

UNOS CAÍNES, SUS ARMAS, Y EL CAÍN MESTIZO DE CABALLERO CALDERÓN

Forma un conjunto de impresionante unidad, en lo temático, en el pensamiento, en la expresión de altos valores humanitarios, la producción novelística de Eduardo Caballero Calderón. Especialmente estrecha se halla, dentro de este agregado de tan pulcra coherencia, la relación que existe entre dos de sus novelas: ya venía apuntada en páginas de *El buen salvaje* la prefiguración tentativa del *Caín* posterior.

Los dos libros parecen acercarse no sólo por esta continuidad relativa a los contextos, sino también por la brevedad del intervalo —1966 a 1969— con que separó el tiempo sus respectivas publicaciones. Productos de la pluma de un escritor colombiano, salieron en España, elevando a nueva altura la creciente celebridad de su autor. En efecto, *El buen salvaje* ganó en 1965 el Premio Nadal.

El escrutinio y el análisis de determinados detalles de estas novelas, y de Caín, en particular, harán posible que se discernan la originalidad, la contemporaneidad, o el tradicionalismo de Caballero Calderón,¹ en cuanto a su manera de adaptar a tales elementos relativos a la leyenda bíblica sus propios criterios y su modo de pensar. Por lo tanto, se dividirá este estudio en la siguiente serie

¹ Para más sobre motivos de Caín en otras novelas de Caballero Calderón. *El Cristo de espaldas* (1952), *Siervo sin tierra* (1954) y *Manuel Pacho* (1962), véase Germán Carrillo Sarmiento, «El fenómeno del desarraigo en la obra de E. Caballero Calderón», *Razón y fábula*, 15 (septiembre-octubre 1969), 47-50.

de secciones, siendo los rasgos o asuntos que se han de explicar: apuntes referentes a Caín en *El buen salvaje*; el «Caín» Rodríguez de *Caín*, y su historia; el arma mortífera de «Caín» Rodríguez; el grado de violencia que él emplea; la cuestión de su origen y sangre; su fuga al final, y su vida errante. La explicación de los últimos puntos, su arma, violencia, sangre y fuga, proporcionará la oportunidad de hacer algunas comparaciones, de ver como en distintas épocas, literaturas y obras los componentes descritos han evolucionado y han sido similar u otramemente conceptuados.

El buen salvaje es de peregrina estructura. En vez de dividirse en capítulos, se compone de catorce «cuadernos», los cuales son los apuntes muy diversos de un joven estudiante que reside en París. Hispanoamericano, deseoso de escribir una gran novela sobre el continente de su origen, observa atentamente y, después de buscar inspiración para posibles temas o personajes, apunta todo lo que le llama la atención en los cuadernos, a lado de sus meditaciones e ideas. Pero a pesar de encontrarse en un gran centro de actividad artística, sólo se frustra como escritor en París. Abúlico, aburrido de la sociedad y del ambiente urbanos, se entrega a frívolos pasatiempos, a sueños que le enferman, a un amor imposible y a proyectos de novela que siempre se malogran. Al fin, le deportan y tiene que salir del país, otro buen salvaje incapacitado por una civilización ajena a la suya y a sus raíces más rurales y primitivas. Se trata, entonces, de un libro con deudas a Rousseau, algo que se ve tanto en su título como en su epígrafe, unas palabras tomadas del *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*.

En el decimotercero de los cuadernos el joven escribe, refiriéndose a un sacerdote a quien conoce y a otro proyecto literario que se le había ido todo en humo: «No me atreví a confesarle que hacia tiempo que había asesinado a los hijos de Adán y hasta la carroña de la quijada del asno desapareció calcinada por el sol en el desierto de mi memoria.»² Reconoce así el lento abandono de su

² E. Caballero Calderón, *El buen salvaje* (Barcelona: Destino, 1966), p. 259.

designio: el proyecto de escribir una nueva versión hispanoamericana de la historia de Abel y Caín. En verdad, como posible tema de su soñada novela, le había entusiasmado grandemente al principio. Su optimismo inicial le había llevado a reflexionar sobre la materia al través de las páginas de los cuadernos. En una ocasión había mantenido que su «novela de Caín y Abel era posible por ser popular» y que en Hispanoamérica «el único tipo de novela teórica y prácticamente factible es la popular, con personajes extraídos de la masa anónima, del campo, de la tierra». (p. 210.) Otra atracción que daba mayor firmeza a su entusiasmo fue su concepto de Caín como símbolo y padre de la humanidad. En este respecto dijo, en líneas tal vez de las más citables de los cuadernos: «Todo salió del campesino que es Caín, y absolutamente nada de Abel fuera del estímulo que creó en su hermano al suscitar su envidia, su odio, su crimen, su fuga por el mundo y tal vez algún día su remordimiento final. La humanidad bíblica salió de la simiente de Caín y no de la sangre derramada de Abel. La humanidad es cainina, pues renegó del paraíso del campo e inventó el el infierno de la ciudad.» (p. 159.)

La preocupación del estudiante con el mito había culminado en un bosquejo de novela, trazado austeramente en el cuaderno número ocho. El estudio de este esbozo, uno como borrador, sin duda, del futuro *Caín* —(y debe aclararse aquí que *El buen salvaje* es en parte autobiográfico)—³ permite ver el arte de novelar del propio Caballero Calderón: su dilatación, ensanchamiento o deshecho de materia prima literaria todavía delineada solamente al trazo.

El esbozo en *El buen salvaje* es tan sucinto que puede repetirse aquí en su totalidad. Se presentará dividido en trozos, para poder comentarlos sucesiva y separadamente, y al lado izquierdo de otros comparables sacados de *Caín*. Habiéndose sido decidido no convertir a los dos hermanos en sencillos arquetipos de la simbólica oposición ciudad-campo, comienza el bosquejo diciendo:

³ Kessel Schwartz, A. *New History of Spanish American Fiction*, II (Coral Gables, Fla.: University of Miami Press, 1971), p. 137.

Una familia campesina en un país hispanoamericano. Un padre viejo y arbitrario —no podía prescindir de cierta reminiscencia de Jehová— y dos jóvenes campesinos.

(EBS, p. 168.)

...miraban a don Polo no como a un hombre de carne y hueso sino como a un dios cruel y sanguinario. Don Polo se les hubiera parecido a Jehová, si Dionisia supiera historia sagrada, y a Martín no se le hubiera olvidado.

(*Caín*, pp. 35-36.)

En la segunda novela, Martín, quien sería apodado despectivamente «Caín» después de matar a su hermano menor, es el hijo natural del senador y rico terrateniente don Policarpo Rodríguez. Era la madre Misía Dionisia, una cocinera ignorante y de estado muy humilde. Don Polo ni quiere ni apenas reconoce al bruto Martín, pero puesto que el joven es sincero y buen trabajador, le ha nombrado mayordomo de su hacienda «El Paraíso». El amor paternal es reservado exclusivamente para Abel, el apuesto y legítimo segundogénito. Mimado éste no sólo por su progenitor sino también por la fortuna, y adorado al principio de su hermano Martín, él recibe fuera del campo una esmerada educación militar y goza de la vida y de las prerrogativas de su casta privilegiada. Si antes en el bosquejo, un ojo defectuoso es un mero obstáculo a la semejante salida del campo de parte del hermano mayor, en *Caín* su significación ha crecido dramáticamente, convirtiéndose en la terrible señal divina.

Sobre el mayor recae todo el trabajo de la casa. No era apto para el servicio militar pues se había deformado un pie con el arado, o había perdido un ojo. Permanece en la parcela cuando el menor va a la ciudad.

Martín... la miró con su ojo frío y terrible.» (p. 21.) «Siempre odiaste a Abel, por ser buen mozo y tú tuerto.» (p. 46.) «El Señor le puso a Caín una señal para que nadie pudiera matarlo, y Martín es tuerto. (p. 104.)

El Abel pasivo y ocioso de *El buen salvaje*, a quien le gustaba echarse en la sombra como los pastores, y, con las manos enlazadas por detrás de la nuca, mirar flotar lentamente las nubes en el cielo, se ve en *Caín* mucho más osado, más viril, el mejor alumno de su clase en la escuela militar. El tranquilo paisaje, teatro en el esbozo de su letargo y sueños, ahora lo es de su fuerte agresividad sexual:

La moza que quería al menor, con el cual conversaba cuando éste se tiraba boca arriba en la loma a mirar las nubes en el cielo azul, pero a quien deseaba el mayor, era el fulminante del drama.

Abel tirado sobre la hierba, con una brizna en los labios, los ojos brillantes, una mano extendida hacia ella»... «El tiempo se estiraba entre los dos sin que ellos, ni el cielo sin nubes, quieto y azul, lo sintieran pasar. (p. 19.)

La moza es Margarita Reyes, descendiente de una familia ahora venida a menos y cuyas propiedades han pasado a las manos codiciosas de don Polo. Ella se dejar casar con Martín, menos por encontrarse en una situación económica tan precaria que para poder continuar viviendo cerca de su amado y amante Abel. El matrimonio de la moza con el primogénito es opuesto por el viejo arbitrario del esbozo, mientras que, al contrario, lo apoya don Policarpo en *Cain*. Las nupcias, no obstante, se llevan al cabo en ambas versiones:

Durante la ausencia del menor el padre se había opuesto a que el primogénito se casara con aquella muchacha a quien él quería casar con Abel. Pero el mayor se casa con ella.

Don Polo afirmó muy tranquilo y orondo que a Margarita la habían casado con Martín, casi a la fuerza.» (p. 88.) «—Abel merecía algo más que la señorita Reyes. (p. 87.)

A los quince días del matrimonio, Abel —el teniente Rodríguez ahora— viene a pasar un fin de semana en «El Paraíso» con Margarita y Martín. Ocurre lo inevitable:

y cuando llega el menor convertido en sargento y chófer, huye con él.

...al día siguiente se la llevó al Yopal, dejando al infeliz Martín, no con uno... sino con dos palmos de narices. (p. 84.)

Lo que se lee inmediatamente después en el bosquejo —«viene luego la persecución del mayor, su encuentro con los amantes, el crimen atroz, la fuga por todos los caminos con una mujer que lo odia y a quien él adora con un amor terrible, rencoroso, sombrío»— se aplica con perfecta equivalencia a la acción desarrollada en *Cain*. El armónico paralelismo perdura al llegar a las respectivas conclusiones, coincidiendo ellas todavía al plantear el mismo misterio, ¿a quién se debe la paternidad del hijo?:

Cuando nace el hijo, un híbrido del campo y la ciudad, un ser cuya filiación se ignora —puede ser hijo del mayor, puede ser hijo del menor— termina la novela.

Un presentimiento doloroso le atravesó las entrañas... «¿Pero será suyo o será de él? ¿Será de Abel o será de Martín?»
(pp. 18-19.)

El primer desenlace cierra con tono de tragedia inexorable, con esa finalidad que expresa su última frase lacónica: «La ciudad los ha matado a los dos: al primogénito y al menor.»

El segundo, no menos fatal, recurre a otra visión más bíblica, a la del Caín maldito sobre la tierra. Por algún tiempo el terrible destino parece mitigarse en el libro. Lo suaviza algo un proceso de reintegración familiar. Margarita, madre ahora, comprende que su marido ha matado con la justificación de ser quien es y de amarla tanto.

El hijo nació en las montañas, adonde Martín había llevado a su impenitente esposa, aprovechándose del refugio que le ofrecía una pequeña cuadrilla de guerrilleros merodeadores con la que se había asociado un poco antes. Dispersado el grupo por tropas mandadas en su persecución y en el de la pareja, Margarita y Martín siguen huyendo. Se dirigen por fin hacia la vaga promesa de una felicidad que les esperará más allá de la frontera venezolana. Pero el destino final de los esposos no ha de revelarse en *Caín*. Sólo se dan de él indicios enigmáticos. En la basílica de Sogamoso, el padre Hoyos sermoneando sobre los Rodríguez, recuerda palabras bíblicas referentes a Caín: «vagabundo y fugitivo serás sobre la tierra.» Además, en los montes, descubren el único rastro que dejó el matrimonio. Fue «la carroña de un caballo que enseñaba los dientes amarillos a la orilla del río Cusiana».⁴ Esta frase extiende hasta lo último de *Caín* la propensión paralelística señalada ya y trae vivamente a la memoria esa otra de *El buen salvaje*: la que dijo que la carroña de la quijada del asno había desaparecido calcinada... (por el sol en un desierto de memoria).

El motivo de la quijada del asno es común y recurrente en literatura relacionada con la leyenda de Abel y Caín. Pero lo emplea Caballero Calderón, en estos dos casos, de manera original,

⁴ E. Caballero Calderón, *Caín* (Barcelona: Destino, 1969), p. 236.

simbolizando con la mandíbula descarnada la idea de desaparición total. Como se ha visto, lo desvanecido ha podido ser pensamientos sobre el tema de Abel y Caín, que antes entretenían al estudiante, o, en *Caín*, todo vestigio que sirviera para probar la continuada existencia de la pareja errante. Tradicionalmente, en aquellas composiciones dedicadas a la historia de los hermanos y en las cuales se hace mención de la quijada del asno, ésta representa el arma de Caín, el instrumento con que el fratricidio se verifica. Aunque su Caín Rodríguez había de utilizar otro medio de vengarse que el de golpes de quijada, otro más en consonancia con la condición vital de un campesino colombiano, Caballero Calderón ha empleado el motivo diferentemente y en el modo expuesto, sin duda, sólo después de acordarse de él al través de esta asociación tradicional.

Martín Rodríguez mata a su hermano Abel a machetazos. Lo asesina con rápida, brutal y suma violencia. Es la Dionisia quien descubre «entre las sábanas revueltas», donde habían pasado la noche en amores ilícitos Margarita y Abel, «pedazos de ser humano: una mano crispada, tripas, vísceras, mechones de cabellos, un bulto negro que debía ser la cabeza del teniente Rodríguez medio oculto bajo la almohada. De la niña Margarita ni rastros, ni vestigios». (p. 32.)

Cuando Caballero Calderón mete en la mano vengativa de su Caín la herramienta de filo, está participando, como participaron antes de él tantos literatos y pensadores, en un acto muy serio de selección intelectual y estética, y en un ejercicio de intervención literaria que ofrece entrada concomitante en el terreno de lo universal. Mediante una extendida digresión, hagamos la misma entrada en ese terreno, dejando al lado por el momento la discusión de elementos puramente particulares de *Caín* para poder generalizar sobre ramificaciones del arma, variante curiosa y estilísticamente clave en gran número de adaptaciones del tema bíblico. Tales comparaciones posibilitarán un mayor entendimiento de la originalidad y de la universalidad de Caballero Calderón, cuando, dando en *Caín* su propia solución a la cuestión de la variante, escoge un arma adecuada a las necesidades de su novela. Asegurarán asimis-

mo una base más firme de conocimiento de causa al comentar la significación de su concepto, más adelante.

Puesto que la Santa Biblia no revela el medio exacto por el cual Caín puso fin a los días de su hermano, la inventiva ha venido a llenar el vacío. Sin embargo, no pocos poetas y prosistas han sido demasiado reticentes para indicar una preferencia en este sentido, y, en sus obras, han imitado sencillamente la vaguedad de la Sagrada Escritura. Después de todo, cuando en el Génesis se traza la historia del primer homicidio, la descripción es breve y frugal. La acción, que no tiene gran complejidad, se clarifica con un mínimo de particulares en la manera de narrarse. Es interesante notar que, en conferencias sobre el texto del Génesis, Martín Lutero ha loado esta parsimonia descriptiva, encontrando en su desnudez motivos para una lectura más pía y atenta. Según Lutero, el estilo de Moisés es correcto porque sugiere, nada más, esta situación tan poderosa que no puede describirse bien con meras palabras. Con su brevedad, Lutero sigue, Moisés estimula al lector a que preste mayor atención a un acto —el asesinato de Abel por su hermano— que sería desfigurado y arruinado por el insensato adorno de palabras, de la misma manera que la hermosura física se estropea con la adición de colorete. Así es que, para Lutero, una riqueza en la descripción (como pudiera hallarse, por ejemplo, en obras de mitología griega o romana) habría sido en este caso contraproducente. El protestante alemán juzgó que algunas emociones son inefables, demasiado profundas para ser descritas aun en la historia sagrada.

Pero los adornos no habían de faltar. Como ha observado un crítico cubano, «la concisión externa del texto mosaico deja ancho campo a las interpretaciones».⁵ Ora con fantasía, ora respetando la guía de la costumbre o de los doctos, el arte y la literatura al través de los siglos han convertido la tragedia en nuevas oportunidades de invención creadora. Poetas y pintores han prestado sus talentos, sin cesar, a todas las posibilidades sugeridas

⁵ Enrique José Varona, «El personaje bíblico Caín en las literaturas modernas», en *Obras*, II (La Habana: Edición Oficial, 1936), p. 16.

por la espantosa escena. El carácter de los hermanos, elemento cardinal para cualquier representación de ella, se ha analizado en infinitas refundiciones de la rivalidad original o en ingeniosas adaptaciones basadas en el conflicto. Y la pregunta, «¿Cómo murió Abel?» sigue contestándose con innovación invicta.

Las respuestas a este «¿cómo?» suelen incluir la precisión del arma. Materias de una naturaleza más aventurada, las que sí especificaron el instrumento fatal empleado en la muerte, empezaron a aparecer muy temprano. Se identificó sin ambages ya en los *Apocrypha*, un conjunto de escritos hebreos que entre el segundo siglo antes de J. C. y el segundo siglo después de Su nacimiento, servía para ampliar sobre la Biblia. Se asevera en estas interpretaciones que Caín mató lentamente a su hermano con una piedra que le había enseñado el inicuo Satanás. Aunque Abel lloró, el fratricida no quiso mostrarle ninguna misericordia, y apenas podía herirle a muerte dentro de una hora— la piedra, aunque afilada como una navaja, era tan pequeña. La idea de golpes prolongados, de un Abel herido por todas partes del cuerpo, reaparece y se extrema en otras versiones. Todo lo cual pone de manifiesto que la extensa mutilación física de Abel Rodríguez no era un concepto sin precedentes.

Muere así Abel, pero de una sola pedrada, en obras de dos poetas ingleses del siglo diecisiete. John Milton lo cantó de esta manera en su gran testamento de fe, *El Paraíso Perdido* (1665), mientras que Abraham Cowley describió el acto semejantemente en el *Davidéis*, un poema incluido en sus *Obras* de 1668. El bardo ciego va ocupándose de la culpabilidad de Caín en el Libro XI de su composición majestuosa. Este es el momento en el trabajo en que Miguel, habiendo inormado a Adán y a Eva que el Hombre ya no puede habitar en el Paraíso, les lleva a la montaña más alta de Edén y les muestra escenas de días futuros. Una de las revelaciones del arcángel es la historia de Abel y Caín y el texto miltoniano describe así el trágico fin de ella: «el labrador se sintió poseído de una rabia tal, que, mientras hablaba el pastor, le hirió en mitad del pecho con una piedra que le arrancó la vida;

cayó y, cubierto de una palidez mortal, exhaló su alma entre gemidos y un torrente de sangre que inundó el suelo.»⁶

En el *Davideis*, sale la Envidia personificada, muy afanosa en su maldad y en tentar con su pecado al susceptible rey Saúl. Le incita a que nutra más sentimientos de celos y, al provocarle, la Envidia se jacta con fruición de uno de sus grandes triunfos del pasado: la sangre derramada de Abel, sangre que ella opina haber sido el segundo sacrificio de Caín, uno hecho a causa de ella y peor que el primero rechazado por Dios. Con gozo se acuerda del crimen y divulga:

I saw him fling the stone, as if he meant
At once his murder and his monument.⁷

Versos que trataré de traducir, diciendo:

Le vi tirar la piedra, como si fuera su intento
Darle a la vez con ella muerte y monumento.

El Caín de Cowley, entonces, tira la piedra, en vez de agarrarla en la mano y pegar. Es muy probable que el poeta haya tomado este efecto, inconscientemente tal vez, de la hazaña más célebre de su héroe, el joven David.

Esta teoría de la pedrada parecería tener mucha validez. Ciertamente es que ningún arma sería más primitiva. Además, la lógica parece dictar que Abel y Caín habrían seleccionado para sus altares algún sitio al campo raso donde la piedra se consiguiese fácilmente. Pero el asunto no es tan sencillo porque tampoco tenemos acuerdo común sobre la materia de la cual los rústicos altares se construyeron. Milton, por lo menos, juzga que fueron de césped.

Muy a la mano, dado el tosco escenario de la matanza, y no menos primitiva que la piedra habría sido la madera. Es fácil concebir a otra visión de la escena que remonta a tiempos muy

⁶ John Milton, *El Paraíso Perdido*, Dionisio Sanjuan, trad. (Madrid: Aguilar, 1946), p. 545.

⁷ Abraham Cowley, «Davideis. Book I», *Poems* (Cambridge: University Press, 1905), p. 247.

remotos. En efecto, la mente medieval la ornaba más. Propagábase la leyenda popular que decía que Caín no sólo mató a su hermano golpeándole con garrote, sino que él empleó una rama del Árbol de la Ciencia al perpetrar el acto.

Huesos, los huesos blanqueados al sol de ganado muerto, pueden servir de excelentes garrotes. Tienen las mismas cualidades inherentes a un arma obtusa y muy dura. Como las ramas y las piedras, se encuentran sin dificultad en cualquier soledad desierta. Por eso, no sin lógica, la tradición popular también escogió este tipo de instrumento al tratar de sondar y explicar el gran misterio del arma de Caín. Invariablemente el hueso era uno en particular: la quijada o la mandíbula de un asno, obvio recuerdo de aquella que manejó Sansón cuando la matanza de los mil filisteos.

La teoría de la mandíbula fue muy aceptada en Inglaterra, viéndose usada en varios misterios del siglo quince presentados durante el Corpus. Un poco más tarde en la historia del drama inglés, el mismo Shakespeare iba a incorporar esta tradición en su obra *Hamlet*. En el acto quinto, escena primera, se saca de la tierra la calavera de Yorick, el bufón; y es el pobre príncipe quien declama: «Esa calavera tenía lengua, y podía en otro tiempo cantar. ¡Cómo la tira contra el suelo ese bribón, como si fuera la quijada con que Caín cometió el primer asesinato!»⁸ Lope de Vega, el gran contemporáneo de Shakespeare en el continente, también miraba la quijada con favor, cosa que se puede averiguar en su poema dramático *La creación del mundo y primera culpa del hombre*.

En otros casos, ricos en la variedad de sus metodologías respectivas, Caín lleva a cabo su perfidia utilizando algún objeto fabricado. Estos métodos de matar son de gran diversidad, pero esencialmente toman en cuenta alguna herramienta de uso ordinario entre los campesinos: azadas, hachas, guadañas, picos, palas, re-

⁸ William Shakespeare, *Hamlet*, L. Astrana Marín, trad. (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1961), p. 119.

jas de arado,⁹ mayales,¹⁰ o hasta cuchillos o dagas. Los artistas medievales jamás perdieron de vista ni los oficios ni los gremios,¹¹ y estaban atentos a todo lo que simbolizaba alguna profesión. Apenas podían concebir a Caín marchándose al campo sin llevar al hombre el instrumento que indicaba ingenuamente su labor. ¿Qué arma, entonces, le habría estado más disponible cuando montara en cólera homicida? ¿Qué podría producir en su arte un efecto más vívido que un Caín que degüella a su hermano o que le taja el torso con hoja cortante? Ahora, era muy anacrónico colocar en la mano de Caín un objeto de metal y parece que los que lo hacían, en literatura o en arte, se conformaban más con su propio sentido de lo dramático que con la documentación que les ofrecía patentemente la cronología bíblica.

Este problema del anacronismo no lo es para las adaptaciones de la leyenda, las de escenarios menos antiguos que el del original. Caín Rodríguez, hombre del siglo veinte, puede matar con machete sin ofender la historia de la civilización. Pero aun así, ¿por qué con machete? Pedro Palos y los guerrilleros de su bando, aprovechándose de la ira ciega del marido ultrajado, le han instigado a que cometiese el acto. Por razones de su política militante, desearon la muerte de Abel Rodríguez, hijo de un influyente senador del gobierno en poder. Por lo escandaloso y lo atrevido del golpe, tal acontecimiento les prometía una victoria táctica muy oportuna. Pero en esta atmósfera de armado conflicto civil, Caín Rodríguez no mata con las armas usuales de los insurrectos modernos —con rifle, pistola, explosivos ni granada— sino con su machete.

Dado el recuerdo de la mandíbula en Caín, no se debe descontar de por completo el posible interés de Caballero Calderón en el detalle arcaico. ¿Es otro ejemplo de esta tendencia estética el

⁹ Por ejemplo: «Caín de invidia incitalo / con despecho le mato / con la reja de un arado», en *Auto de Caín y Abel*, Maestro Jaime Ferruz, Siglo XVI.

¹⁰ Modernamente en el drama de Arthur Miller, *The Creation of the World and Other Business* (New York: Viking Press, 1973), p. 96.

¹¹ Véase Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, II (París: Presses Universitaires de France, 1956), p. 96.

armarle a su Caín como les armaba a los suyos con tanta frecuencia poetas y pintores medievales y renacentistas, dándole a blandir lo que más apta y lógicamente simbolizaba su condición de campesino? En parte, sí, pero sólo en parte. El asunto es complejo, como se explicará, mas Caballero Calderón, creo, ha querido subrayar de esta manera el estado humilde y los orígenes sociales de su Caín —un arma humilde para un hombre humilde— y mantener siempre por encima de sus actividades dentro de un conflicto más generalizado los conflictos personales de un pobre ser humano, uno con el destino de ser maldito en el mundo.

Es, en realidad, nada nuevo, en obras literarias con el tema de Abel y Caín, alguna acción recíproca, a veces muy sutil, entre el medio de la muerte de Abel y algún otro motivo de la historia, siendo esta correspondencia influida por determinados dictados simbólicos, psicológicos o sociales básicos a la composición total. A menudo esta interdependencia interna sólo se desarrolla en forma rudimentaria, como ocurre en las líneas ya traducidas del *Davideis*: «Le vi tirar la piedra, como si fuera su intento / Darle a la vez con ella muerte y monumento...» El análisis de este chiste cínico de la Envidia deja ver que el arma, la piedra, es sometida a una metamorfosis instantánea: la piedra se engruesa grotescamente, convirtiéndose en un símbolo, en la piedra sepulcral consagrada por la eternidad a la memoria de la víctima. Se intuye, también, que la piedra no menos se ha transformado en un «monumento» al triunfo de la Envidia.

Otra instancia que produce la misma especie de enlazamiento se ve en un poema que, por medio de la reminiscencia, une dos cosas, la rama de una palmera y el modo de morir de Abel. Aunque la rama se asocia con este evento, su papel, siendo profético, no es el del arma. Una vez más entra en juego la invención poética, la ampliación artística del texto genesiaco. El título de la composición es «La muerte de Abel», y es uno de los *Five Digte* o *Cuatro Poemas* de Frederik Paludan-Mueller. Este poeta danés del siglo diecinueve crea un vínculo tenue y profético entre la rama que mata a Abel, una rama cuyo género nunca se aclara, y la fronda de una palmera de la cual se cayó el muchacho Abel, dándose con

la cabeza contra una roca, algunos años antes de su muerte. Es Adán quien se acuerda del incidente. Ya le ha informado Eva, inclinada sobre la forma inmóvil de su hijo, como Caín se había levantado contra su hermano y como, con una rama, le había golpeado en la sien. Adán, inocente todavía de toda noción de la muerte, insiste en que sólo duerme Abel y con un sueño muy profundo. Le recuerda a su esposa lo del accidente y trata de tranquilizarla pronosticando que, una vez más, como por entonces, el joven había de despertarse. Luego el padre se sienta inquieto al lado de Eva y, tomándola por la mano, la acompaña en larga, tierna y desolada vigilia.

Si el engrosamiento del arma pareció aumentar paralelísticamente la nota de burla en la jactancia de la Envidia, en el poema de Paludan-Mueller el nexa que se establece entre el arma y el recuerdo profundiza sutilmente el rasgo conmovedor y sirve para subrayar la perplejidad y la inocencia del Adán doliente.

Aunque usadas de modo integrado tan sugestivo, las armas seleccionadas en ambos de estos poemas son todavía tradicionales. Un tizón tomado de un altar, la que se emplea en el *Caín* de Byron, es, al contrario, muy original y otra prueba de como el genio de este poeta se inclinaba hacia lo poco ortodoxo. El ha escogido con cuidado y bien, puesto que probablemente en ninguna otra versión de la historia de Abel y Caín la importancia de los altares se magnifica tanto. Desde el principio Caín muestra su apatía por el rito del sacrificio, confesando que cree ser más digno para ello su hermano Abel. Este insiste en que cumplan juntos la ceremonia y, arrodillándose, antecede al primogénito con sus rezos. Espera Caín su turno con desidia, quedándose impiamente de pie durante el ritual de Abel y, después, ante su propio altar. Cuando alza la voz, es para desafiar a Dios demandando que muestre preferencia por una de las dos ofrendas. Con esto se aviva el fuego sobre el altar de Abel, subiendo en una columna de llama brillante hacia el cielo, mientras que un torbellino echa abajo el altar de Caín y desparrama sus frutos sobre la tierra. Abel, viendo la ira de Jehová, ruega a su hermano que sacrifique de nuevo. Caín le contesta furioso que no volverá a construir

ningún altar ni sufrirá que otro se construya. Con esto corre a destruir el que le ofende y sobre el cual, ahora hecha sagrada por el placer divino, todavía humea la carne quemada. Abel procura proteger su altar, considerándolo santificado por la gracia de Dios. Caín, frustrado en no verlo destruido como el suyo, quita el tizón de su fuego y asenta el golpe fatal.

De manera tan admirable Byron integra en su poema el estado emotivo y psicológico de su protagonista con la actividad dramática que ocurre durante el sacrificio. El arma de Caín es nada menos que un pedazo de la misma fuente de su chasco, el altar.

En *Abel Sánchez* (1917), de Unamuno, una novela cuyo texto es demasiado conocido para repetirse aquí, el autor mantiene la misma validez en su pintura de la muerte de Abel, pero de una manera diferente de aquella usada en las dos obras que acaban de describirse. Mientras sigue el engarzamiento del modo de la muerte de Abel y el resto de la narrativa, ningún arma interviene, y esta omisión se justifica, siendo el concomitante natural del des-entrevivimiento de la obra.

Hacia el fin del libro la hija de Joaquín Monegro decide casarse con Abelín Sánchez. El hijo que nace de esta unión muestra clara preferencia por su otro abuelo Abel. Cuando Abel Sánchez le asegura a Joaquín que es el miedo, un miedo al contagio de la mala sangre de Monegro, lo que explica esta repartición desigual entre ellos del amor de su nieto, Joaquín llega al colmo de su envidia; lívido, se abalanza sobre su rival. Por un momento le estrangula; pero luego le suelta, dejando todavía con vida al pintor. Con esto grita Abel, y llevando las manos al pecho, expira de un ataque de angina. Ha muerto de causas naturales que tuvieron su origen dentro de él. Joaquín solamente ha precipitado con su agresión el último destino determinado por la condición cardíaca de Abel.

Unamuno, por un latido de corazón, por decirlo así, ha absuelto a Joaquín Monegro de la responsabilidad absoluta por la muerte de Abel Sánchez, prefiriendo que el fallecimiento se finalizara gracias a una debilidad física interior.

La explicación de esta preferencia bien pudiera requerir una larga y compleja digresión consagrada a los muchos valores que

asignaba Unamuno al mito de Caín.¹² Por suerte, un examen de sus ideas sobre la naturaleza de la personalidad humana debe ser suficiente para este caso. Paúl Ilie las ha estudiado atentamente y ha declarado que Joaquín y Abel representan, cada uno, la mitad de una sola personalidad. Como enseña el crítico, Unamuno, en *Abel Sánchez*, creyendo que todo hombre encierra las cualidades del cainita y del abelita, ha dividido una mentalidad equilibrada en dos representaciones literarias independientes.¹³

Ahora, si psicológicamente se trata de la representación de una sola persona en vez de dos, con Joaquín y Abel concebidos como las fracciones de esa personalidad, entonces es más natural que cualquier idea de la muerte relacionada con la entidad que completan tuviera su origen por dentro, estando en su interior la lucha psíquica (de los hermanos).

Además, la asfixia, una clase de muerte interior que satisface estos criterios y de la cual parece Abel Sánchez, también aflige a Joaquín Monegro y es uno de los motivos constantes de la novela.¹⁴ Joaquín, el gemelo psíquico de Abel Sánchez, no puede escapar las mismas aflicciones de éste ni sobrevivir sin él. En vez de sobrevivir y continuar, viviendo uno de esos prolongados exilios normales a los Caínes, cae en profunda melancolía y rápidamente se deteriora.

El concepto del fraccionamiento de una personalidad es mucho más evidente en otra obra de Unamuno, en su drama llamado *El otro*. En esta extraña composición los antagonistas son mellizos de verdad, tan parecidos físicamente que no hay manera de distinguirlos. Por celos de una mujer y por el odio que nace de verse siempre reflejado en la cara de su hermano, uno de los gemelos

¹² Véase Carlos Clavería, «Sobre el tema de Caín en la obra de Unamuno», en *Temas de Unamuno* (Madrid: Gredos, 1953), pp. 93-122.

¹³ Paul Ilie, «Unamuno, Gorky and the Cain Myth: Toward a Theory of Personality», *Hispanic Review*, 29 (1961), 314.

¹⁴ Por ejemplo, cuando Joaquín escribe: «sentí como si el alma toda se me helase. Y el hielo me apretaba el corazón. Eran como llamas de hielo. Me costaba respirar»; o cuando se dice de él: «Y el pobre hombre rompió en unos sollozos que le ahogaban el pecho, cortándole el respiro». Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez* (Madrid: Espasa-Calpe, 1971), pp. 32 y 50.

mata al otro. Vuelve enloquecido al seno de la familia, y, siendo incapaz de reconocerse, de poder afirmar si es Damián o Cosme, sólo responde a toda pregunta que sobre ello se le haga... que se dice «el otro». No sabe decir con certeza si haya dado muerte a su hermano, si éste le haya matado a él, o si se hayan suicidado «mutuamente». Vagamente recuerda que una vez «el uno sintió que en sus manos, heladas por el terror, se le helaba el cuello del otro... Y miró a los ojos muertos del hermano por si se veía muerto en ellos».¹⁵ Es obvio aquí, si lo es menos en *Abel Sánchez*, que la estrangulación es solamente un paso preliminar hacia la verdadera forma de destrucción: una especie de absorción mutua, de nueva unificación de partes de una personalidad, las cuales se habían formado por separación anterior, entrando en conflicto.¹⁶ Naturalmente, muerto uno de los gemelos, «el otro» se suicida.

Habría, sin duda, más ejemplos de este fenómeno, y tal vez mejores. Pero creo haber demostrado que las armas de Caín reflejan a veces valores estéticos y simbólicos singulares, los cuales permiten que ellas trasciendan en la literatura una mera utilidad de supuesto instrumento de muerte. Ya se ha expresado la creencia de que el machete de Caín Rodríguez simbolizaba su humilde estado. ¿Representará, entonces, más? ¿Qué nexos pudiera haber entre él y el resto de la obra de Caballero Calderón?

El bárbaro modo del exterminio de Abel Rodríguez no es un caso aislado de sangriento furor en la obra de Caballero Calderón. La misma extremada ferocidad se ve repetida en otros asesinatos, como por ejemplo en el de don Roque Piragua, personaje de *El Cristo de espaldas*. Por boca del boticario el autor describe la condición destrozada del cadáver y al mismo tiempo habla de la atrocidad en términos de un vicio del «pueblo». El farmacéutico opina, siendo la autoridad médica del lugar: «La última pu-

¹⁵ Miguel Unamuno, *El Otro. Raquel Encadenada*, Frank Sedwich, ed. (New York: Las Américas, 1960), p. 49.

¹⁶ Un drama donde sí se mata claramente a Abel por estrangulación es *A Sleep of Prisoners* de Christopher Fry (London: Oxford University Press, 1951), p. 181.

ñalada, ésta que le asestaron en el vientre, estaba de más. La del pecho y la de la garganta bastaban para dejarlo como un pollo. En este pueblo nadie hace las cosas a derechas... Todos pecan por carta de más... Todos toman purgante doble.»¹⁷ Las palabras del boticario reflejan una penosa realidad colombiana, la proclividad para la sobrada violencia. Viene documentado este vicio abundantemente, en estudios históricos bastante recientes y en la literatura del país.¹⁸ Los machetazos que asesta Caín Rodríguez, las puñaladas que mata al cacique pueblerino, son recuerdos literarios de excesos de guerra política. En algunos de estos desmanes jugó un papel horripilante el modesto y pesado machete.

Numerosas versiones de la lucha fratricida tienen un fondo así de división social. Las fuerzas divisivas pueden ser religiosas¹⁹ o políticas, pero el símbolo de su ruptura final es la de los lazos fraternales. No es sorprendente que el fratricidio se adaptara en literatura a temas de guerra civil. El mismo Unamuno consideró el asesinato el primer acto de guerra en la historia de la civilización. Entre novelistas más contemporáneos que identifican el episodio bíblico con la experiencia de un pueblo es la escritora española Ana María Matute. Las tensiones creadas pueden representar la Guerra Civil Española en escala menor,²⁰ como en su *Primera memoria*, u otros conceptos de división social. Una biógrafa, Janet Winecoff Díaz, señala que aparece el tema de Abel y Caín en *Fiesta al noroeste* (1952) en la relación que existe entre Juan Medinao, representante, entre otras cosas, del caciquismo, y su ilegítimo hermanastro Pablo, que representa a su vez la naciente conciencia social del campesino.²¹ Como se ve, estos dos hermanos por la clase

¹⁷ E. Caballero Calderón, *El Cristo de espaldas* (Buenos Aires: Lozada, 1952), 67.

¹⁸ Véase Germán Guzmán Campos, et al., *La Violencia en Colombia* (Cali: Ediciones Progreso, 1968), 509 pp. Para la literatura: Robert Kirsner, «Four Colombian Novels of La 'Violencia'» *Hispania*, 49 (1966), 70-74.

¹⁹ Véase el poema *Les Tragiques* de Agrippa d'Aubigné. Siglo XVI.

²⁰ Margaret E. W. Jones, *The Literary World of Ana Maria Matute* (Lexington: University of Kentucky Press, 1970), p. 22.

²¹ Janet Winecoff Díaz, «The Autobiographical Element in the Works of Ana María Matute», *Kentucky Romance Quarterly*, 15 (1968), 144.

social a que pertenecen respectivamente, tienen mucho en común con Abel y Martín Rodríguez. Como ellos, también, son hermanastros. Pero el paralelismo no es perfecto si se toma en cuenta una cuestión de raza sólo aplicable a los antagonistas de *Caín*.

Dionisia era «la India» de don Policarpo y el protagonista «el indio Martín» (pp. 35, 46, 93, 224, 229). Esta diferencia en la sangre de los hermanos, combinada con lo salvaje de la venganza de Martín, pudiera sugerir para aquellos que sólo conocen la obra de Caballero Calderón por medio de esta novela un mensaje terriblemente ominoso y de tipo racial. Pero antes de admitir tal posibilidad simbólica, conviene señalar que el novelista ha publicado no poco sobre cuestiones de raza relacionadas con su patria y con su hemisferio. Afirmó en *Sudamérica, tierra del hombre*:

La tierra ya no es de ellos: ni del indio, ni del negro, ni del español, de quienes en verdad puede decirse que son extranjeros en su propia tierra, sino del mestizo, del criollo, del mulato, de todo aquel que encierra en su plasma sanguíneo o dentro de su espíritu la heterogénea masa de elementos dispersos que hay en el paisaje y en la historia de Sudamérica. Y quien se opone a este destino de la mezcla o de la promiscuidad, o perece o se estanca. En todo caso se queda atrás, estivo, estacionario, silencioso, estéril.²²

Ha habido alguna evolución en el pensamiento de Caballero Calderón, en sus ideas sobre su continente y en sus ideas sobre las razas que lo pueblan; pero ¿qué mucho que haya convertido a su Caín en un «mestizo» —su mayor aportación a la leyenda total— dados sus sentimientos sobre la promesa de este grupo social? A fin de cuentas, más se debía la suma violencia de la muerte de Abel Rodríguez a los celos amorosos de Caín que a sus celos raciales. En la misma línea, suavizando lo racial y conforme se colige del pasaje citado, el exterminio violento de los que se oponen al destino de la mezcla no es algo inexorable; llevan en si una destrucción que no podrán evitar, la de su propia esterilidad.

Tampoco se debiera exagerar el elemento revolucionario encontrado en *Caín*. Es cierto que el refugiado se asocia con un

²² E. Caballero Calderón, *Obras*, I (Medellín, Editorial Bedout 1963), p. 414.

grupo de guerrilleros, pero siempre, aun con sus defectos, se mantiene moralmente superior a ellos. Despreciables, le desprecian por un crimen terrible, pero un crimen que ellos mismos habían deseado. Y su maldad se ve en su codicia. Están dispuestos a traicionar a Martín, aceptando la suma de dinero ofrecida por don Polo. El más vil de todos, el Doctorcito, es también el más fanático en sus creencias revolucionarias. En fin, Caballero Calderón no permite que un heroísmo colectivo tenga prioridad aquí sobre el heroísmo personal.

El novelista, al mostrar esta preferencia por la figura de Caín, al simpatizar también más con su tragedia que con la de su víctima Abel, se ha incorporado a una corriente literaria que data de Byron. Más específicamente, participa en la ideación moderna de un nuevo Caín, del Caín que va surgiendo lentamente en las letras contemporáneas, una versión bien diferente del retador de Dios tan admirado y tan compadecido en el pensamiento romántico del siglo diecinueve. En este último concepto de la figura bíblica encontramos grandemente disminuido el conflicto con lo sobrenatural; su odio ahora se dirige hacia supuestas injusticias de origen esencialmente no divino. Caín va identificándose cada vez más en la literatura con la clase obrera, con las luchas del proletariado, un desarrollo en armonía con nuestra época de inquietud social. El enemigo de Caín en la tierra sigue siendo su hermano Abel; pero hasta cierto punto, este Abel también es nuevo, un Abel símbolo del privilegio, representante de los propietarios y de aquellos que ganan altos puestos (y el amor) sin ninguna clase de comportamiento meritorio.

Caín ha sido juzgado y castigado severamente en la literatura. Pero Caín el desterrado eterno no es censurado por lo común tan rigurosamente como Caín el asesino. Si Dante en la Edad Media pudo incorporar en su *Comedia* la leyenda que hizo de Caín el Hombre de la Luna, sin sentir compasión por él en tan remoto exilio, los poetas de tiempos más recientes suelen ser más benévolos. La antigua inclemencia ha cedido en este respecto a sentimientos más misericordiosos.

Un célebre escritor francés hasta ve en el exilio de Caín una gran ironía: para Michel Tournier, el castigo de Caín es eterno,

renovado de generación en generación, y resulta ser el verse convertido en nómada, como lo era antes el pastor Abel. El mismo pensador mantiene que esta maldición de los campesinos todavía está vigente hoy, ya que la tierra no les da de comer y los labriegos tienen que abandonar sus terrenos. Van errando de región en región hasta quedarse en las ciudades,²³ formando así la nueva clase obrera, el proletariado industrial.²⁴

Caín Rodríguez, obediente a la maldición, anda perdido en los montes. Si no ha podido llegar en *Caín* a ninguna ciudad que le reciba, sólo diremos que esto es otra manifestación de una constante literaria, de lo que llamó Carrillo Sarmiento «el fenómeno del desarraigo»²⁵ en la obra de Caballero Calderón.

DONALD A. RANDOLPH

Universidad de Miami.

²³ Como Caín en la Biblia, fundador de la ciudad de Enoc.

²⁴ Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*. Con este libro ganó el Premio Goncourt, 1970.

²⁵ Véase la nota número 1.