendo, las emociones que experimenta. Dentro de la burbuja en que se encierra —a la que se evade, pues todo lector consciente es un exilado, un evadido—, cualquier suceso puede darse y aún embellecerse con la poesía que se desprende de esos mundos hiperbóreos.

Al menos... así era hasta ahora. Es decir, hasta hace unos años, veinte, treinta, en todo caso no más de cuarenta, la novela servía para distracción y deleite. Desde entonces, hasta llegar a nuestros días, un sector apreciable de las obras de imaginación aparece imbuído de un espíritu que deja a gran número de lectores atónitos y perplejos frente a sus páginas, en la actitud —como dice el mismo Ortega— de un buen burgués incapaz de sacramentos estéticos. Ciertamente, una buena porción de la novelística de estas últimas décadas, se ha ido orientando hacia nuevos y desconcertantes horizontes, coincidiendo en esto, como a primera vista se observa, con las diversas expresiones del arte actual. El surrealismo, el cubismo, el dadaísmo en pintura, el abstraccionismo despojado de todo intento figurativo cada vez más y más predominante en la música, obras teatrales en las que en lugar de la conciencia lúcida es protagonista el oscuro subconsciente, etc., muestran bien a las claras que hay aquí causas que son tanto síntomas como efectos, de una novísima sensibilidad. Problema de la mayor dificultad es indagar si los nuevos moldes

obedecen a nuevas leyes —tanto psicológicas como estilísticas y aún semánticas— diferentes de las pretéritas, o si acaso carecen de toda ley, no obedeciendo sino a la variadísima inspiración de sus autores. Es, pues obvio, y por lo demás muy sabido, que los fundamentos mismos de la estética aparecen hoy controvertidos, y no tan sólo en lo que al arte de la novela respecta. Pero es este un terreno por demás extenso para abarcarlo en un artículo y nuestro deber es ocuparnos concretamente de la novela. En tal sentido, examinada ella al contraluz de un análisis crítico, nos podrá ayudar a debelar, si no los motivos, al menos las formas y condiciones en que se desenvuelve la guerra que la novela de hoy parece tener entablada con la lógica y con la psicología tradicionales.

Para apreciar cabalmente las diferencias entre dos épocas (digamos simplemente entre pasado y presente), nos bastará extraer de cualquier biblioteca un par de novelas del siglo pasado y aún del siglo XVIII.

La imaginación del autor vuela, en estos casos, alto o bajo, según su idiosincrasia personal, y el tenor de sus lucubraciones estará dado por su capacidad y habilidad para fantasear. Pero en cualquier caso-tipo que tomemos, esto es, en cualquier novela que haya sido escrita antes de fines del pasado siglo, hay dos o tres supuestos fundamentales, verdaderamente irreales, ilusorios, pero la trama de la obra, la psicología de sus personajes y el fraseo literario son claramente inteligibles. Los juicios y razonamientos que van brotando de la pluma del autor (sea que compartamos su significación intencional, y la autenticidad de su contenido; sea que no nos parezcan convincentes), nos hablan un lenguaje rápidamente reconocible, que nos llega con agilidad, por la doble vía de la intuición y de la reflexión.

En **Los tres mosqueteros**, verbi gracia, lo que es positivamente imposible, es que D'Artagnan sea un espadachín tan tremendo que no haya fuerza individual, ni aun la de tres o cuatro hombres, sumadas, que puedan igualársele. De idéntico modo el lector está forzado a admitir como un supuesto de clara evidencia que la fuerza de Portos es no menos que hercúlea y que sus músculos movían los peñascos como la fe teológica mueve las montañas.

Esas —y algunas otras cosas— admitidas, el resto de la novela es un repertorio de sucesos altamente **improbables** pero no **imposibles**; y ninguno de ellos, juzgados aisladamente, repugna a la lógica más estricta y rigurosa.

En **El espejo de plata**, relato fantástico de Arturo Conan Doyle, un modesto contador público, que trabaja con exceso y sufre las consecuencias mentales de su fatiga, ve reproducirse, en un espejo, las escenas de un asesinato cometido dos siglos antes. Cae desvanecido ante la inmediatez aparente de tal realidad y cuando recupera el sentido, su médico le dice, más o menos: El espejo que se hallaba en la habitación, y en el que vio reproducirse la sangrienta escena —el asesinato de una pareja de amantes por dos enmascarados— estuvo realmente en la alcoba en que hace doscientos años se cometió el crimen. El espejo guardó la imagen, atesoró las ondas lumínicas durante todo ese tiempo, las cuales sólo fueron devueltas cuando un sujeto dotado de la suficiente carga emotiva pudo colocarse en el adecuado grado de sintonía mental como para captar o descifrar el mensaje oculto que estaba esperando, a través de los años, a su liberador.

En última instancia el lector se dice: Esto es absurdo; esto es imposible; pero la absurdidad y la imposibilidad se presentan claramente como tales a nuestro intelecto, que se halla prestamente en condiciones de desarmar la trapisonda. Lo que en la novela —digamos clásica, o no actual— nos satisface es siempre que: o estamos de acuerdo con el autor y lo percibimos, o estamos en desacuerdo con él y podemos demostrar las razones del disenso.

En gran número de novelas de hoy día, no sucede nada de esto. El lector corriente y paciente no puede decidirse a pronunciar su conformidad o disconformidad con las hipótesis, tesis y tránsitos demostrativos del novelista, cuando no, como luégo se verá, con sus mismos juicios. Y esto por un único motivo: porque este paciente lector no entiende lo que aquél quiere decir, y se rebela y sufre ante oraciones y discursos que admiten interpretaciones multívocas... o ninguna interpretación.

Ciertamente debe reconocerse que este lenguaje abstruso, que esta lógica sui generis de que se vale frecuentemente el arte todo de nuestros días, tiene muy distintas expresiones y calidades. Lo que puede ser, hasta cierto punto, perdonado a un Kafka o a un Joyce (en **Ulyses**), no se lo admitimos al Gavin Stevens de

Faulkner; en este último caso y mucho más en el Ben de "The sound and the fury", nosotros notamos que hemos bajado un escalón con respecto a los dos primeros autores nombrados.

Pero hay, en este tipo de prestidigitación, como decimos, diversos grados y modalidades, aparte sus excelencias. A veces, lo que desconcierta, aunque sin enajenar del todo la conciencia, es la fractura del orden temporal: se narra un "prius" como un "posterius" y viceversa. Al abandonar una de las coordenadas más caras al hombre y en la que se halla continuamente inmerso, la vivencia del tiempo, el novelista sacude, sin duda, una fibra vital.

Es este un recurso bastante utilizado hoy día, que incluso el teatro y el cine han adoptado. Otras veces, junto a la desorganización del régimen temporal — o separadamente— se incluye en la novela el recurso de la simultaneidad, esto es, se presentan distintas escenas, que ocurren en lugares diferentes pero sin que ninguna de ella alcance su desarrollo plenario; se interrumpe la narración en un momento dado para dar paso a otras figuraciones con ambientes y personajes que vienen a sumarse, a plegarse a los anteriores, sin oscurecerlos; luégo, suspendido el trámite de esta segunda jornada, se da entrada a una tercera o cuarta, que quedan trucas para permitir reanudar el hilo narrativo de la primera o de la segunda, continuándose la acción que había quedado en suspenso treinta o cuarenta páginas antes. Con esto se logra, abandonando los patrones clásicos del desenvolvimiento ordenado de las cosas en el tiempo, la obtención de un mundo mágico de curiosa sonoridad, en donde el efecto contrapuntístico, vale decir, el juego de voces, ideas y figuras, se persiguen los unos a los otros, se ceden la plaza o se suceden alternativamente. Dos Passos en *El Paralelo 42*, Sartre en su serie *Los caminos de la libertad*, y Aldous Huxley en algunas de sus novelas, emplean estos, que podemos llamar ardidés de la técnica novelística. Hay en todos estos casos un abandono deliberado de las condiciones y facultades en que el hombre habitualmente se desenvuelve como *homo faber* y aún como *homo sapiens*, para dar entrada al mundo encantado en el que gusta morar el *homo ludens*. Frente a los datos objetivos de la psicología y frente a las prescripciones de una sensibilidad normal (en punto a lo cronológico, a la realidad espacial, etc.), se construye una brillante

burbuja de ensueño, sólo sostenida por la fantasía y dentro de la cual todo sucede en orden heteróclito, con un ritmo brujo...

Otras veces, a la que se hace padecer es a la conciencia psicológica de vigilia. ¡Cuántas y cuántas obras de imaginación no han dado entrada en sus páginas al aporte fruedianiano o, sencillamente, a las revelaciones del psicoanálisis. Desde "Strange interlude", la pieza teatral de O'Neil, cuya versión cinematográfica, por Norma Shearer, tal vez recuerden los lectores, y en la que se daba el espantoso equívoco de que la actriz hablaba en inglés, pero debido a una deficiencia en el "doblado" expresaba sus pensamientos subconscientes en... mejicano, hasta **La mano izquierda es la que sueña**, novela ciertamente pobre de Nancy Wilson Ross, en la que interviene un psiquiatra de moda, Carl Reuter, que interpreta los sueños... Entre ambas obras, separadas por veinte o más años, caben infinidad de otras cuyo tema central es la vida infraconsciente. En este terreno, colocado ya el novelista o autor teatral en un linde en que se requiere un conocimiento extra escolar para seguir a los autores a través de los meandros de sus digresiones psicológicas, el lector no informado suele desorientarse en la maraña de vivencias presentadas en un orden y secuencia que no son los normales, y desinterpreta, por lo general, el sentido de la pieza, o saca conclusiones erradas, si es que no ocurre que se fatiga y deja de leer...

Mas si la obra, amén de incursionar en el extenso ámbito de las especulaciones y de las hipótesis atrevidas, se ahonda particularmente en dirección de problemas filosóficos, como es el caso de ciertas obras de Pirandello o en **El juego de abalorios**, de Herman Hesse, que podría considerarse tanto filosofía literaria como literatura filosófica..., el círculo de los "elegidos" se estrecha todavía considerablemente y la intelección plena del espíritu que las anima es cosa que se presenta asequible solamente a un cierto número de iniciados. Con todo, mal podría decirse y yo me cuidaré mucho de hacerlo, que en las obras de Pirandello o de Hesse se niegue el primado de la lógica. Lógica hay y muy rigurosa en ambos escritores, al punto que no es aventurado decir que sus respectivas visiones o concepciones del mundo subyacen detrás de una férrea disciplina de conceptos y principios rectores; cabalmente, verdaderas escuelas filosóficas. Quien guste de este estilo y logre captarlo a fondo, no sólo "entenderá" el

mensaje, sino que lo gustará con inmensa delicia. Puede afirmarse, empero, que en estos autores comienza a insinuarse y a cobrar vida, una concepción de la novela y una modalidad de ejecución que ya no está en acuerdo completo con los cánones más o menos clásicos.

Pero hay todavía un tipo de novela (incidentalmente de obra teatral) diferente de los mencionados y aún más abtruso, en el cual el espíritu más avisado y la mente más alerta no puede sino barruntar la intención que la anima, discurrir con cautela acerca de su sentido y, en todo caso, estar preparado para una interpretación distinta y hasta opuesta a la cual él creía correcta. Sucede aquí —y digamos desde ahora que esta comparación es aproximativa y debe aceptarse “cum grano salis”— lo que ocurrió con algunas escuelas pictóricas posteriores al impresionismo. Podemos “sentir” o no la pintura impresionista, podemos o no identificarnos con lo que significa como **escuela**, pero en cualquier forma un cuadro impresionista es siempre una imagen extraída de la realidad, idealizada con algún divorcio de ella, pero reflejada con inflexión particular y sin deformaciones sustanciales. Cuadros de pintores posteriores, como los de Picasso en su época más revolucionaria, los ultraístas y “fauvistas” los de la pintura onírica, etc., son, en ocasiones, obras de innegable mérito, pero hay que convenir en que se hace muy difícil al profano —y a veces al no profano— interpretarlas a derechas.

Es con este alcance, o en dirección similar la ejemplificada, que puede hablarse de una novela actual de rara, polimorfa, pero inteligible estructura narrativa, y de **otra** novela que no es justamente un tipo, ya que asume características muy diversas, pero cuya condición más rotunda reside en que puede ser entendida de distintas maneras — cuando se la entiende. Algunas de ellas parecen conducir en todo caso a una vía muerta (Kafka); las mismas interpretaciones de Max Brod, en el sentido de que Kafka intenta a través de retorcidos caminos una defensa del judaísmo, parecen por demás endebles. Y eso que debe reconocerse un singular mérito, psicológico y literario, a las obras del autor checo. Pero hay casos en los que positivamente no sabemos —no podemos saber— lo que el autor quiere decir. Esta cerrazón, esta oscuridad intencionada que en el **Ulyses**, de Joyce, se abre por gracia de algunos esporádicos lampos de luz, es, a nuestro

juicio, la que ha sugerido a Faulkner la construcción de **El sonido y la furia**. En esta obra no son diez, ni veinte, sino cientos las páginas en que se insertan juicios incoherentes —cosa de la que Joyce hace uso y Faulkner abuso— y, lo que es más grave, la incoherencia no afecta solamente a los juicios, en su estructura particular, sino al enlace de unos con otros.

Ante un fenómeno literario que se viene repitiendo con tanta insistencia es menester colocarse en una neutral posición de investigador y tratar de descubrir, por debajo de la superficie agitada y convulsa, los resortes ocultos que puedan haber provocado esta crisis. El problema es muy complejo y más de una las causas que lo han determinado. Examinemos algunos supuestos.

El tema del hombre y su conciencia están aquí, en nuestra opinión, en primerísimo plano y es el alfa y el omega de toda objetivación del espíritu; de toda interpretación crítica de las manifestaciones artísticas. El hombre y su conciencia; vale decir, el sér humano con la enorme suma de apetencias y voliciones, afectos y sentimientos, ideas e ideales que lleva en todo instante consigo, ha sido a través de los tiempos, la **magna questio** que ha debido plantearse la expresión artística en general. Y la novela ha sido siempre —como el drama, la pintura o la escultura— un medio para que se destacase, sobre la limpia superficie del espejo, la imagen del hombre contemplándose a sí mismo.

Dejando ahora de lado otras múltiples expresiones del arte, yo creo que no puede negarse el signo característicamente antropomórfico que decide el destino de toda la novela a través de su historia. Ya es Julián Soreal que conjuga su vida al rojo fuego de sus pasiones, o Rascolnicoff rumiando su crimen y pagando luego sin término su pecado, o es Werther o, lo que es lo mismo, el amor de Werther, que no reconoce límites ni fronteras, por Carlota; o es Jean Valjean que tiene dentro de su cráneo un mundo de sentimientos encontrados o... ¿a qué seguir? Siempre es así de “nuestra” la angustia de miles y miles de personajes de ficción que proponen a la conciencia del lector la incógnita del hombre y sus misteriosos anhelos, la hondura del alma torturada, para que despierte un eco emocionado en las almas gemelas.

La novela ha sido hasta nuestros días —y sigue siéndolo en buena proporción— un espejo de la realidad característicamente

antropomórfico. Con esto no se quiere decir, por cierto, que el hombre sea el principal actor en la escena novelesca, pues acaso no podrá ser nunca de otro modo. Incluso las escasas novelas en donde los animales (como Baghera, la pantera de "The jungle book", o Colmillo Blanco, el inteligente perro de Jack London), recitan un papel importante, lo que nos conmueve en ellos y estimula nuestra simpatía, es su proximidad a la condición humana y lo que "hacen" nos parece habitualmente muy cercano a nuestra más radical esencia humana.

En la novela se da, acaso, como en ninguna otra encarnación del espíritu, una típica personalización del mundo, una decidida antropomorfización de todo lo existente en el vasto universo. Pero obsérvese que todo antropomorfismo es —y no sólo desde el punto de vista filosófico— un relativismo y, sobre todo, un primitivismo. Consiste en hacer del hombre, en cierto modo, el centro del mundo, pero además y muy particularmente, consiste en suponer que toda la legalidad universal ocurre según el régimen de la personalidad del individuo y que, en el fondo de todo ser y de todo acontecer hay un espíritu —Dios o demiurgo— que actúa, opera y trabaja de acuerdo con las instancias del pensamiento humano. Debe sumarse además, a este relativismo, como recién se dijo, su primitivismo, porque es éste un punto de vista muy primerizo, tanto histórica como psicológicamente.

Al doblarse el cabo que separa el siglo XIX del XX, es muy posible que tantos motivos de crisis como operaban entonces en la sociedad, en la economía, en la filosofía y en el arte, vinieran también a confabularse para desencadenar una ruptura de los moldes clásicos en que se vertía el material novelesco. Y es dable suponer que esta crisis tomara, de un modo no explícito al principio, la forma de un revisionismo de esta tenaz e indeclinable tendencia que dominaba al narrador, para hacer que todo sucediese en la ficción por vía de un hombre que razonaba con toda la normalidad de los preceptos psicológicos y según el más rígido tenor de la lógica cartesiana.

Comenzó pues a ensayarse, y por cierto que el ensayo bogó a toda vela, una nueva manera de lo novelesco que canalizó a través de dos o tres temas capitales.

El psicoanálisis había mostrado que todo lo que el hombre hace no es exclusivo producto de su vigilia ni de la conciencia lúcida. Argumentó —y en una buena medida probó— que extensas zonas del quehacer humano se reflejan en el misterioso mundo de los sueños o nacen en los estratos inferiores de la conciencia. He aquí dos magníficas vetas, dos robustas vertientes (el sueño y lo subconsciente) que los novelistas podían ponerse a explotar y explotaron con éxito vario. Pero las novelas que de aquí surgieron tenían un no sé qué de in-humano o de no-humano, pues a pesar de que el hombre era quien las seguía engendrando, no era ya el hombre de psicología normal y de lógica cartesiana, sino una rara especie de ejemplar que había procedido a la ablación de sus dos coordenadas más tradicionalmente válidas. En lugar de aquél, había un extraño sér que sentía según una sensibilidad de pesadilla, en un ámbito mágico y de medias luces, como el que puebla nuestros sueños.

Por añadidura, se complicó todo esto con la transformación completa del suelo lógico sobre el que habíamos marchado hasta ahora, sustituyéndolo por un tembladeral convulso en el que el espacio tridimensional euclideo, el tiempo según reloj y calendario, la identidad de una cosa consigo misma, dejaban de ser principios rectores quedando suspendidas su validez y su vigencia.

Va sin decir que esta deshumanización, tomada a la letra, es desde luégo relativa, pues quien humaniza, tanto como quien deshumaniza es, por supuesto, el hombre. Lo que no puede ignorarse son las consecuencias que este cambio de actitud trajo aparejadas. Y es así como en lugar de la narración de aventuras, del cuento costumbrista, de la novela que, como el Flaubert sirve para conocer a fondo cómo estaba tapizado un sillón o alfombrada una habitación de la época, o las páginas de Balzac que según su propio testimonio pretendían “faire concurrence à l'Etat Civil”, esto es, competir con el Registro Civil en la tarea de dotar de vida a nuevos personajes, en lugar de viajar con los hijos del Capitán Grant, o resolver el enigma de un delito a través del genio policíaco loado por el doctor Watson, de asistir a las torturas amorosas de madame Bovary, y a las huelgas revolucionarias con “Germinal” y al ambiente lugareño que Mistress Gaskell describe tan minuciosamente que hasta nos ente-

ramos del color de las medias que usaban las señoras de Grandford, en lugar de todo esto —y de muchísimo más, por supuesto— tuvimos otro tipo de obra de imaginación en las cuales, lo que había cambiado no era el punto de vista puramente exterior (como puede verse en dramas como “Casa de viudos”, “El Mariposón”, “La profesión de la señora Warren” (Shaw), o en “Casa de muñecas” (Ibsen), o en novelas como “Canguro” (Lawrence, D. H.), o “Los dioses tienen sed” (France), obras todas en las cuales las cuestiones que se debaten son: emancipación de la mujer, política de libertad o de autoridad, progresismo o conservadurismo y que, en conjunto no hacen a la **técnica sino al contenido** de la novela), sino otro tipo, decimos, en los que algo moría, como todo lo que muere: definitivamente y sin remedio; y algo radicalmente nuevo surgía en punto a los supuestos capitales que inspiraban la novela clásica.

Cuestión aparte es decidir acerca del valor de estos nuevos hallazgos —formales y de fondo— y acerca de su perdurabilidad. Pero es innegable que autores tales como los citados al comienzo, y enumeraremos algunos al azar: Hesse, Kafka, Pirandello, Joyce, Proust, O’Neil, el mismo Sartre, A. Huxley, Faulkner, Dos Passos, etc., pese a sus profundas diferencias individuales traían en sus páginas una nueva voz cuyos orígenes haya que buscar tal vez en lo pretérito, pero envuelta en el ropaje de una flamante modalidad expresiva.

En todos estos autores aparece apenas sugerido el “pathos” de la condición humana y, en cambio brilla con mucha frecuencia lo aporético, lo problemático, pero solamente por vía presentativa, sin deseo de juzgar y, mucho menos, de pontificar, acerca de tal problematicidad. Y por la misma razón se crean personalidades torturadas que no se describen en los libros de psicología sino en los tratados de psiquiatría, que van desplazando a hombres sesudos y muy normales como monsieur Homais que era tan prudente boticario como cauteloso político. Y junto a estos hombres y mujeres inmersos en un clima a menudo esquizoide y que, por añadidura han perdido aparentemente la capacidad de emocionarse —reír, llorar— como sus antepasados, surge también la cohorte de los deshumanizados **lógicamente**, es decir, de aquellos seres que ya no quieren razonar según las enseñanzas aristotélicas, sino que son alógicos e ilógicos, rebeldes a

todo razonamiento y a todo esfuerzo por construir sus juicios en forma coherente y organizada.

Con todo, el dualismo “antropomorfismo-deshumanización”, es sólo un costado de la **magna questio**. Otro hay, tan importante como este, y es el auge **la superestimación que lo irracional ha alcanzado**, penetrándolo, en casi todo el ámbito de la vida intelectual.

Una mera aproximación a este subtema nos indica que producida en 1789 la Revolución Francesa, el fervor revolucionario fue creciendo, junto con su extremismo, según pasaban los años, hasta desembocar en esa época aciaga de “El Terror”, en que hasta los dioses tenían sed de sangre. Hacia 1792 aproximadamente, o hacia 1793, consignan los tratados de historia el hecho de que ciertos espíritus exacerbados proclamaron por un tiempo, en lugar de la trinidad católica, a la **Diosa Razón**, la cual estaba representada en esa circunstancia por una mujer pública. Muchos fueron los que vieron, en este entronizamiento, un movimiento de reacción —desde luego absurdamente exagerado— contra las falacias de una doctrina religiosa que había perdido contacto con la raíz misma de su ortodoxia. Lo cierto es que no ya la Diosa Razón, sino todas las formas y manifestaciones del racionalismo fueron sobreestimadas en las teorías en que bebieron luego los ejecutores de la Revolución. A su vez, el movimiento antitético al racionalismo no se hizo esperar y con la vuelta de la monarquía al poder floreció este movimiento antirracionalista por excelencia, que es el romanticismo europeo. Y si bien el empuje romántico varió de una nación a otra, según fuese la psicología y el aliciente de los pueblos en que frutificó (así verbi gracia, hay diferencias sustanciales entre el movimiento de Francia y el de Alemania), y si bien, por otro lado, se hace indispensable aclarar siempre si el romanticismo a que nos referimos es el literario o el filosófico, la verdad es que, en términos generales puede decirse que es romántica aquella actitud que quiere considerar al mundo antes como “sentido” que como “pensado”. El romanticismo aspira igualmente a superar todo dualismo, toda divergencia, mediante un monismo de declarada raíz emocional. Se caracteriza, también, por su inquina hacia lo reflexivo y su inclinación a lo contemplativo; por su exaltación

de los sentimientos inefables y su guerra al pensamiento discursivo y lógico.

Ahora bien; no hay ni que pensar en una asimilación en bloque del romanticismo con las corrientes irracionalistas. El irracionalismo en cuanto doctrina es muy posterior a aquél y además su filiación filosófica es mucho más clara y definida. En el romanticismo la lucha contra la razón no se lleva a términos formales y preceptivos, sino que es más que nada un confuso aunque vigoroso supuesto. En el irracionalismo hay mucho de escuela, de oposición a lo racional, que se pretende fundar, principalmente, en argumentos filosóficos.

Lo que interesa ahora y aquí, en el presente ensayo, es mostrar que tanto romanticismo como irracionalismo dependen en su génesis y evolución de una ley histórica que podríamos llamar de re-acción o de contrafigura respecto de otros esquemas interpretativos que llegaron a ejercer, en su hora, cierto monopolio en las obras de ingenio. Y puede afirmarse con igual certidumbre que en la medida que crecían el vigor de la propaganda y la alcurnia de sus propagandistas, el irracionalismo fue penetrando más o menos sistemáticamente en zonas extra-filosóficas, como son el teatro, la pintura y la novela.

Es así que en un momento dado —acaso, como se ha sostenido, por el crecimiento de la percepción de lo histórico, por el engrosamiento del sentido historicista—, momento que es bastante próximo a nosotros en el tiempo, la filosofía primero y el arte después, se dieron a la tarea de poner en tela de juicio la validez de la razón, aduciendo —en una larga vía que se inicia antes de Pascal y que termina después de Lotze—, que el espíritu tiene otras vías de conocimiento no menos certeras y dirimentes. En el dominio del arte, la propensión irracionalista no tuvo sino que apropiarse algunos términos de esa crítica y asignarle una inflexión particular para que los efectos se hicieran rápidamente visibles.

¿Qué formas asume la repulsa a la razón en el arte? Muchas y muy variadas; pero si hubiera que determinarlo en pocas palabras, diríamos que consistió, fundamentalmente, en la presentación y explotación de lo que se presenta como anormal, caprichoso y rebelde a toda ley.

Un pintor puede, en pocos trazos (curvas, rectas y espirales coloreadas), pretender que su cuadro represente, se me ocurre,

un matrimonio en Polinesia, la serpiente emplumada, o una puesta de sol en Tombocú, aunque “razonablemente” en las respectivas telas no pueda decirse que aparezca una pareja, un reptil, o un cielo en el ocaso. Un autor teatral puede, si resuelve plegarse a esta misma anormalidad y capricho, quebrar, sin preocuparse, todos los cánones en punto a tiempo, espacio, principios lógicos y estéticos. Y un novelista, alterar de tal modo el orden y disposición del mundo en que vivimos, que el resultado sea un aquellarre completo, una inversión total en el régimen de las cosas y en la conducta del sujeto. Por supuesto, serían estos casos extremos, que no deciden, de hecho, acerca de la línea general del arte irracionalista.

Con más frecuencia, y sin necesidad de apelar a lo caricaturesco, esta actitud asume las formas de una hipervaloración de lo real respecto de lo inteligible, de lo material sobre lo ideal (**to be blood and flesh**, dice D. H. Lawrence), de la existencia sobre la esencia, de las oscuras fuerzas del instinto, especialmente de lo sexual, y del poder de lo subconsciente, respecto de la vida espiritual, y una abierta preeminencia de lo oscuro, místico y profético, respecto a la clarividencia que surge en los planos en que lo cerebral delibera y juzga.

Cuestión diferente de la apuntada es la concerniente al **valor** (en el sentido de **resultado**) de estas experiencias artísticas de base irracional.

No deja de ser curioso —y debe señalarse porque es, hasta cierto punto, el comienzo de una explicación— que mientras las dos más poderosas fuerzas de la humanidad: la ciencia y la técnica, se racionalizan agudamente día a día y minuto a minuto, el drama, la novela, la pintura, la música, quieran empeñarse cada vez más en su repulsa de los principios de razón suficiente.

Y la explicación puede completarse, justamente, si consideramos al arte como una válvula de escape, como un drenaje a cuya virtud la sociedad se libera del rígido compromiso con la máquina, el reloj, la puntualidad, la obediencia a las normas, el cálculo infinitesimal, el calendario y el vencimiento de documentos a plazo fijo.

Espíritus avisados no han dejado de señalar los peligros de toda índole que representa para la humanidad esa tendencia en que un gran sector del arte actual se complace en enfangarse

cada vez más. Ese afán febrilmente manifestado por desconocer la esencia más relevante del hombre, único sér capaz, según dice Cassirer, de dar una respuesta racional si se le hace una pregunta racional, y por loar, en cambio, lo groseramente instintivo, lo corporal y aun lo patológico, puede ocasionar, en efecto, serios trastornos en el adecuado equilibrio de la personalidad. Con mucha razón ha dicho un pensador francés (Goblot), que fundar nuestras aserciones y creencias en las ruinas de la razón y de la ciencia, sería como apagar la lámpara para ver más claro.

A pesar de cuanto queda expresado, yo creo —y no lo digo aquí con alcance metafísico— que existe una racionalización creciente en el complejo de las actividades humanas. Incluso el irracionalismo no es sino un esfuerzo de la razón para explicar y justificar algunas desviaciones suyas. (Precisamente un libro de Giuseppe Renzi se titula “Le ragioni dell’irrazionalismo”).

Por eso, frente al peligro indudablemente existente de un ataque que ponga en peligro los fueros de la razón, hay que destacar dos cosas, a nuestro juicio: 1) Que no deja de ser provechoso, y de recomendable higiene mental, que de tanto en tanto la razón haga su autocrítica y se retemple en la lucha, en lugar de adormecerse a la sombra de los triunfos inmarcesibles. 2) ¿Qué importancia puede tener que cierto número de personas abdique del rigor del razonamiento y que un grupo de poetas, novelistas, músicos y pintores se afane por vivir en un alucinante mundo de pesadilla, si luégo, para interpretar y debatir cualquiera de sus composiciones, hay que poner en movimiento la más compleja y pesada máquina de ideas imaginable?

Por otro lado, la ciencia y la técnica de hogaño no permitirán que el cerebro se enmohezca, sino que le obligarán a una gimnasia constante y creciente. Piénsese en que un solo mecánico que tenga que componer hoy la bomba de inyección de un motor Diesel, hace trabajar su mente mucho más que el perito que planeaba, en la Edad Media, la construcción de un velero.

Quede, pues, establecido el crecimiento constante y la gravitación cada vez mayor de los temas de los sub, infra, meta o paraconsciente en la literatura de este último medio siglo; sin embargo, una simplificación extrema en este sentido, al calificar y definir toda una corriente artística y literaria, puede inducir a error. Obsérvese, por ejemplo, que entre “Mr. Jekyll and Dr.

Hyde" y cualquiera de las obras de Kafka, o el citado **Ulyses** de Joyce, hay un mundo de diferencias, aparte de que nadie podría afirmar, con licitud, que pertenecen a un mismo género literario. Es claro que lo dicho se refiere más bien a la vertiente psicológica del tema que tratamos. Es asimismo decisivo el examen del aspecto lógico, que más adelante se intenta.

Emprendamos ahora, brevemente, el examen de algunos testimonios, emanados de obras y autores, que son ejemplo fecundo de cuanto se ha dicho antes.

Tenemos, en primer lugar, el caso de John Dos Passos, nacido en Estados Unidos, del matrimonio de un ciudadano portugués y de una mujer inglesa, en 1896. Parece que su ascendencia nacional le dejó el sedimento de la curiosidad por lo peninsular —ya que no por lo decididamente portugués—, y es así que dos de sus libros, que no son novelas, se refieren a España: "Tierra de España", vertido a nuestro idioma en 1938 (son impresiones derivadas de la guerra civil), y otro, escrito con anterioridad, titulado "Rocinante to the road again", "Rocinante vuelve al camino". Otros libros significativos de este autor se titulan: "Manhattan Transfer", "Oriental Express", "The 42nd Parallel", "Nineteen-nineteen" y "The big money".

De entre sus obras, la que mejor ilustra los criterios que aquí venimos analizando es "El paralelo 42", novela aparecida en 1930 y que se aparta, mediante una serie de innovaciones, de los tradicionales modos narrativos. Hace preceder cada capítulo de un Noticiario escrito en estilo periodístico y siguiendo el modelo de los diarios sensacionalistas; sigue luego: "The camera eye" (el ojo cinematográfico), curiosa compaginación de imágenes que refleja la visión subconsciente del autor respecto de personas, hechos y lugares; a continuación viene la parte realmente novelesca en que se cuenta la vida de varios personajes, interrumpida y sucesivamente reanudada en varias ocasiones, sistema este adoptado por autores como Huxley en "Contrapunto" y por Sartre en "La edad de la razón", "El aplazamiento", "La muerte en el alma", etc.

Las dos novelas más características de Dos Passos tal vez sean "Manhattan Transfer" y "El paralelo 42". La primera es la epopeya de toda una generación que en el lapso de un cuarto de siglo, más o menos, vive en la escalofriante Nueva York; pero es

también la descripción con ritmo sinfónico de la gigantesca metrópoli, sus barrios proletarios en que la gente vive apeñuscada, y su centro nervioso, Manhattan y Wall Street. Alguien ha llamado a esta obra "Rapsodia en azul de la vida norteamericana contemporánea".

En cuanto a "El paralelo 42", tiene, ya se ha dicho, una tesitura más compleja y una forma más clamorosamente original; puede ser catalogada como una novela modernista. Su principal innovación, para la época en que apareció —hace casi veinticinco años— consiste en el contenido de "El ojo cinematográfico", de los que se insertan en la novela 26 "tomas". Añádase, porque es importante, que lo que se dice en "El ojo cinematográfico" no tiene relación temática con el contenido de la novela. Se ha dicho —acertadamente— que un estudio del contenido de esos diversos "ojos" daría por resultado el conocimiento de la personalidad infrapsíquica de su autor. Parecen, en efecto, destinados a provocar en el lector una visión psicoanalítica de la realidad.

Pero si observamos con atención, el "ojo cinematográfico" no está bien denominado así. Porque si bien las crónicas respectivas conservan el trazo nervioso, la imagen espontánea, suelta y como descabalada del "noticiero", se distinguen en cambio radicalmente porque lo cinematográfico es por excelencia objetivo y realista, en tanto que estos trozos constituyen una sucesión de vivencias expresadas desde la más pura interioridad, con la dosis más cargada de subjetivismo. En "The camera eye", todo es visto desde adentro y hacia adentro, con una lógica propia, ciertamente arbitraria, puesto que comienza por desasirse de la realidad tempoespacial. Cualquiera de esas notas, que son bosquejo de situaciones subconscientes, esbozos trazados al esfumino de lo que ocurre en el área más profunda de la conciencia, lejos de anclar en un punto del espacio o en algún momento del tiempo, están deliberadamente desconectadas de ellos. Puede pues decirse sin temor a errar, que esta novela es un claro testimonio de ese espíritu de revancha que la literatura de los años últimos se ha tomado contra las narraciones clásicas.

Hay, por cierto, un ojo que ve el lento o vertiginoso desfile de la historia, pero esa visión no es la de los ojos de la cara puesto que su imagen se forja en la más candente intimidad; por eso no hay aquí "realismo", al modo como lo había en Zola, o

Balzac, o Dickens. Sus planteos dramáticos tampoco corresponden a la minuciosa y ordenada conciencia psicológica preceptual de un Stendhal, sino que es la de un hombre que ha leído a Freud y se ha dejado ganar por sus teorías. Los personajes que animan la acción son netas encarnaciones de ese tipo deshumanizado a que aludíamos antes: su sentimentalidad **expresa** está reducida al mínimo, cuando no ausente. Antes que emociones desbordadas hay allí, como ocurre también en Kafka, una verdadera fenomenología del "pathos" individual; no hay parrafadas destinadas a hacer prosélitos en ningún sentido: tampoco hay discursos de índole ética destinados a golpear en el tímpano moral del lector...

Con poseer, pues, una modalidad propia y una idiosincrasia de fondo y forma realmente original, con todo eso, decimos, *Dos Passos* es el más inteligible, el menos arbitrario y el que menos desafueros contra la lógica comete del conjunto de autores de que nos servimos para ejemplificar nuestras ideas.

Otra cosa sucede con William Faulkner, nacido igualmente en los Estados Unidos (en Mississipi), en el año 1897. Una de sus primeras novelas, "Santuario", fue rechazada primero por los editores y publicada luego con buen suceso en el año 1931. Otras obras suyas de importancia son: "Sartoris" (1929), "The sound and the fury" (1929); "Light in August" (1932); "Pylon" (1935); "¡Absalom!, ¡Absalom!" (1936); "The wild palms" (1939), etc.

En sus obras campea, por lo general, una prosa oscura y difícil, a la que hay que leer atentamente, pues no es fácil desentrañar su sentido. Casi todos sus relatos ocurren en Jefferson (Mississipi) y pintan criaturas crueles, hoscas, degeneradas o resentidas (lo cual suele ocurrir también con su compatriota John Steinbeck). Obtuvo el premio Nobel de literatura en 1949 por su "poderosa contribución al desarrollo de la novela norteamericana".

Aquí tomamos, para ilustrar nuestro punto de vista, una de sus novelas que más típicamente lo encarna. Es una novela verdaderamente abstrusa y extraña ("El sonido y la furia"), en la que las complicaciones en el estilo y el rebuscamiento en la forma llegan frecuentemente a lo inverosímil. Parece evidente que el autor ha querido seguir, al menos en algunos aspectos, el régimen de ideación y de exposición del *Ulyses* de Joyce; pero

constituye aquella novela, sin duda alguna, el mayor desafío que se haya hecho a la lógica. Contrasta, incluso rudamente, con otras novelas y cuentos del mismo autor.

Se ha tomado como eje de la acción a una familia del sur de los Estados Unidos agravada en su miseria por la degeneración física y espiritual de sus componentes. Aparecen aquí Ben (Benjamín), el idiota que reduce todo su mundo al olor, al color y al sonido. (Compárese con el simple ojo, oreja, nariz “o nervio táctil” en que viene a parar la conciencia de Dedalus o de Bloom en el *Ulyses*, según la opinión de C. G. Jung). Este Ben vive una existencia casi puramente biológica, su cerebro es una tupida maraña, hasta la que no llega nunca la clara luz de la razón. Hay un personaje que parece —y digo parece porque esto en ningún momento resulta explícito sino tan sólo insinuado o sugerido— desempeñarse en un doble sexo: Es Quentin, desgarrado por el pecado de incesto, y que a veces vemos como “él” y otras como “ella”. Luégo está Mistress Cahline —o Caroline— continuamente medio enloquecida por el histerismo y la hipocondría, una muchacha prostituída mediante engaños y un conjunto de sirvientes, algunos que son dechados de nobleza; otros, indinos y solapados. En conjunto, la novela alcanza los límites de lo jeroglífico, de lo indescifrable, y el resumen de su argumento sólo puede hacerse por vía de interpretación.

Tan esotérico es el tono que ha dado Faulkner a esas páginas, que no estaría fuera de lugar afirmar que se ha excedido de la medida y, tal vez, de sus mismos propósitos al escribirlas. De vez en cuando, unos breves relámpagos, muy distantes entre sí, proyectan una luz efímera sobre la negra selva del argumento, y el lector cree encontrar —aunque por unos instantes— el rumbo perdido. Circunstancia esta tanto más curiosa cuanto que Faulkner es, y no cabe la menor duda, un hombre inteligente, de fina sensibilidad e, incluso, un gran novelista. En ninguna otra de sus novelas, con estar todas ellas dotadas de una estructura densa y muy trabajada, se alcanza grado tal de reducción al absurdo como en esta que tratamos. Algunos de sus relatos —que sólo por simplificar llamaremos “policiales” y que por su índole, podrían dar lugar a mayores quebraderos de cabeza: me refiero a “Gambito de caballo”— constituyen en conjunto un libro de inteligibilidad casi completa. Hay aquí y allá tres o cuatro mues-

tras de las mañas del autor, algunas dispersas jugarretas con la inteligencia (y con la paciencia) del lector, pero —aparte de su mérito, que no es superlativo— la trama de sus cuentos se deja captar sin dificultades graves.

El principal personaje, Gavin Stevens, es un sabio y prudente varón que se empeña en dilucidar una serie de hechos criminosos cometidos por delincuentes de toda especie, y lo consigue. Especialmente “Humo”, “Monje” y “Un error de Química” nos muestran un Faulkner acaso no tan diestro como el de “Las palmeras salvajes”, pero sin duda sagaz conocedor de su oficio.

Otro relato de este mismo autor, ya no perteneciente a “Gambito de caballo”, sino editado independientemente, nos lo muestra como capaz de ganar en pocas páginas el interés más acendrado del lector, con recursos de buena ley. Me refiero a su cuento —excelente— “Una rosa para Emilia”. Se trata aquí, simplemente, de una mujer a quien todo el mundo tiene por solterona y que, en cambio, ha vivido un intenso drama sentimental. Vive recoleta en su casa, a la que nadie penetra. Cuando la señorita Emilia muere, a los 74 años, en una pieza del caserón en que habita se descubren los despojos de su amante a quien ella ha envenenado con arsénico y cuyo cadáver estuvo celosamente guardado, sobre el lecho de sus amores, por espacio de cuarenta años. El epílogo del cuento es cruel y su fondo muy amargo; pero está muy bien compuesto y en su transcurso no hay sombras ni oscuridades. En cambio, si intentamos hacer una síntesis de “El sonido y la furia”, nos encontramos con lo que sigue:

Se comienza haciendo asistir al lector a escenas de la vida familiar en una hacienda del sur de los Estados Unidos; la descripción gira alrededor de **las sensaciones** de Ben, a base de ruidos, sonidos, olores y sabores. Más adelante, Quentin, otro personaje, hace un examen introspectivo de su vida, deshaciendo la normalidad temporal sin sujeción a ningún orden lógico o, para mejor decir, a ningún orden. Se cuentan después las vicisitudes de Caddy, entregada a cierta promiscuidad con sus amigos, y la persecución que de ella hace Jason. El libro abre un tanto en esta tercera parte su ceñido lenguaje y se describen, en buen romance, algunos bellos paisajes. En la cuarta y última porción píntase el hogar desvencijado; el hijo, Ben, perseverando sin desmayo en sus gestos, actitudes y bellaquerías de idiota.

Caddy, engañada, abandonada; Jason, loco de furor y de avaricia, buscando a la extraviada hermana que se ha fugado llevándose su dinero. Mrs. Compson ("Cahline"), a punto de enloquecer, llora y gimotea cada dos palabras. Se inserta a esta altura, magníficamente realizado, aunque siempre en un lenguaje sumamente cerrado, el sermón de un sacerdote negro. Y el libro se cierra con el llanto agudo de Ben, el idiota, convertido luego en una mirada pura y apaciguada al salir a dar un paseo... y sólo por excepción, Faulkner escribe aquí una hermosa página retratista, compuesta con respeto a la razón y a la lógica, hacia el final del volumen.

¿Qué pensar acerca de todo esto; cómo calificarlo? Imposible saber a ciencia cierta lo que el novelista ha querido decirnos, mientras él no nos lo aclare; solamente podemos presumir y barruntar sus intenciones. Pensamos que ha querido construir un relato describiendo a sus personajes y a su mundo circundante según la visión, realmente sub-humana, de un semiloco y adaptando ideas y oraciones al lenguaje y conceptos de éste.

Lo que caracteriza la obra y la señala particularísimamente entre las demás, es su tenacidad al no respetar el valor lógico de los juicios que emplea.

Expliquémonos: Desde el punto de vista lógico y gramatical, es indispensable que exista coherencia permanente entre el sujeto y el predicado de un juicio. Si esta coherencia falla, si sujeto y predicado no compatibilizan sino que cada uno menciona intencionalidades diferentes, el juicio es un disparate, un sin sentido, una locura. En rigor, el principio (lógico) de identidad que expresa: si en un juicio el concepto sujeto es total o parcialmente idéntico al concepto predicado, el juicio es verdadero (y, en caso contrario, falso o absurdo), rige en todo proceso discursivo con pretensiones de validez, pero desde luego, tiene vigencia en el juicio. Como en seguida veremos, lo típico de Kafka, juzgado desde el plano lógico, es su infracción al principio de identidad **aplicado al razonamiento**. Mejor todavía: es el abandono deliberado de la derivación en los razonamientos y en la exteriorización de los mismos, que se llama, según se sabe, argumentación. De modo que, tomados aisladamente, los juicios de Kafka tienen validez lógica —no así los de Faulkner, repetimos— y

están irrepudablemente contruídos, desde el punto de vista sintáctico.

Lo que sucede en el autor checo es que luégo, llegado a cierto punto, estos juicios se encadenan según la lógica de los sueños —esto es, al filo de lo absurdo— y no según nuestro régimen psicológico y lógico de vigilia.

Con esto tocamos la esencia más profunda, a nuestro modo de ver, de “El sonido y la furia”. Hay allí un abierto desafío a la lógica, un deseo constantemente reiterado de hablar un lenguaje trastrocado, aberrante, que responde a un pensamiento igualmente abstruso y enfermizo. Se ha pintado en esta novela un mundo desorganizado, revuelto, incomprensible, en un clima esquizoide, como que está entrevisto por mentes de personajes que no están en sus cabales —aunque sí lo está el autor, que todo lo deforma intencionadamente—, y las acciones y los dichos aparecen siempre transidos, azotados, por furiosos ramalazos de locura.

El primer calificativo que aplicamos al terminar de leer es, por fuerza el de: ¡raro, rarísimo, **épatant!** Antes que sobre su mérito o demérito, antes que sobre sus condiciones literarias, nos viene a los labios una exclamación de extrañeza y perplejidad. Es un libro desconcertante porque el autor se ha propuesto, del principio al fin, ser desconcertante. Y nos persigue de continuo el acucioso interrogante de saber qué es lo que el novelista ha querido decir (¿pero es que ha querido **decir** algo?); ¿cuál es, en suma, el sentido del mensaje que se ha propuesto transmitir?

Hay un imperativo ético que manda entenderse a los hombres unos a otros y que descansa sobre el supuesto de que la inteligencia es posible. Parece que Faulkner se empeñase aquí en desoír este llamado. Para nosotros, “El sonido y la furia” **es el símbolo, hecho novela, de la quiebra del principio de identidad en el juicio.**

Quedaría aún por explicar el título del libro. Es posible que Ben — tal vez Dilsey, la sirvienta negra que es encarnación del buen sentido— representen el **sonido**, y Jason (el villano y avaricioso) **la furia** de la pasión. O talvez, con mayor simbolismo, pueda entenderse que **el sonido** fuese el frustrado pensamiento de Ben, lo que Ben, el idiota, **quisiera decir**, y **la furia**, lo que Ben sólo **puede decir**: el lamento, el bronco llanto.

Franz Kafka, el otro gran reformista, inquisidor de la lógica y protestante activo de ella a través de sus novelas, había nacido en Praga el 3 de julio de 1883. Este niño, luego adolescente, y por fin hombre, siempre torturado, que según su propia expresión tenía “un mundo en la cabeza”, no fue de ningún modo extraño a los halagos del amor, aunque esto le deparó más sufrimientos que alegría. A cierta edad se manifestaron en él síntomas de hemoptisis, y más adelante una tuberculosis a la laringe había de llevarlo a la tumba cuando contaba solamente 41 años, el 3 de junio de 1924. Una mujer a quien amaba y que le amaba, sin ser su esposa, se halló constantemente a su lado durante estos últimos años de miseria física y de penurias. Su terrible enfermedad le daba padecimientos sin cuento, y Max Brod, de quien tomo estos datos, dice que la apóstrofe al médico, por parte de Kafka, en sus últimos días, es todo un símbolo de sus dolores: “Máteme o es usted un asesino”. Son numerosos los fragmentos o cuentos cortos que ha dejado, desde “Los aeroplanos en Brescia”, hasta “Excursiones al rojo oscuro”, “La metamorfosis”, “El ausente”, etc.

Sin embargo, sus cuatro obras capitales —vertidas afortunadamente al castellano— son las siguientes: “El proceso”, “El castillo”, “La condena” y “América”. La primera de ellas es, a mi juicio, la más importante y seria, la más profunda y lograda. También debe anticiparse desde ya —reconociendo que esta es una opinión personal— que Kafka es, de los tres novelistas comentados, el de mayor cultura y el de más honda y permanente penetración psicológica. Es quien posee una verdadera “weltanschauung”, una manera realmente personal de encarar el mundo de la novela y, acaso, como decimos, de interpretar la totalidad de lo real. Kafka ha descubierto, sin duda, un mundo de imágenes y de situaciones que hasta ahora no se conocían o no se consideraban, sino como anidando en las regiones del sueño y de la penumbra; y, lo que es decisivo, ha sabido encontrar el estilo más apto para revelarlas.

Su manera es, en verdad, “caprichosa” y definitivamente ilógica, pero ha sabido, como ninguno, conturbar el ánimo del lector más prevenido.

La primera impresión, al recorrer sus páginas, es la de cierta irritación que proviene de que no podemos ponernos en situa-

ción respecto a la meta a que se nos quiere conducir. Somos viajeros que nos vemos arrastrados a un periplo que no sabemos dónde empieza ni cuándo ni cómo termina. Pero lenta, paulatinamente, nos vemos obligados a rendirnos a la seducción de un cúmulo de imágenes, a través de las cuales, si bien **no “vemos” que suceda nada**, percibimos en cambio que nuestra curiosidad se halla latente, y nuestro interés de continuo acicateado.

Nos inclinamos a pensar —y acaso no sea desacertado— que Kafka ha hecho desaparecer de su mundo todo lo que entrañan los conceptos de “determinismo” y de “causalidad”. Es que el universo kafkiano se distingue por su atmósfera como sobrenatural y mágica. Allí son mágicos los hombres, y mágico el trato que entre sí se dispensan, y mágicas las escenas y los lugares. Todo puede ocurrir en el momento más imprevisto, cambiando en un instante la secuencia del relato. Es un universo personalísimo en el que no rige el principio de neta prosapia lógica y científica, según el cual, en las mismas condiciones, iguales causas producen idénticos efectos. Para Kafka, lo que era una pieza de recibo es, a poco andar, un cuarto de baño en el cual, a la vista de todos, dos sujetos se bañan con más inocencia que impudicia. Un camino abierto y despejado que conduce “al castillo” se transforma pocas líneas más abajo en un fangoso tembladeral en que se hunde K., hasta las rodillas. Hace unos minutos era de mañana o de tarde —al menos había clara luz—; de pronto es noche cerrada, y los conocidos acompañantes de K., se transfiguran en seres extraños a quienes K. no conoce o no reconoce. Dicho en palabras un poco más técnicas, las obras de Kafka rehusan apoyarse en el principio de razón suficiente. Todo surge de repente, por azar, en una atmósfera de feéricas medias luces, en que se acumulan palabras y palabras, sucesos y más sucesos, preparándonos para algo que nunca llega, para un final continuamente postergado. Es por eso por lo que provoca en el lector una verdadera psicosis de frustración. Allí no queda nada concluído, nada que cierre un ciclo o lo complete, y lo que sucede es que nada sucede; todo es provisional y fortuito.

El proceso narrativo se desenvuelve como se desenvuelven los sueños, esto es, con el signo de una mentalidad saltatriz y cambiante. Yo creo que la mejor descripción que podemos dar de las novelas de Kafka sería la que dijese que se desarro-

llan según la lógica de los sueños que... como es sabido, carecen de lógica.

Cuando en el capítulo final de "El proceso", dos sujetos lo llevan a K., rigurosamente custodiado, para darle muerte, él siente con todas las fuerzas de su ser la necesidad de librarse, de salvar su vida. Sin embargo, cuando por las calles tortuosas en que marchan encuentran de pronto un guardián del orden público, K., lejos de solicitar auxilio, huye de él arrastrando por la fuerza a sus guardianes. Todo esto ocurre en horas de la noche, en calles desiertas más que solitarias, alumbradas por tenues faroles de gas. En este calvario de horrenda peregrinación hacia la muerte, que se realiza sobre las calles abandonadas, "la señorita Burnster surgió por una escalerita al fondo de una callejuela encajonada. Quizá, después de todo, no fuese ella, pero el parecido era muy grande. Además, poco importaba a K. que fuese la señorita Burnster".

Escenas tales se repiten en todas las novelas de Kafka; aun en aquellas que, como "América", es la menos kafkiana de sus obras. A su vez, "El castillo" está plagada de esas escenas de ensueño y pesadilla; aquí, muy a menudo, lo onírico son las situaciones, más que los razonamientos. Al punto que uno de los personajes, juzgando el conjunto de lo que se viene relatando, dice en una ocasión: "¡Qué extraño es todo esto! Es casi incomprendible".

Una y otra vez el material que se agita en las novelas de Kafka nos es dado con los caracteres que notamos en los sueños. Así la visita de K., al alcalde (en "El castillo"), encuentra a éste en la cama. El funcionario ordena a la alcaldesa buscar un expediente; al poco rato los expedientes sacados de un armario no pueden ser vueltos a poner en él. En tal circunstancia, la mujer, auxiliada por dos agentes de K. que no estaban hasta ahora en la habitación y que no se sabe cómo han penetrado en ella, tiran el mueble al suelo, lo ponen boca arriba y —en una tirada chaplinesca— se sientan junto con la alcaldesa sobre sus puertas para obligarlo a admitir los papeles antes esparcidos por doquier. Todo esto ocurre a una luz mortecina, como la de una vela moribunda, en tanto K. discute interminablemente con el alcalde una cuestión administrativa.

Y todo ello, todo, con una retórica pertinaz, absolutamente deshumanizada, en la que no aparece en ningún momento la personalidad crítica —ni afectiva— del autor; todo es descriptivo o pesadamente subjetivo, pero con una subjetividad, se diría, preñada de objetividad. Al final nada se produce, en el sentido de dar remate a la obra. La misma muerte de K., en “El proceso”, que en cierto modo pareciera poner una nota de clausura en el contexto de la novela, no es en realidad un remate o fin en el sentido corriente, pues no se sabe quiénes dan muerte a K., ni en qué lugar (que aparece apenas vagamente descrito), ni, muy especialmente, el por qué del proceso ni de la muerte de K.

Por eso puede decirse que en este orbe de pesadilla y sonambulismo todo aparece endeble, fantasmagórico, y al final, diluido, esfumado, evadido. Es que Kafka desecha a su vez las viejas reglas de la lógica aristotélica; sólo que en lugar de aplicar su iconoclasia a los juicios, como hacía Faulkner, la aplica a las situaciones de sus personajes y a sus razonamientos.

Vemos darse aquí una vez más, el sello de lo irracional y de la desantropomorfización a que al principio de estos apuntes aludimos. Lo irracional en la obra de Kafka salta a la vista, pues toda ella es una guerra declarada contra el espíritu geométrico, pitagórico, que es propio de lo racional y lógico. Pero que nadie se llame a engaño acerca del aparente carácter humano de los problemas que propone. Sus criaturas son humanas en el sentido en que puede serlo la música de Schonberg, o un cuadro de Picasso atacado del frenesí ultraísta. No son otra cosa que el símbolo de creaciones que tienden a reflejar una mentalidad que no es la del hombre normal, la del tipo humano que hasta ahora hemos conocido, y con el cual nos era habitual convivir. Casi no hay en ellas una emoción, un sentimiento, una inteligencia, un razonamiento y, para decirlo en una palabra, un mundo, “el mundo” que hasta ahora ha sido el medio en que nos desenvolvíamos y que pudiéramos reconocer como tal.

Para penetrar en la producción de Kafka y gustarla con fruición, tendremos que fabricarnos un órgano de percepción enteramente nuevo. Esta innovación revolucionaria la trae envuelta el autor de “América” en un estilo sobremanera apasionante, y tiene razón Max Brod cuando dice: “Su lenguaje es claro como

el cristal, y en su superficie no se nota, por así decirlo, más que la aspiración de expresar el objeto correcta y nítidamente”.

Es cierto: la claridad de su lenguaje junto a la oscuridad de la imagen y, añadamos, junto a la tenebrosa fuente de donde nacen los hilos que mueven a la imagen, representa el juego de luces y de sombras que signa toda la obra novelesca de este alucinante escritor checo-judío.

Si dejando de lado el aspecto literario, reingresamos un tanto en el campo de la crítica, deberemos convenir en que hay un innegable desafío a la lógica en la novela de hoy, y esta dramática evidencia trae aparejados problemas importantes.

Es que podemos cometer, con cierta impunidad, cualquier atentado contra la psicología, el estilo, la vida interna y externa de los personajes de una novela, siempre que no vulneremos la esfera lógica. En rigor, el pecado contra la lógica, su destrucción a sabiendas, es un verdadero pecado contra el “logos”, que es como decir el Espíritu Santo.

El respeto a los principios lógicos decide la única posibilidad que tiene la criatura humana, para sentirse solidaria y unida con su prójimo sobre la base del entendimiento mutuo. Si hoy se están echando las bases de una nueva lógica que supere a la del Estagirita —aquella de la cual dijo Kant, 2.200 años después de fundada, que nada podía añadirsele— es precisamente para corregir las anfibologías, los equívocos, los malentendidos de la lógica tradicional, y no por cierto para tornarla más esotérica o menos precisa...

La historia de la novela tiene una riquísima, inagotable casuística, en la creación de tipos idiotas, dementes o semidementes, lunáticos y paranoicos, esquizofrénicos y fronterizos. Con la utilización de estos tipos se han conseguido eficacísimos efectos dramáticos... ¡Pero qué delicia poder entender sus locuras y manías a través de nuestra sana psicología de hombres normales! Porque la base de esa maravillosa experiencia se encuentra, a no dudarlo, en la posibilidad de entender esos actos absurdos, **sin complicarnos nosotros** en el absurdo, esto es, explicándonos las desviaciones según nuestra eficiente salud mental y con el recurso de un pensamiento diáfano...

En cambio, si descomponemos la lógica, que es el instrumento capital, ¡principalísimo! para entender lo que se nos dice, no com-

prenderemos al autor del desafuero, ni podremos acaso entender por qué no entendemos.

Debemos en cambio pensar que la obra de arte es siempre un mensaje, y en tal sentido la novela también es un mensaje que su creador o padre en el espíritu lanza al mundo. Mas ¿cómo descifrar su contenido, captar su significado, si quien nos lo envía se empeña en que no lo recibamos? Nuestro oído está atento, pero la voz del autor se dirige hacia otro oriente; nuestra mente está alerta, pero el novelista desprecia esa atención; y nos propone jeroglíficos en lugar de juicios y razones. ¿Cómo llamar a esto sino una verdadera frustración del mensaje?

Es ya hora de ir clausurando estas digresiones, que se han extendido más de lo previsto.

Autorizadas y recientes investigaciones epistemológicas, hechas sobre los datos científicos más significativos y depurados, han logrado demostrar (al menos según las tesis de Meyerson y otras coincidentes) que es el carácter distintivo de la ciencia reducir la realidad a identidad. Con fractura, deformación y aun violencia de la compleja y rica morfología de lo real, la ciencia lucha de continuo —y esta lucha la define en su mejor perfil— por hacer caber el mundo entero dentro de los esquemas de su racionalidad causal, en cuyo proceso el principio rector es el de identidad.

El irracionalismo, en cambio, hace abstracción de este principio, como de algunos otros, entre ellos el de razón suficiente. Aplicado aquel criterio al campo literario, ya vemos que persiste en su desconocimiento del principio básico de razón. Ciertamente es, a su turno, y al comienzo lo reconocimos, que toda novela, por ser obra de imaginación, se mueve en un medio que por más de un concepto ha de ser irreal y fingido. Pero, entiéndase bien: lo irreal y aun fantaseoso debe ser el contenido, la materia novelesca, allí donde el vuelo imaginativo del autor no tiene por qué hallar límites. Pero los vehículos formales de transmisión, esto es, la estructura lógica y semántica, no puede ser sufrir, so pena de oscuridad y falseamiento, igual distorsión.

Recuérdese cómo Herman Hesse, al final de "El lobo estepario", convierte las personas de Harry Haller, de Armanda y de Pablo en pequeñas figuras inmóviles que caben en la palma de la mano o en el bolsillo del chaleco. En este caso, y otros similares, la de-

formación o es un recurso de prestidigitación literaria, o tiene el mismo carácter de ilusoriedad que la ínsula de Don Quijote, o las aventuras de las Mil y una Noches. En estos casos la deformación de la realidad se hace con fines más bien mecánicos que metafísicos. A veces, como sucede en Sartre, es un recurso de técnica, y en Proust lo sobrehumano es la visión microscópica, molecular, que corresponde a un observador minucioso y casi enfermizo de los hechos. Cualquiera de las obras de estos autores puede ser adecuadamente interpretada, y casa muy bien con las leyes de la lógica. Pero en Kafka se desconoce abiertamente la vigencia del principio de identidad en los encadenamientos discursivos, y en Faulkner, donde el desacato llega al frenesí, lo que falla, según se vio, es el principio de identidad aplicado a los juicios.

Y todavía queda otra cuestión importante por señalar, así sea de paso: la relativa al contenido de valor de las novelas que infringen las leyes lógicas.

Obsérvese lo que ocurre cuando mencionamos el concepto "novela": Novelas son las policiales y las de aventura, y la novela rosa; novelas son las de Salgari y novelas también las de France o Dostoyewski. . . ¿Cómo haremos para apreciarlas fundamentalmente, y calificarlas con la mayor exactitud, si no es mediante una referencia al valor? Este canon de valor no puede ser, evidentemente, único ni exclusivo. Depende en primer lugar de **cuál es el valor** que el novelista aspira a realizar, para lo cual no hay restricciones a su libertad; pero cabe analizar también **en qué grado la realiza**.

La única limitación que aparece, en el campo de acción del artista —no sólo de quien compone novelas— está dada por su indeclinable función de creador de valores. No podemos imaginar a un artista, que lo sea de verdad, ciego para los valores, o exaltando un no-valor, esto es, cualquier esencia contraria a la dignidad del espíritu.

Ancho es el mundo y múltiples las vías por las cuales puede hacer rodar el hombre la voz de su alma. La experiencia enseña que los mejores, los más selectos de entre ellos, han puesto sus anhelos en la sublimación de valores tan altos como el amor, la belleza, la verdad, la santidad, la paz. . .

No podría decirse, porque sería una injusticia, que los novelistas contemporáneos se hayan olvidado de realizar esta labor

misionera; muchos han sido, por fortuna, sus honestos ejecutores. Al lado de esto, ¡cuánto brillo aparente, cuántas añagazas insustanciales, cuántos tributos al no-valor!

La situación presente, por ser de crisis, no es para confiar demasiado ni para desesperar con exceso. Por eso nosotros nos hallamos ahora, como el guardabosque de Sir Clifford, en la novela de Lawrence, con la cabeza un tanto inclinada pero el corazón lleno de esperanza.

Rosario (Argentina), agosto de 1953.