La evol. de las ideas arg. Tangencias.

L

Vol. 620
234
586

Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA BIMESTRAL

SUMARIO

REDACCIÓN	Una distinción para SUR y su directora.
VICTORIA OCAMPO	El premio Maria Moors Cabot.
STEPHEN SPENDER	Recordando a Eliot.
T. S. ELIOT	Dante.
V. O.	Página sobre Dante.
SEVERO SARDUY	Curriculum cubense.
GUILLERMO ORCE REMIS	En estos abiertos, violentos corredores.
DAMIÁN CARLOS BAYÓN	Lo "nuevo" y la responsabilidad del crítico.
JORGE ANDRÉS PAITA	Cuatro poemas a Neptuno.
PIERRE SCHNEIDER	La máscara y la imagen.
ENRIQUE DE RIVAS	Las puertas de la noche.

CRÓNICAS Y NOTAS

Antonio Fernández Molina: La obra literaria del pintor José Gutiérrez Solana ● NOTAS BIBLIOGRÁFICAS por Mario A. Lancelotti, Luisa Futoransky, Federico Gorbea, Enrique Pezzoni, Edgardo Cozarinsky, Miguel E. Dolan y Alejandra Pizarnik ● NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES ● ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS.

297

NOVIEMBRE Y DICIEMBRE DE 1965
BUENOS AIRES

CORREO ARGENTINO
SUC. 20 (B)
TARIFA REDUCIDA
CONCESION 3291

S1CJ.15.1.2 17

H0008094

SUR

FUNDADA EN 1931
Y DIRIGIDA POR
VICTORIA OCAMPO

●

Redacción y Administración
VIAMONTE 494, 8º piso
T. E. 31-3220
BUENOS AIRES

Secretaria de la Dirección
MARÍA LUISA BASTOS

COMITÉ DE COLABORACIÓN

ERNEST ANSERMET
ADOLFO BIOY CASARES
ALBERTO LUIS BIXIO
JORGE LUIS BORGES
CARLOS ALBERTO ERRO
WALDO FRANK
ALBERTO GIRRI
ALFREDO GONZÁLEZ GARAÑO
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA
RAIMUNDO LIDA
EDUARDO MALLEA
FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI
H. A. MURENA
SILVINA OCAMPO
MARÍA ROSA OLIVER
ENRIQUE PEZZONI
GUILLERMO DE TORRE

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCIÓN

Número suelto . . . . . $ 75.—
Números especiales . . . . $ 100.—

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Argentina y países limítrofes:
Anual . . . . . $ 400.—
Número suelto: $ 75.—

Otros países:
Anual . . . . . 6 dólares
Número suelto: U$S 1.—

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522
Top. 201.551

COLECCIÓN

TERCER MUNDO

Hoang Van Chi

VIETNAM NORTE:

DEL COLONIALISMO AL COMUNISMO

Hoang Van Chi nació en 1913, en Vietnam del Norte, en una familia de firme tradición culta y revolucionaria. Sus estudios de medicina en Hanoi se vieron interrumpidos por la invasión japonesa y, al término de la segunda guerra mundial, se unió a comunistas y nacionalistas para combatir en la resistencia contra el régimen colonial francés. Por los servicios militares y técnicos prestados recibió en 1948 una condecoración del líder comunista Ho Chi Minh. Después de 1950, cuando todos los puestos claves en Vietnam del Norte estaban reservados a miembros del partido, desempeñó papeles de importancia en la administración y la enseñanza. Pero en 1955 huyó a Vietnam del Sur, para trabajar como periodista. No obstante, ante las restricciones impuestas allí a la libertad de prensa, tuvo que partir hacia Europa. Ha traducido varios libros del inglés y el francés al vietnamés y es autor de obras entre las que se cuentan The Fate of the Last Viets **y** The New Class in North Vietnam.

●

TITULOS PUBLICADOS

Georges Balandier: **AFRICA AMBIGUA**
Robert Guillain: **600 MILLONES DE CHINOS**
Morroe Berger: **EL MUNDO ARABE ACTUAL**

EDITORIAL SUR S. A.
Viamonte 494, 8º **Buenos Aires**

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO
y total
CHARLES Precio $12.000
Fecha - 7 OCT 1998

ASOMANTE

REVISTA TRIMESTRAL

editada por la

ASOCIACIÓN DE GRADUADAS DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Apartado 1142 - San Juan

Directora:
NILITA VIENTOS GASTON
Subdirectora:
MONELISA L. PEREZ MARCHAND

Administradora:
MARIA TERESA C. DIAZ GARCIA
Subadministradora:
ORITIA OLIVERAS CARRERAS

SUMARIO

(Número 3 — 1965)

MARÍA TERESA BABIN: Asomante *en la cultura puertorriqueña.*
TOMÁS BLANCO: *San Miguel se inventa un 'habeas corpus'.*
FRANCIS FERGUSSON: *Edipo según Freud, Sófocles y Cocteau.*
JUAN MARTÍNEZ CAPO: *Inventario.*
BERNARDO GICOVATE: *El yo poético y su significado.*
ALBERTO ADELL: *Carta a Don Diego.*
OTTO OLIVERA: *Una etapa olvidada de la literatura puertorriqueña.*
JOSÉ LUIS CANO: *Carta de España.*
DAMIÁN CARLOS BAYÓN: *Carta de París.*
GIUSEPPE BELLINI: *Carta de Italia.*
Los libros: José Emilio González, María Teresa Babin, Emilia de Zuleta, Antonio Otero Seco, Salvador Bueno, Antonio Fernández Molina, José Emilio González,
GUÍA DEL LECTOR.

Suscripciones:

Puerto Rico, Cuba y Estados Unidos	U$S 4.00
Otros países	U$S 4.50
Ejemplar suelto	U$S 1.25

REVISTA IBEROAMERICANA

Órgano del

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Director-Editor:

ALFREDO A. ROGGIANO

Secretario-Tesorero:

SAÚL SIBIRSKY

Dirección:

1617 C. L., University of Pittsburgh, Pittsburgh 13, Pennsylvania, U.S.A.

Suscripción anual:

U.S.A. y Europa, 6 dólares; América Latina, 2 dólares.

Han aparecido 60 números.

(Véase *Indice*, publicado por la Unión Panamericana.)

Solicite colección completa o números atrasados.

Una revista especializada en las letras de Iberoamérica, que responde al lema:

¡A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA!

200 números

RADIOGRAFIA

de *índice*

ANALISIS DE ESTRUCTURA Y DE CONTENIDO

¿Desea usted conocer cuál fue la ideología de ÍNDICE, sus problemas y peripecias, sus colaboradores principales, su vida por dentro? Un equipo de personas, ajeno a la Revista, ha aplicado a ÍNDICE, por primera vez en España, las nuevas técnicas de análisis de prensa. (Se incluyen gráficos, cuadros explicativos, mapas, fotografías seleccionadas, etc.)

Este análisis de contenido y de estructura, aplicado a la historia de ÍNDICE, con porcentajes y valores absolutos —en los términos cuantitativos más exactos— arroja unos resultados de índole cualitativa: el retrato fiel y objetivo de ÍNDICE, dentro de la circunstancia española de los últimos 15 años. ¿ÉXITO, FRACASO?

Con ÉXITO o con FRACASO, la historia de ÍNDICE no puede separarse de la historia de España.

ÍNDICE es comparada, en este análisis, con otras publicaciones nacionales y extranjeras. Sorprenderán las conclusiones.

"INDICE" LE OFRECE SU PROPIA RADIOGRAFIA EN EL NUMERO 200

MONTE ESQUINZA, 24 - Ap. 6076 - TEL. 2192012 - MADRID - 4

CUATRO números en uno: DOS dólares



CRITERIO

Aparece 2 veces por mes
REVISTA DE CULTURA

Suscripción anual $ 800.
Suscripción semestral $ 450.
Número suelto $ 40.

Alsina 840 Buenos Aires

T. E. 34 - 1309

de 13.30 a 19.30 (sábados, de 9 a 12.30)

NORTE

REVISTA HISPÁNICA DE AMSTERDAM

Año VI - Nº 5 Septiembre-octubre de 1965

CONTENIDO

J. M. Caballero Bonald: *El realismo como crítica de la vida española.*
Roberto Jarroz: *Poesía vertical.*
E. Zuleta Álvarez: *El realismo poético de Miguel Ángel Asturias.*
Juan Ruiz Peña: *Poemas.*
Manuel Durán: *Américo Castro y el origen de los españoles.*
Jacinto-Luis Guereña: *Para saludar a Raúl Anguiano.*
Carlos Martín: *Ecos de América en Europa.*
Jacinto-Luis Guereña: *Para saludar a Raúl Anguiano.*
I. Bar-Lewaw: *Gutiérrez Nájera visto por su hija.*

Redacción: Postbus 297,Amsterdam, Holanda.

Editorial: Polak & van Gennep, Keizersgracht 608, Amsterdam, Holanda.

Suscripción anual U$S 0.75
Números sueltos U$S 3.50

Cuenta Postal / Postgiro 289400 a nombre de la Editorial

PUBLIDIX S.A.

BUROCRACIA...?

¡NO ES PROBLEMA DE HOY!...

2500 años antes de Cristo, en Egipto, se daban consejos para "desenvolverse" con eficacia en la administración:

"...Baja tu voz cuando tu superior te salude, ríe cuando él ría, eso será grato a su corazón. Dobla la cerviz ante él y tu casa durará..."

¡INCREÍBLE!... PERO ES ASÍ!...

¡UNA DE LAS TANTAS VERDADES REVELADAS CON ASOMBROSO REALISMO EN PÁGINAS DE

HISTORAMA®

LA GRAN AVENTURA DEL HOMBRE

¡UN NUEVO ENFOQUE DE LA HISTORIA! ¡MODERNO! ¡PERIODÍSTICO! ¡AUDAZ!

¡MAGNÍFICAMENTE ILUSTRADA! en maravilloso CODEX COLOR!

Aparece los martes. **$ 80** en todo el país

OTRO ÉXITO DE EDITORIAL CODEX S.A.

EL GORRION ELEGIDO

por Vera Gaspary

A lo largo de los últimos veinte años nuestros lectores han podido valorar repetidamente las brillantes cualidades que han asignado a Vera Caspary un lugar de primera fila entre los escritores norteamericanos más distinguidos como cultores de la novela de suspenso. Frescas están en el recuerdo las páginas de *Laura*, y las no menos sugestivas de *Bedelia, Evvie* y *El marido*.

Pero este conjunto agrupado bajo nuestro sello editorial, con ser fiel expresión del talento narrativo de la autora, y de su admirable destreza en el manejo de la intriga, se ha visto magníficamente superado en arte y técnica novelísticas por la obra que hoy ofrecemos al lector.

Decir que *El gorrión elegido* constituye, al par que una gran novela, un apasionante "documento humano" no es incurrir en un lugar común. Porque la historia de Leni Neumann, muchacha judía crecida en una prisión alemana, da testimonio de una realidad tejida con elementos dramáticos sabiamente alternados a lo largo de la peripecia argumental.

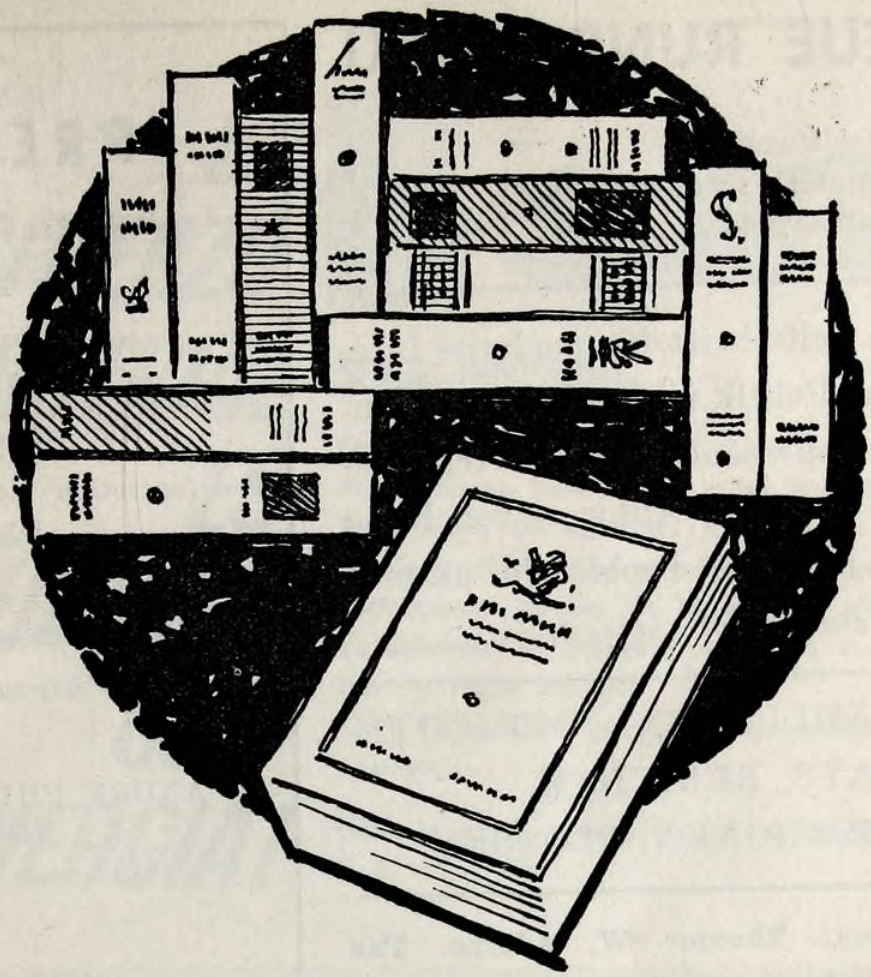
Demasiado tendrán que hacer quienes, llegados al término de estas páginas, se vean en la necesidad de liberarse de la presencia —vuelta obsesiva— de Leni Neumann, el más atrayente de los personajes femeninos creados por Vera Caspary; y de los ojos de Gerhard, su marido, obligados, por fin, a mirar de frente la tremenda realidad de su destino.

Emecé Editores S. A.

Departamento de Ediciones: **Alsina 2061 - T. E. 48-6043**

Departamento de Créditos: **Luzuriaga 38 - T. E. 23-1090**

Administración y Ventas: **Luzuriaga 38 - T. E. 23-1098**



Inscríbase
en la

BIBLIOTECA CIRCULANTE

Harrods

80.000 *ejemplares en*
CASTELLANO, FRANCES e INGLES
que incluye las últimas Novedades de la Literatura Universal.

Florida 877 (R. 5)

NEUE RUNDSCHAU

Vierteljahrsschrift
Begründet von S. Fischer
im Jahre 1890

Eine Zeitschrift für moderne Literatur, Politik und geistiges Leben. Die repräsentative Vierteljahrsschrift, in der Autorem von Rang sich mit den Problemen unserer Zeit auseinandersetzen.

ERZÄHLUNGEN. GEDICHTE.
ESSAYS. BERICHTE.
REZENSIONEN. GLOSSEN.

Autoren: Theodor W. Adorno. Ilse Aichinger. Ingeborg Bachmann. Johannes Bobrowski. Elías Canetti. Paul Celan. Tibor Déry. Hilde Domin. Max Frisch. Günter Grass. Rudolf Hartung. Herbert Heckmann. Peter Huchel. Walter Jens. Franz Kafka. Karl Löwith. Georg Lukács. Golo Mann. Thomas Mann. Harry Pross. Christa Reinig. Ernst Schnabel. Gershom Scholem. Peter Szondi. Martin Walser. Roland H. Wiegenstein.

Einzelheft DM 4,50
Jahresabonnement DM 16,—

SFV

S. FISCHER VERLAG

PREUVES

publie dan son numéro de
NOVEMBRE

AUDIBERTI
Mon métier d'écrivain
(entretien inédit avec K. A. Jelenski)

JEAN BLOCH-MICHEL
L'Espagne change

ANDRE PHILIP - ANDRE THIERY
La crise de l'Europe

A. G. HORON
L'Art rupestre au coeur du Sahara

LA MUSIQUE SERIELLE AUJOURD'HUI
Une grande enquête de PREUVES
présentée par
ANDRE BOUCOURECHLIEV

PREUVES:
18, Avenue de l'Opéra
PARIS (1er)

Le Nº de 96 pp. illu. —
France: 3 F. 60 — Etranger: 4 Frs.
C. C. P. PARIS 178-00

Un ancien numéro sera gracieusement envoyé sur simple demande comme spécimen

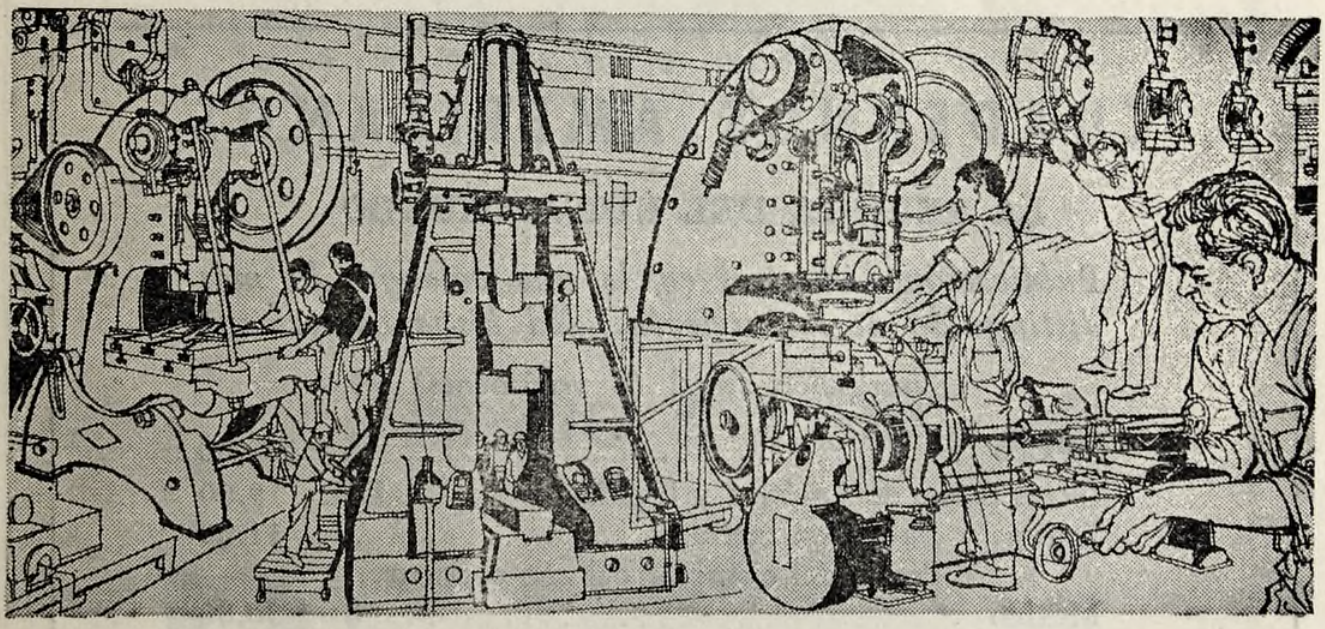
EL ESFUERZO INDUSTRIAL ES IMPULSADO CON MAS ENERGIA!



SEÑOR INDUSTRIAL:

Los planes de expansión y las importantes realizaciones llevadas a cabo por SEGBA, en materia de centrales y redes de transmisión y distribución, permitieron levantar las restricciones al uso de la energía eléctrica. Actualmente se puede trabajar a cualquier hora y todos los días.
Consúltenos sobre condiciones generales y tarifarias.

Edificio Volta, Avda. Pte. R. S. Peña 812
T. E. 45-0151



UNA EMPRESA DE LOS ARGENTINOS EN PERMANENTE EXPANSION

segba

SERVICIOS ELECTRICOS DEL GRAN BUENOS AIRES S.A.

IL CAFFÈ

Bimestrale di Letteratura eccentrica e grottesca

Antologia dell'Umorismo Mondiale

Diretta da GIAMBATTISTA VICARI

Abbonamento annuo	lire	3.000
Francia	franchi	4.000
Altri paesi	dollari	10
Un numero	lire	500

In autunno "Il Caffè" inizierà la pubblicazione di un supplemento SATIRICO

Via della Croce 67 **ROMA**

CUADERNOS AMERICANOS

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

Publicación bimestral en la que colabora lo más distinguido de la intelectualidad hispanoamericana

Suscripción anual (6 volúmenes)

México	$	100.00
Otros países de América y España	Dls.	9.00
Europa y otros Continentes	„	11.00

Precio del ejemplar del año corriente:

México	$	20.00
Otros países de América y España	Dls.	1.80
Europa y otros Continentes	„	2.15

EJEMPLARES ATRASADOS, PRECIO CONVENCIONAL

Los pedidos pueden dirigirse a la Av. COYOACAN Nº 1035 o al Apartado Postal Nº 965. MEXICO 1, D. F. República Mexicana

PUBLICACIONES
"RICORDI"

ACABA DE APARECER LA ANTOLOGÍA

FLORILEGIUM MUSICUM

HISTORIA DE LA MÚSICA EN 180 EJEMPLOS, DESDE LA ANTIGÜEDAD HASTA EL SIGLO XVIII

Selección y comentarios de: ERWIN LEUCHTER

Complemento necesario para vivificar los estudios de la música.
Los comentarios informan sobre las peculiaridades estilísticas de las obras incluidas.
Todos los ejemplos, que en su mayoría no figuran en otras colecciones de esta índole, son trozos completos.
Traducción de los textos y discografía.

Edición bilingüe: castellano - inglés

Un tomo con lujosa encuadernación, de 360 páginas de música y 75 de texto.

PRECIO $ 2.000.- m/n.

Ediciones
R
Ricordi

Salones de venta:

FLORIDA 677 **CANGALLO 1560**
SARMIENTO 1771

BUENOS AIRES

DIÁLOGOS

REVISTA DE LETRAS Y ARTES

Dirección: Enrique P. López - Ramón Xirau
Redacción: José Emilio Pacheco

NÚMERO 5 JULIO-AGOSTO

Colaboración de:

Max Aub, Ulises Carrión, Augusto Monterroso, Álbaro Mutis y Juan Manuel Torres en CUENTO.
José Luis Abellán, H. A. Murena, Jorge Edwards, Alejandra Pizarnik, William Styron (continuación del número anterior) y Ángel Valente en ENSAYO.

Carlos Barral, R. Bonifaz Nño, R. Castellanos, Roberto Juarroz, M. A. Montes de Oca, y Gabriel Zaid en POESÍA.

Suscripción anual **3.00 dólares**
Precio ejemplar **0.50 dólar**

Insurgentes Sur 594-302
México 12, L. F.
MÉXICO

EN LAS PRÓXIMAS FIESTAS

REGALE LIBROS...

EL REGALO PARA TODA LA VIDA

PEUSER en su Departamento de Crédito Editorial le ofrece obras de gran jerarquía en cómodas cuotas mensuales.

"LA ARGENTINA" — Suma de Geografía

Su suelo, clima, riquezas naturales, ciudades, población, comunicaciones, industria y comercio.
9 tomos encuadernados en tela.

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO PEUSER

Todo lo dicho y hecho en el mundo hasta hoy. 150.000 artículos. 4.800 ilustraciones en negro. 130 láminas y mapas a todo color.
6 grandes volúmenes impresos en gran papel y lujosamente encuadernados.

HISTORIA DE LA LITERATURA ARGENTINA

Director: *Rafael Alberto Arrieta*
Un estudio magistral y actualizado de nuestras letras, realizado por un conjunto de eminentes escritores argentinos.
6 tomos encuadernados en tela.

EDICIONES PEUSER

San Martín y Cangallo y Sucursales

y Librerías de todo el país.



beba
INDIAN TONIC
CUNNINGTON
y
olvídese
de la
sed

HISTONIUM

Revista mensual de cultura

Entre las colaboraciones de este número señalamos:

- ANA MARÍA VELARDE: *Patología del tránsito ciudadano.*
- MARÍA ANGÉLICA CORREA: *Con Guido Piovene.*
- ARTURO JUEGA FARRULLA: *Dos cumbres y dos estilos de vida.*
- ALDO BRANCA: *El lenguaje hermético de los "entendidos".*
- NÉSTOR ORTIZ ODERIGO: *Marian Anderson "fenómeno vocal".*
- RAFAEL BIORDI: *Es italiana la enciclopedia más moderna del mundo.*
- SANTIAGO A. GALLI: *Una Biblia en imágenes.*
- LEO NEGRELLI: *Grabadores argentinos triunfan en Madrid.*
- J. A. MATHIEU: *Vigencia del nuevo cine brasileño.*
- SERGIO MORERO: *Monumento del arte polifónico.*
- *Por las galerías de arte.*

Además las secciones habituales de teatro, cine, música, el libro y su crónica, etc.

Suscripción anual $ 400.—

Administración y Redacción:
PARANÁ 464
Tel. 40-4045

CADERNOS BRASILEIROS

REVISTA BIMESTRAL

Novembro-Dezembro de 1965
Ano VII nº 32

SUMÁRIO

ARTIGOS:

JOSÉ ARTHUR RIOS: *A Corrupção Brasileira.*
JACK JONES: *E Depois de Marx?*
RUBEM ROCHA FILHO: *Conversa com Jorge Andrade.*
PRADO KELLY: *Intemporal.*
FERNANDO PY: *O Menino Riscando o Chão.*
MARLY DE OLIVEIRA: *Natureza Viva.*
AMIR VIEIRA: *O Pai.*
MANUEL DIÉGUES JR.: *Gil Vicente.*
ZORA SELJMAN: *A Nação de Ketu.*

LIVROS:

SANTOS MORAES: *Os Romances de Adonais Filho.*
JOSÉ HONÓRIO RÓDRIGUES: *Ladinos e Crioulos.*
MÁRIO CARNEIRO: *A Redução Sociológica.*
FERNANDO PY: *A Hora do Anti-Cristo.*
IVAN JUNQUEIRA: *Bienal Poética.*

DEBATES:

EURYALO CANNABRAVA: *A Situação Nacional.*

REVISTAS:

L. S. C.: *A Crise do Teatro Contemporâneo.*
V. B.: *De Gaulle — Pôse e Política.*
N. P.: *A Moda Socialista em 1965.*

Assinaturas:

Por um ano
(seis números): U$S 5.00

Por dois anos:
(doze números): U$S 9.00

Endereço para assinaturas:
Rua Prudente de Moraes, 129 - ZC-37
Ipanema - Rio de Janeiro - Estado da Guanabara - BRASIL

EL QUÉ, el PORQUÉ, y el PARA QUÉ de las

RELACIONES HUMANAS

En 2 extraordinarias obras de:

PIERRE G. WEILL

● **RELACIONES HUMANAS EN EL TRABAJO Y EN LA FAMILIA.** 196 págs.

Las relaciones humanas en el ámbito de los servicios sociales, la educación, el matrimonio y la familia, las fuerzas armadas, las instituciones deportivas, los partidos políticos, el comercio y la industria, etc.

● **RELACONES HUMANAS ENTRE LOS NIÑOS, SUS PADRES Y SUS MAESTROS.** 160 págs.

Cómo obtener, afianzar y proyectar la cooperación y la confianza de los miembros del grupo. El contacto armónico entre los niños y la relación sociofamiliar-escolar a través de criterios rectores en la materia.

Volúmenes en rústica, 13 x 20 cm, ilustrados.

E D I T O R I A L

KAPELUSZ

Moreno 372 T. E. 34-6451/59 con 50 internos Buenos Aires

ÚLTIMAS NOVEDADES

EUGENE IONESCO: *Notas y contranotas* (Estudios sobre el Teatro).

Esta obra no sólo ilustra sobre la génesis de tantas admiradas obras del autor, sino que consttiuye también uno de los más valiosos testimonios sobre el teatro del siglo XX que nos haya entregado uno de sus autores capitales. Ilustrado con 20 fotografías (*Cristal del Tiempo*).

JEAN-PAUL SARTRE: *Colonialismo y neocolonialismo.*

Constituye este libro el tomo quinto de *Situaciones,* nombre ejemplarmente existencial que Sartre ha dado a sus colecciones testimoniales de artículos y ensayos sobre temas contemporáneos (*Cristal del Tiempo*).

MYRIAM KUBOVY: *Israel en la nueva sefarad.*

Estas memorias, escritas con cariño e inteligencia, son el testimonio de una fusión y de una ardua labor, ennoblecidas por la generosidad y el amor de quienes las hicieron posibles (*Cristal del Tiempo*).

ARTHUR ADAMOV: *Primavera del 71.*

El dramaturgo francés, con rigor de historiador y sociólogo, pero también con intensidad poética y pasión cívica, hace revivir en esta obra la primavera violenta de la Comuna de París (*Teatro en el Teatro*).

MARTA LYNCH: *Al vencedor.*

La laureada autora de *La alfombra mágica* ha logrado una novela extraordinaria, sacudida por la violenta indignación de un testigo comprometido en esa derrota sin vencedor, pues es la derrota de todos (*Novelistas de Nuestra Epoca*).

JOSE ANTONIO RIAL: *Jezabel.*

El autor consagrado de *Venezuela imán* nos entrega en esta nueva novela una de las obras más interesantes de la narrativa hispanoamericana actual: un relato donde el mito y la historia se entrelazan con los destinos de tres personajes inolvidables (*Novelistas de Nuestra Epoca*).

JORGE ICAZA: *El chulla Romero y Flores.*

Novela sabiamente construída, narrada con esa lengua sabrosa que Icaza domina. Esta obra confirma a su autor como el mayor novelista ecuatoriano contemporáneo y uno de los más destacados de toda Hispanoamérica (*Biblioteca Clásica y Contemporánea*).

EDUARDO JONQUIERES: *Zona árida.*

Difícil y severa experiencia lírica lograda con definitiva claridad por el poeta y pintor argentino Eduardo Jonquières (*Poetas de Ayer y de Hoy*).

AUGUSTO TAMAYO VARGAS: *Nuevamente poesía.*

Esta antología del poeta peruano contemporáneo corona una obra múltiple, apasionada, permanente; una obra que tiene ganado un lugar muy destacado en la poesía americana contemporánea (*Poetas de Ayer y de Hoy*).

ROMUALDO BRUGHETTI: *Hay cosas que duelen.*

Brughetti traslada al verso las acritudes de nuestro tiempo, pero a la vez nos comunica su confianza en la perfectibilidad humana. Su poesía, en suma, viene a ser una afirmación de los más altos valores éticos (*Poetas de Ayer y de Hoy*).

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**

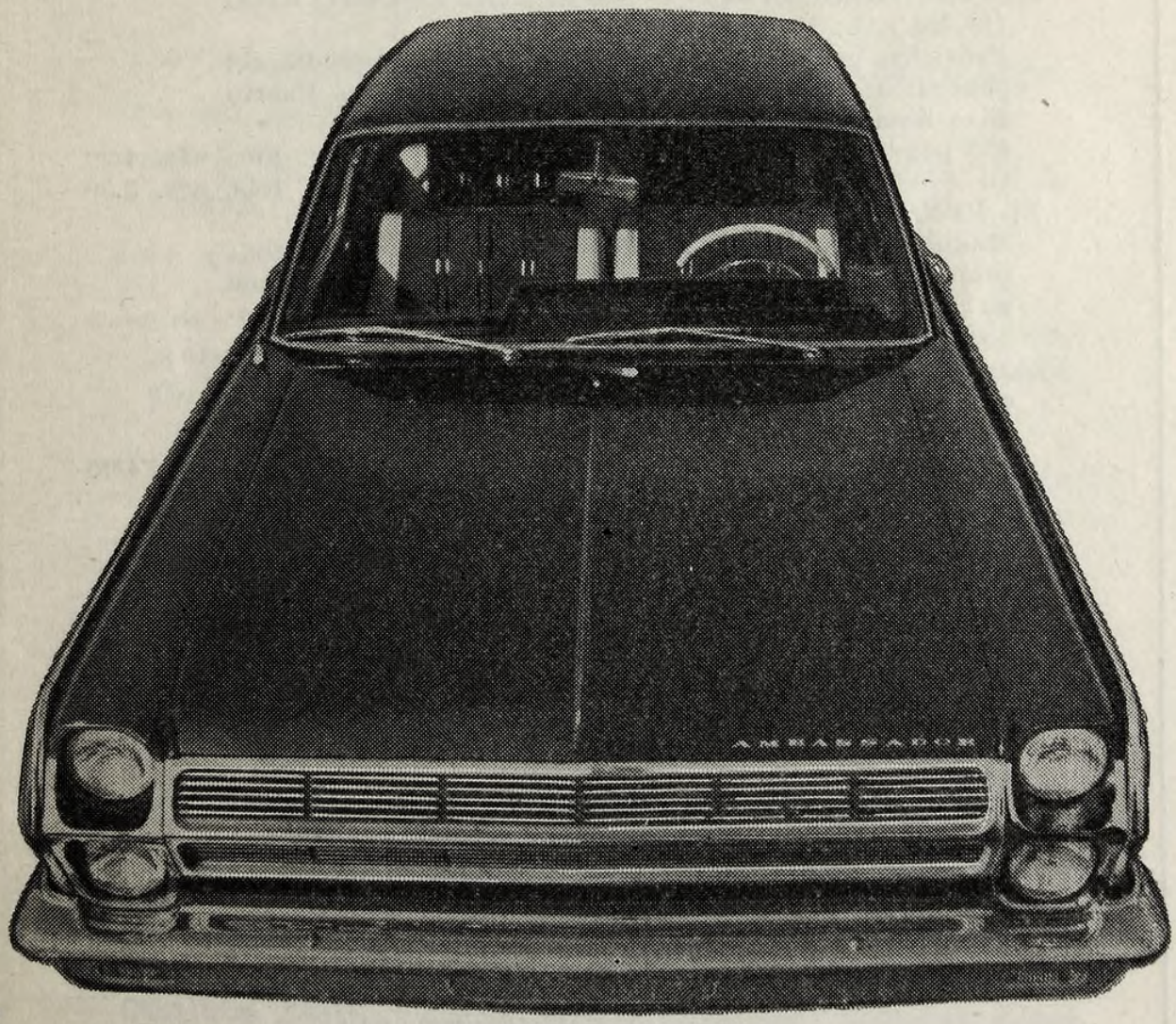
URUGUAY **CHILE** **PERU** **COLOMBIA**

Incomparable !

Ambassador 990 RAMBLER

con motor TORNADO-JET

Para el que exige lo mejor !



NUCLEO

Producto de calidad de Industrias Kaiser Argentina

EDITORIAL UNIVERSITARIA

NOVEDADES

MANUAL PARA LA PREPARACIÓN DE INFORMES Y TESIS, Irma G. de Serrano.

Trata sobre la selección y la definición de temas, el uso de bibliotecas, la preparación de bosquejos, la presentación de bibliografía, notas al calce; técnicas de lectura de tablas y gráficas; redacción y presentación de trabajos e informes. 259 págs. ..... Enc. u$s. 3.50

INTRODUCCIÓN A LA MONEDA Y LA BANCA, Héctor J. Rivera.

Estudio teórico-técnico sobre la moneda y la banca. Discute la evolución del cambio, los patrones monetarios, el valor del dinero, origen y uso de los recursos bancarios, estado de situación del banco comercial y a protección de los depósitos.

HISTORIA ESCLAVITUD NEGRA EN PUERTO RICO (2ª Ed.), L. M. Díaz Soler.

Esta obra nos ofrece un erudito y enjuicioso estudio del panorama completo de la esclavitud negra en Puerto Rico desde sus comienzos hasta su abolición.

432 págs. ..... Enc. u$s. 4.00
Rús. u$s. 3.50

EL PENSAR LÓGICO, José M. Lázaro.

Manual sobre lógica aristotélica con dos propósitos: proporcionar a aquellos estudiantes universitarios que no han tenido conocimiento previo de la lógica, un manual claro y adaptado a sus necesidades y presentar la lógica de tal manera que el estudiante vea cómo esta ciencia está íntimamente relacionada con la filosofía.

280 págs. ..... Enc. u$s. 4.00

TRATADO GENERAL DE PSIQUIATRIA, Juan Roselló.

Brinda al estudiante de medicina una orientación hacia el camino del entendimiento del hombre. Tanto su director como los colaboradores ofrecen en el idioma castellano, numerosos e importantes temas especializados en las diversas materias de la Psiquiatría.

800 págs. ..... Enc. u$s. 8.00

SOCIOLOGÍA LATINOAMERICANA, Roberto Agramonte.

Estudios sobre los más destacados sociólogos y pensadores de América Latina, España y Estados Unidos, que constituyen un indispensable manual de referencia para la orientación en este campo.

544 págs. ..... Enc. u$s. 6.00
Rúst. u$s. 5.50

Pídalos a su librero o a:

EDITORIAL UNIVERSITARIA
BOX X, UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
Río Piedras, Puerto Rico

REVISTA DE OCCIDENTE

Fundada por *José Ortega y Gasset*

2ª Época. Publicación Mensual

Director: *José Ortega Spottorno.* Secretario de Redacción: *Paulino Garagorri.* Consejo Asesor: *Fernando Chueca Goitía. – Luis Díez del Corral. – Enrique Lafuente Ferrari. – Pedro Laín Entralgo. – Rafael Lapesa. – José L. L. Aranguren. – José Antonio Maravall. – Julián Marías. – José Luis Sampedro. – Fernando Vela.*

ÍNDICE DEL Nº 31 (Octubre de 1965)

José Ortega y Gasset: *Tesis para un sistema de filosofía.*

José Ma. de Alejandro: *Sobra la intransigencia.*

Fred L. Whipple y George Veis: *Nueva imagen de la Tierra.*

José Ma. Alonso Gamo: *La poesía de Santayana.*

Notas: *Gastón Bouthoul*: La aceleración de la historia. *Arturo Uslar-Pietri*: Encuentro de Sicilia. *Juan Rof Carballo*: Asclepio y Acteón.

Crítica: por *Helio Carpintero, José L. Serrano, Martín S. Dworkin, José Antonio Gómez Marín, Diego I. Mateo del Peral, José Luis L. Aranguren.*

Viñeta de *E. Vicente*

Redacción y Administración:

Bárbara de Braganza 12, Madrid

Distribuidor exclusivo en Argentina:

H. F. MARTÍNEZ DE MURGUÍA S.A.C.E.

Córdoba 2270 **T. E. 48-6173** **Buenos Aires**

TEMAS

REVISTA DE CULTURA

Director: BENITO MILLA

Ha publicado en sus tres primeros números artículos, relatos y poemas de Emir Rodríguez Monegal, Hans M. Enzesberger, Hiber Conteris, Rodolfo Alonso, Elémire Zolla, Horacio Martorelli, Joao Guimaraes Rosa, Mario Benedetti, Claribel Alegría, Augusto Roa Bastos, Aldo Solari, José Javersek, Raúl Zaffaroni, Carlos Martínez Moreno, Antonio Ferrés, Carlos Drummond de Andrade, Jesús C. Guiral, Fernand Verhesen, A. Soljnetysin, Octavio Paz, Carlos Barral, Jean Bloch Michel y otros.

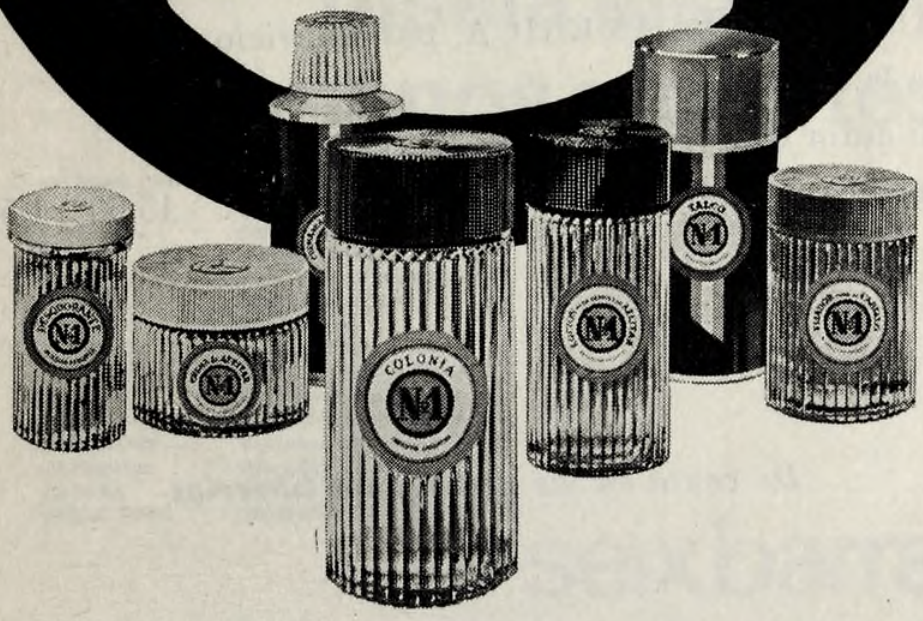
Pedidos a:

EDITORIAL ALFA

Ciudadela 1389 Montevideo (Uruguay)

PP

Nº1



NUEVA LINEA DE TOCADOR PARA EL HOMBRE MODERNO!

Nº1 ... en todo!

NOVEDADES

	Pesos	Dólares
EL PROBLEMA FUNDAMENTAL DE LA AGRICULTURA MEXICANA, por el Ing. Jorge L. Tamayo, autor de la Geografía General de México. Esta obra es algo así como un grito de alarma sobre el futuro del campo mexicano	20.00	2.00
DIÁLOGOS CON AMÉRICA, por Mauricio de la Selva. El autor entrevistó a veinte escritores destacados de veinte naciones americanas ..	15.00	1.50

De venta en las principales librerías

CUADERNOS AMERICANOS

Av. Coyoacán 1035

Apartado 965 Tel.: 23-34-68

México 12, D. F.



prix formentor 1964/65

gisela elsner
los enanos gigantes

un libro publicado en 13 países

PORTUGAL	Editora Arcadia Limitada
SUECIA	Albert Bonniers Förlag
ITALIA	Giulio Einaudi Editore
FRANCIA	Editions Gallimard
ESTADOS UNIDOS	Grove Press
NORUEGA	Gyldendal Norsk Forlag
DINAMARCA	Gyldendalske Boghandel
CANADÁ	McClelland and Stewart
HOLANDA	J. M. Meulenhoff Editie
FINLANDIA	Kustannusosakeyhtiö Otava
ALEMANIA	Rowohlt Verlag
ESPAÑA	Editorial Seix Barral
INGLATERRA	Weidenfeld and Nicolson

seix barral

en todas las buenas librerías y en

BOLÍVAR 260 T. E. 30-4036 BUENOS AIRES

IBER-AMER ARGENTINA

HUMBOLDT

Revista trimestral dirigida por Albert Theile

ÍNDICE DEL Nº 21 (1965), DEDICADO A LOS PROBLEMAS DE EDUCACIÓN EN AMÉRICA DEL SUR Y ALEMANIA

NICOLAUS SOMBART: *Planificación y planetarización.*
JUAN LISCANO: *¿Hacia un hombre nuevo?*

FRITZ KLENNER: *La libertad en un mundo planificado o ¿La consecuencia de planear será la planificación del hombre?*

RALF DAHRENDORF: *El sismógrafo de la libertad. Ideas para una reforma universitaria.*

JOHANNES ZIELINSKI: *El amor, fundamento antropológico de la pedagogía.*

PABLO HUNEEUS: *Problemas y estrategias del planteamiento educativo en América Latina.*

HERMANN REGNER: *La obra didáctica de Orff (''Orff-Schulwerk''). Nuevos métodos para la educación musical.*

HERBERT MESCHKOWSKI: *Paradoja y antinomia. Las ciencias exactas en la educación del hombre.*

FRIEDRICH SCHNEIDER: *La técnica y la economía, motores de la pedagogía de los pueblos. Una aportación a la pedagogía comparada.*

ROLAND GROSS: *Construcción de escuelas teniendo en cuenta las necesidades de la pedagogía moderna.*

KLAUS von BISMARK: *La televisión, factor de educación.*

Crónica — Crítica — Libros — Marginalia — Revista de revistas — Calendario ibero-alemán — Horizonte abierto — Contactos entre el mundo ibérico y el germánico.

Se ruega dirijan la correspondencia en lo relativo a la venta, suscripción y publicidad a la editorial.

Übersee - Verlag. Hamburgo 36. Neue Rabenstr. 28

El mejor regalo un libro
DE LOS MEJORES LIBROS;

SKIRA EN CASTELLANO:

LA PINTURA ESPAÑOLA: De los Frescos Románicos al Greco.
De Velázquez a Picasso.
Goya, los Flescos de la Florida.

COLECCIÓN ARTE, IDEAS, HISTORIA: La Europa de las Capitales.
La Invención de la Libertad.
El Occidente Romántico.

PIERRE TISNE EN CASTELLANO:

20 tomos independientes de la Colección Pictura, con láminas impresas en Francia. Cada tomo una época escuela.
Ultima novedad: El Arte en Venecia.

LOS TESOROS DE LOS GRANDES MUSEOS NACIONALES, Tietze.
LOS PINTORES ITALIANOS DEL RENACIMIENTO, Berenson.
JOE MARIA SERT, Castillo.
LA CELESTINA (edición de 150 ej. numerados, con litografía a todo color, tiradas a mano).
AMOR Y PSIQUE (edición de 150 ejs. numerados, con litografías a todo color tiradas a mano).
QUINCE POESIAS DE RUBEN DARIO (edición de 440 ejs. numerados).
EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA (edición de 400 ejs. numerados).
HISPANIA, GUIA GENERAL DEL ARTE ESPAÑOL, Gadiol y Alcolea.
EL TIEMPO DE LOS DIOSES, TRAS LA ESTELA DE ULISES, Roloff Beny.
EL TELAR DEL ARTE, Germain Bazin.
CERAMICA ORIENTAL, Koyama y Figges.
ESCULTURA JAPONESA, Kidder.
VENECIA, FISONOMIA Y CORAZON DE ITALIA, Marcel Brion.
PEKIN IMPERIAL, SIETE SIGLOS DE ESPLENDOR, Lin Yutang.
POMPEYA Y HERCULANO, Marcel Brion.
LA MECA LA GLORIOSA, MEDINA LA RADIANTE, Emil Esin.
AL-ANDALUS, PUERTA DEL PARAISO, Enrique Sordo.
CRONICAS DEL OJO DE BUEY, Touchard-Lafosse (las vidas de los últimos Capetos y de sus cortesanos y cortesanas) (4 tomos, piel).

Se venden en todo el país, al contado, contra reembolso, o también en cuotas mensuales.

En su librería o en:

EDICIONES GARRIGA ARGENTINAS S. A.
Paraguay 1300 T. E. 44-3562

comentario

revista bimestral

Tribuna para el pensamiento y los problemas contemporáneos

Editada por el Instituto-Judío Argentino de Cultura e Información

Relaciones humanas.
Problemas de Argentina y Latinoamérica.
Sociología.
Letras.
Bibliografía.

Suscripción anual	Número suelto
$ 500.—	$ 100.—

Redacción:

San Martín 663, 2° piso **T. E. 31-6040**

Administración:

Tucumán 2137 **T. E. 48-1031**

GENERALES CONTRA PRESIDENTES EN AMERICA LATINA

por EDWIN LIEUWEN

¿Qué hay detrás de los golpes militares que en la última década han modificado la faz política de casi todos los países latinoamericanos?

Edwin Lieuwen, director del departamento de historia de la Universidad de Nueva México (y antiguo funcionario del gobierno norteamericano en distintos cargos relacionados con América latina) es profundo conocedor de los asuntos de esta parte del continente. Por eso mismo, supera cómodamente la ingenuidad teñida de prejuicio del tradicional punto de vista norteamericano, según el cual las revoluciones al sur del Río Grande no son más que otras tantas expresiones de la tumultuosa "South America".

El caso cubano, el problema dominicano, el terrorismo en Venezuela, la agitación social brasileña, las guerrillas en Colombia y en Perú, los golpes y contragolpes en el resto de América latina, son los síntomas claros de un hondo proceso de transformación histórica. Estados Unidos mira con inquietud a las repúblicas "hermanas" del sur y sus estudiosos procuran desentrañar la mecánica de tanta turbulencia revolucionaria.

En un análisis país por país, Lieuwen revela las causas políticas y sociales de la actitud de los militares latinoamericanos, principales responsables de los movimientos revolucionarios de los últimos diez años. Impulsados por la necesidad de reemplazar a las corruptas y envejecidas oligarquías tradicionales, frenados por el miedo al movimiento popular que pueda asumir formas incontrolables, utilizados por los Estados Unidos y al mismo tiempo utilizando el apoyo militar del país del Norte, los militares latinoamericanos constituyen el eje a menudo involuntario de una compleja situación que rehusa obstinadamente discurrir por los cauces de la democracia formal al estilo europeo.

En todo caso, son uno de los ejes principales del problema, y el autor concentra su atención sobre ellos, y lo hace con acopio de datos y antecedentes, muchos de ellos desconocidos del público general.

Si nuestras veinte repúblicas solían mirar antaño hacia Europa, los acontecimientos de las dos últimas décadas obligan cada vez más a mirar a nuestros vecinos y hermanos. Este libro viene a aportar, con seriedad científica y pasión liberal, la suma de información e interpretación necesaria para hacer más inteligible la situación particular de cada país.

Precio $ 400 m/n.

EDICIONES SIGLO VEINTE

Maza 177 **Buenos Aires**

BOOKS ABROAD

An International Literary Quarterly
Published by the University of Oklahoma

Editor: ROBERT VLACH

Articles and reviews, in English, deal with literary currents and works of living authors from all over the world; new poetry, fiction, drama, and criticism, in every language. Each spring, *Books Abroad* contains selective lists of the best books published around the world during the preceding year, and surveys of different national literatures.

Price: $ 1.25 per copy, $ 4 a year or $ 7 for two years.

University of Oklahoma, Norman, Oklahoma, U.S.A.

alcor

Publicación Paraguaya de Cultura

Director: *Rubén Bareiro Saguier*

●

Aparición Bimestral

Suscripción anual: u$s 2.—

Libros publicados:

- *El Grabado en el Paraguay*, por Josefina Plá.
- *Zumos* (poemas), por Ramiro Domínguez.
- *La mano en la tierra* (cuentos), por Josefina Plá.

En preparación:

- *Biografía de ausente* (poemas), por Rubén Bareiro Saguier.
- *Mitos y leyendas Guaraníes*, por Gustavo González.
- *Historia de las Artes Plásticas en el Paraguay*, por Josefina Plá.

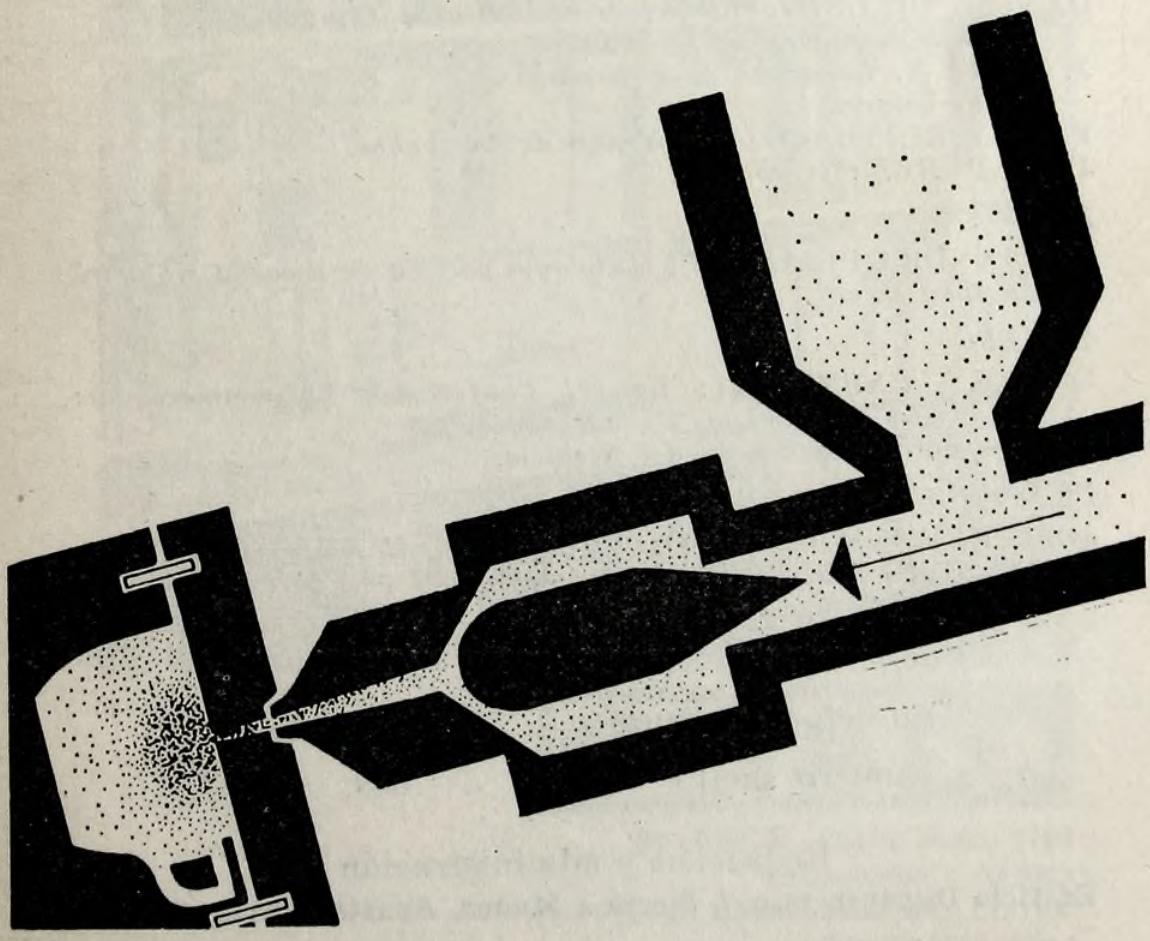
ITURBE 870 **ASUNCIÓN** **PARAGUAY**

PRIMERA PALABRA EN PLASTICOS

Para las actividades modernas de cualquier índole, se hace insustituible el uso de una infinita variedad de artículos elaborados con materiales plásticos. "Duperial" dispone constantemente del plástico adecuado para cada una de esas multiformes necesidades industriales, y se mantiene siempre al día con los progresos mundiales en la materia. Su Centro de Servicio Técnico y Desarrollo de Plásticos —está abierto para todos los industriales del país, que pueden obtener ahí toda clase de información y asesoramiento sobre plásticos.

DUPERIAL

LO LLEVA
PASO A PASO
CON EL PROGRESO



ZONA FRANCA

REVISTA DE LITERATURA e IDEAS

Director: Juan Liscano

Redacción: Guillermo Sucre

Luis García Morales

Octubre de 1965

SUMARIO

FERNANDO RIZQUES I.: *El mito y el inconsciente.*
G. S.: *El viajero vestido de ardor silencioso.*
GUILLERMO SUCRE: *Poemas.*
MALCOLM MUGGERIDGE: *Abajo el sexo.*
DANIEL GILLÉS: *El peregrino solitario* (fragmento).
DANIEL GILLEÉS: *El peregrino solitario* (fragmento).
Algunas opiniones de D. H. Lawrence.
J. L.: *D. H. Lawrence y su tiempo.*
En la balanza.
FANNY BUITRAGO: *El camino de los buhos.*
JOSÉ PUBEN: *Arabescos.*

LIBROS

ALEJANDRA PIZARNIK: *Antología poética de Ricardo Molinari.*
En tono menor.

TEATRO

ENRIQUE CAPELLINI: *La III Conferencia Latinoamericana:*
Entrevista de Enrique Buenaventura.
Mirandolina, la osadía del deshielo.

PLÁSTICA

JOSÉ HERNÁN BRICEÑO: *Preguntas a Alejandro Otero.*
ALEJANDRO BRICEÑO: *Tercer salón del pez dorado.*

Suscripción anual u$s. 5.—
Número suelto u$s. 0.25

Redacción y administración
Edificio Disconti, piso 7, Sierra a Muñoz, Apartado 8349, Caracas

cicero publicidad 10/b/111

Biblioteca Lundiacita



CITA S.A.

Av. Pte. R. Sáenz Peña 1164
Exposición y Ventas
Av. Pte. R. Sáenz Peña esq. Cerrito:
Tel. 35-9029/9202

Fundamento y abismo del poder

por Dolf Sternberger

Dolf Sternberger retoma en este libro un problema que no sólo incumbe desde la antigüedad a la filosofía política, sino que en verdad constituye uno de los hilos fundamentales del pensamiento occidental: el problema del poder. Obra que eleva a un alto plano de discusión el dramático debate de la política mundial, sus puntos de vista nuevos y estimulantes van dirigidos a todo aquel que aspire a comprender de manera más honda los problemas de la gran sociedad contemporánea.

Con esta obra excepcional la Editorial Sur se complace en iniciar su nueva

Colección de ESTUDIOS ALEMANES

dirigida por VICTORIA OCAMPO, HELMUT ARNTZ, HANS BAYER, ERNESTO GARZÓN VALDÉS, RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT y H. A. MURENA.

Esta colección tendrá por objeto dar a conocer al público de habla castellana los más destacados exponentes del pensamiento alemán contemporáneo a través de obras concernientes a los diversos campos del saber actual.

TÍTULOS DE INMEDIATA APARICIÓN

Hombre y Mundo en la Filosofía Comunista, por Gustav Wetter.
Introducción a la Historia Económica, por Ludwig Beutin.
La Universidad: Ensayos de Autocrítica, por varios autores.
Teoría y Praxis, por Jürgen Habermas.
Ensayo de Filosofía del Derecho, por Ulrich Klug.

EDITORIAL SUR S. A.

Viamonte 494, 8º **Buenos Aires**

SUR

NÚMERO 297 NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1965

UNA DISTINCIÓN PARA "SUR" Y SU DIRECTORA

Este año, Victoria Ocampo y la revista SUR *recibieron uno de los premios Maria Moors Cabot.*

Estos premios fueron instituidos en 1939 por el doctor Godfrey Lowell Cabot en memoria de su esposa. Los distribuye anualmente el directorio de la Universidad de Columbia, por recomendación de su decano a quien asesora un comité de periodistas y educadores vinculados con los asuntos interamericanos. También se pide consejo a directores de periódicos norteamericanos y latinoamericanos. La finalidad es distinguir a periodistas y periódicos que contribuyen "al progreso de la amistad y comprensión internacional en las Américas".

Es la primera vez que el director de una revista literaria y una revista literaria reciben este premio. El 21 de octubre pasado, en la ceremonia que tuvo lugar en la rotonda de la biblioteca Low Memorial de la Universidad de Columbia, al presentar a Victoria Ocampo, el decano Edward W. Barrett dijo, entre otras cosas: "Los premios Cabot habitualmente se conceden a periodistas en el terreno de la difusión de noticias, pero este año se hace una excepción para señalar, en terrenos estrechamente vinculados con aquél, una contribución sin paralelo al entendimiento interamericao. Se ha calificado acertadamente a Victoria Ocampo como 'la primera dama de las letras argentinas' y ha sido durante mucho tiempo una figura significativa en la

vida intelectual y cultural del hemisferio. Como directora, editora, conferenciante, protectora de las artes y autora por derecho propio, se ha dedicado a construir puentes de entendimiento cultural, que unen a la gente de su Argentina nativa con la de las Américas y Europa . . .".

El premio fue entregado por el presidente de la Universidad, Dr. Grayson Kirk, quien dijo estas palabras: "Victoria Ocampo, el directorio de la Universidad de Columbia ha concedido a SUR *una plaqueta de plata y yo ahora le entrego a usted la medalla de oro Moors Cabot y un diploma. La saludamos como distinguida y fervorosa constructora de puentes culturales que ha hecho una importante contribución al entendimiento entre los pueblos del mundo occidental".*

EL PREMIO MARIA MOORS CABOT

Hace 34 años, al tomar entre manos, con cierta emoción, el primer número de la recién nacida revista SUR, nunca imaginé que perduraría tanto tiempo, ni que atravesaría por épocas tan difíciles en nuestro país. Menos aún se me ocurrió que le correspondería el gran honor de recibir el premio Maria Moors Cabot en la misma ciudad que visité para preparar su nacimiento.

Cuando llegué a Nueva York por primera vez, en 1930, me llevaba el deseo de cambiar ideas con un escritor norteamericano; él me presentaría a otros norteamericanos. Conversaríamos sobre las posibilidades de crear una revista que mantuviera siempre contacto con los Estados Unidos, América Latina y Europa. Que hiciera conocer en Argentina lo mejor de la producción literaria de dos continentes y que hiciera conocer, en ellos, a nuestros escritores casi totalmente ignorados. El escritor norteamericano a que me refiero había visitado nuestra capital en 1929 y sus conferencias despertaron, entre un grupo de intelectuales destacados, una curiosidad y un interés nuevos por las Letras norteamericanas. Él nos animó a planear la futura revista que los jóvenes escritores argentinos, y sobre todo Eduardo Mallea (que sólo había publicado, entoncees, unos cuentos), me pedían con insistencia que fundara. Se llama Waldo Frank.

La vida de una revista puramente literaria, resuelta a conservar un alto nivel en materia de colaboraciones, y a no pactar en materia de calidad ni en otros aspectos, es una vida dura, generalmente sin halagos ni apoyos. Por lo menos en algunos países. Esto lo tuvimos que aprender muy pronto. Había que resignarse a una *struggle for life*. Lucha para sobrevivir económicamente; lucha para no admitir tentaciones de recursos que significaban una mayor difusión a precio de una comercialización; repudio de toda tutela indeseable, por más ventajas que ofreciera; lucha contra la invasión de elementos políticos que en esta época intervienen en todo y premian la entrega de las conciencias así como castigan toda actitud independiente; lucha para subsistir en libertad y acoger a todo aquel que ofreciera un pensamiento valioso (incluso si difería del nuestro).

Si el premio María Moors Cabot es el reconocimiento, en el caso de SUR, de esta conducta, de este diario y obstinado sortear obstáculos en circunstancias adversas, la revista y todos los que han trabajado desinteresadamente por su desarrollo merecen esta particular, esta honrosa distinción. Con ellos la comparto y por este compartir es que no me ruborizo al aceptarla. Si la aceptara yo sola, sentiría muchos escrúpulos. Diré por qué.

Un argentino amigo a quien me quejaba yo, en 1930, de no tener títulos ni conocimientos suficientes para lanzarme a la fundación de una revista me dijo, tratando de tranquilizarme: "Déjate de tonterías. Cuando nombraron al señor X director de Correos y Telégrafos, me confesó que lo único que sabía hacer era pegar una estampilla en un sobre." Esto, en vez de reconfortarme, me puso la carne de gallina. Pensé que en nuestra América la improvisación es lo corriente y que a eso se debe tanta tarea hecha a medias, es decir mal.

Se comentaba, sonriendo, en cierta ocasión, aunque la circunstancia no era nada cómica sino trágica, que cierto gobierno totalitario, padecido por América Latina, hizo mal lo que de por sí estaba bien, y bien lo que de por sí estaba mal. Desde luego, la idea de fundar una revista estaba bien, cuando de eso hablamos en Buenos Aires, en París y en Nueva York con amigos. Pero yo temía hacer mal lo que estaba bien. El mundo de las Letras es infinitamente más exigente que el de la política y si uno hace mal lo que está bien, no le queda el recurso de hacer bien lo que está mal.

Con esto quiero explicar que mi saber, en materia de manufactura de revistas, cuando salió SUR, era un poco el del señor X en materia de dirección de Correos y Telégrafos. Sabía de este tipo de publicación lo que puede saber un lector asiduo. Nada más. Y eso fue lo que tuve que aprender con la práctica, como todo el resto. Soy una autodidacta.

Bajo el título poco alentador de *Will the Literary Magazine Survive?* ha publicado, hace poco, un artículo el *New York Times*. Según se desprende de esa lectura, el diagnóstico del Symposium sobre ese tema, auspiciado por la *Library of Congress* y al que asistieron un centenar de directores de revistas y educadores, fue sombrío. Se trataba, naturalmente, de la suerte de revistas de reducida circulación, pero importantes en cuanto a calidad.

Estos comentarios inquietantes hechos en una poderosa nación de hazañas cosmonáuticas y moneda sana redoblaron mis zozobras caseras. Si es difícil mantener a flote una revista literaria de minorías entre los colosos del Norte —pensé— ¿qué puede esperarse que ocurra en países arrasados por la inflación y abundantes malandanzas? ¿En qué situación se encuentran los, a la vez, dueños y directores de revistas "literarias" entre comillas, de minorías, en nuestra parte del continente americano?

Hace 28 años, cuando T. S. Eliot resolvió cerrar *The Criterion*, desasosiegos proféticos lo asaltaban. Dedicó al poco placentero acontecimiento una despedida titulada *Last Words*. El propósito de Eliot, director de *The Criterion* había sido proporcionarle a Inglaterra un *local forum of international thought*. Éste fue también el propósito de SUR, en otro continente. Con los años, con la pérdida creciente del poder adquisitivo de nuestra moneda, ha ido perdiendo nuestra revista la posibilidad de comprar o encargar colaboraciones al extranjero. Pues hasta para esa mercadería mal pagada que es, generalmente, la buena literatura, se necesitan fondos.

Hacia 1927, Eliot declara con orgullo que *The Criterion* fue la primera revista inglesa que hizo conocer a Proust, Valéry, Cocteau, Maritain, Maurras, Worringer, Max Scheler, Curtius, en las Islas Británicas.

Distancias guardadas en cuanto al director de *The Criterion* y al de SUR, ese mismo orgullo sentí, años después, al comprobar que mi revista y editorial habían hecho conocer en Hispanoamérica y hasta en España a Aldous Huxley, D. H. Lawrence, Jung, Virginia Woolf, Faulkner, Joyce, Malraux, Michaux, St. John Perse, Camus, T. E. Lawrence, Eliot, Dylan Thomas, Graham Greene, Quasimodo, Moravia, Marianne Moore, Lewis Mumford, Katherine Ann Porter, Mary McCarthy, Hart Crane y muchos otros escritores, gracias a números especiales de la revista, o publicación de sus obras.

No hablemos de los argentinos, de los que forman parte de nuestro Comité de Colaboración, algunos ya universalmente conocidos, como Borges, o de los que no están incluidos en él. Muchos de ellos empezaron a escribir en SUR. No hablemos de celebridades mundiales como Gabriela Mistral, Alfonso Reyes y hoy Octavio Paz, considerados como compatriotas nuestros y estrechamente vinculados a SUR.

En su artículo de despedida, Eliot escribe, al terminar: "[...] the immediate future is not bright. For this immediate future, perhaps for a long time ahead, the continuity of culture may have to be maintained by a very small number of people indeed —and these not necessarily equipped with wordly advantages. It will not be the large organs of opinion [...] it must be the small and obscure papers and reviews, those which hardly are read by anyone but their own contributors, that will keep critical thought alive and encourage authors of original talent." Y agrega: "I feel that it is the more essential that authors who are concerned with that small part of 'literature' which is really creative —and seldom immediately popular— should apply themselves sedulously to their work, without abatement or sacrifice of their artistic standards on any pretext whatsoever" *.

* [...] el futuro inmediato no es brillante. En este futuro, y quizás durante mucho tiempo, la continuidad de la cultura tendrá que ser mantenida por un número muy redu-

Al servicio de esta causa ha trabajado SUR. En el número aniversario de sus 20 años (1951) citaba yo unas declaraciones de James Laughlin que coinciden con lo que antecede. Laughlin consideraba que dentro de tres generaciones se podría alcanzar a tener el uno por ciento de lectores al nivel de Henry James en Estados Unidos. Pero, subraya, eso no se conseguirá por obra y gracia del espíritu santo sino por una acción continua y militante de los que desean ese advenimiento.

SUR ha trabajado para ayudar a los escritores de que habla Eliot, como para formar esa *élite* de lectores a que se refiere Laughlin. En las letras, como en todas las artes, no se puede pretender que la masa (para emplear el vocabulario de nuestro tiempo) esté en condiciones de comprender de buenas a primeras y de acoger con entusiasmo la obra de un creador que, forzosamente, desconcierta.

He asistido siendo muy joven al escándalo que provocó, en París, el estreno de *Le Sacre du Printemps*. Muchos años después, he asistido a la apoteosis de Stravinsky: una sala de pie, aplaudiendo durante minutos al maestro cuando apareció en el escenario. Esto es un ejemplo de lo que fatalmente ha pasado, pasa y pasará por los siglos de los siglos, a menos que todo cambie radicalmente en el hombre.

Lo haya cumplido parcialmente o sólo apenas, el propósito de SUR ha sido un continuo prestar ayuda a los autores *seldom immediately popular* por su misma excelencia, así como tratar de acercar al lector de lengua española a eso que llamaremos, en el idioma de Laughlin, el nivel de Henry James.

Mi emoción al recibir este premio codiciado que generosamente se nos otorga a SUR y a mí es tanto más honda cuanto que no lo soñaba. Llega a mis manos —imprevisto— en un momento en que me preguntaba, después de casi 35 años, si no iba a terminar con SUR, como Eliot con *The Criterion* y por razones muy semejantes. Circunstancias diversas parecían empujarme hacia esa solución, que es una disolución. Pero ustedes me han dado nuevas fuerzas y nuevos deseos de seguir luchando por una causa de la que nunca dudé: la de la buena literatura. Dudaba, sí, de la eficacia de nuestro esfuerzo, por vivir circunstancias descorazonadoras. Le debo pues

---

cido de gente, que no gozará necesariamente de ventajas materiales. No serán los grandes órganos de opinión [...] sólo los diarios y revistas pequeños y oscuros, esos leídos únicamente por sus propios colaboradores, mantendrán vivo el pensamiento crítico y estimularán a los autores de talento original. Es absolutamente esencial que los autores relacionados con esa pequeña parte de la 'literatura' que es realmente creadora —y raras veces inmediatamente popular— se apliquen celosamente a su trabajo, sin rebajar ni sacrificar su nivel artístico bajo ningún pretexto."

al premio Maria Moors Cabot mucho más que el honor de recibirlo. Le debo un sentirme capaz de creer que no existe esfuerzo vano, aunque lo parezca, ni otra derrota que la que nos infligimos a nosotros mismos cuando permitimos que flaquee nuestra fe.

VICTORIA OCAMPO

RECORDANDO A ELIOT

Dije en *World Within World* que había conocido a Eliot en 1930, un día que me invitó a almorzar en un restaurante de Londres. Olvidaba que en realidad había tenido ocasión de conocerlo antes en el University College de Oxford, cuando habló en el club estudiantil de los *Martlets* el miércoles 16 de mayo de 1928. Hubo allí una cena, terminada la cual todos los comensales firmaron el menú. Todavía guardo el mío con el autógrafo de Eliot y el hecho de haberlo conservado atestigua el prestigio que tenía ya su nombre para los estudiantes poetas. Eliot asistió a la reunión de los *Martlets*, con la condición de que no diría un discurso sino que se limitaría a contestar las preguntas que le hicieran. Inevitablemente, ya que se trataba de un club entre literario y filosófico, la conversación se orientó hacia el problema de "cómo *probar* que es bella una obra de arte . . ."

". . . Lo que gusta a una generación, a otra le repugna. ¿Cómo, pues, puede una obra artística mantenerse al margen del valor fluctuante que se le atribuye en el espíritu de las generaciones humanas? . . . ¿Y cómo podríamos nosotros estar seguros de que existe una conciencia en la cual *Hamlet* y la Acrópolis permanecen eternamente idénticos e inmutables en su belleza y su verdad? . . ."

T., un muchacho que estudiaba filosofía y a quien las copas iban poniendo más y más excitado y crecientemente locuaz a propósito de Santayana, dijo que no creía que pudiera haber ningún criterio estético absoluto, como no fuera Dios. Eliot inclinó la cabeza en aquella actitud casi orante que yo había de conocer tan bien, y murmuró algo que sonó como: "A esa misma conclusión he llegado."

Ya entonces, en 1928, Eliot se había convertido en una leyenda para los poetas jóvenes. Hoy, cuando sus poemas parecen casi inseparables de las interpretaciones que se les han dado, quizá resulte oportuno recordar la actitud de los escritores jóvenes hacia él, a pocos años de publicarse *The Waste Land*.

Las noticias aparecidas en ocasión de su muerte señalan el peligro de que se cristalicen dos posiciones antagónicas a su respecto. Unos lo ven como la autoridad máxima en la academia de la alusión y en la táctica de irradiar

influencias en la poesía contemporánea y no tienen en cuenta sus ideas y opiniones, sino como el pretexto que le permitió extender las "fronteras del idioma". Para los otros, es un poeta que empezó siendo revolucionario y se volvió luego reaccionario en materia de política, estrecho (y antisemita) en su cultura y oscurantista en religión. Si el lector juzga exagerada esta segunda versión, no tiene más que consultar las columnas de correspondencia del *New Statesman,* en la semana que siguió a la muerte de Eliot. Por mi parte puedo añadir que, al manifestar recientemente a un famoso dómine universitario, mi extrañeza de que ningún representante de la rama cultural del gobierno —ni siquiera Miss Jennie Lee o Lord Snow— hubiera asistido a los funerales de Eliot en la Abadía de Westminster, me respondió que era perfectamente legítimo que un hombre de ideas liberales como C. P. Snow se abstuviese de rendir homenaje al autor del deplorable *Burbank with a Baedeker; Bleistein with a Cigar.*

Pienso que se corre así el peligro de interpretar toda la evolución de Eliot como el desarrollo de un esquema prefijado. Philip Toynbee insinuó veladamente (en *The Observer*) que Eliot se ajustaba al molde de Wordsworth: el revolucionario que se hace reaccionario, decepcionando a sus adeptos. Los últimos críticos creen ver esbozada en *The Waste Land*, que se publicó en 1922, la conversión de Eliot, ocurrida en 1927. Aparentemente no se les ocurre pensar que si, en vez de *Finnegan's Wake,* Joyce hubiera escrito, a la manera de Graham Greene, novelas de adusta ortodoxia católica seguramente encontrarían indicios de su reversión en *Ulysses* (que cierto crítico norteamericano ha interpretado ya como un himno al sacramento del matrimonio. Y después de todo ¿por qué no había de serlo?).

Pese a sus numerosas virtudes, el examen crítico entraña el riesgo de llegar a un esquema demasiado parecido a un plan rígido, al trazar el gráfico de la evolución de un escritor. Eliot se presta particularmente a esta clase de enfoque, a cuenta de ciertas declaraciones, como la famosa de ser realista y católico, y la no menos famosa en que asimilaba la trayectoria del artista a "un constante sacrificio de sí mismo, una permanente extinción de personalidad". Empero la posición de un artista no es asunto que se decida por su sola voluntad, sino por la interacción de su obra y sus lectores, en diferentes épocas. Parte del efecto que causa un poema o un cuadro depende, no ya de lo que la gente opina sobre ellos cuarenta años después, sino de lo que el público pensó y sintió en el momento en que fue pintado el cuadro o escrito el poema. Para determinar, por ejemplo, si *The Waste Land* anticipa una ortodoxia cristiana que se aclara ulteriormente en *The Four Quartets,* la opinión de I. A. Richards (expresada en 1926), según la cual es poesía "ajena a todo credo", debe tenerse tan en cuenta como la de quie-

nes hoy, mediante un espejo retrovisor, ven *The Waste Land* casi como un poema cristiano. Las ideas de Eliot pudieron evolucionar en forma diferente y, de haber ocurrido así, se habría confirmado el acierto de Richards. Y por si también debieran considerarse los puntos de vista del propio autor, añadiré que una vez le oí decir a Eliot, hablando con la poetisa chilena Gabriela Mistral, que en el tiempo en que estaba escribiendo *The Waste Land*, contemplaba seriamente la posibilidad de hacerse budista.

En 1927 y 1928, escritores como Eliot y D. H. Lawrence aún no habían sido sometidos a un proceso riguroso de evaluación crítica. Tenían sus partidarios y sus detractores y casi no había más que decir, salvo que los partidarios parecían estar a favor del "futuro", y los detractores en contra. Debido a la relativa falta de apreciación analítica de la literatura contemporánea, tendíamos a relacionar directamente con el mundo circundante, y con nuestra propia conducta, la poesía y la novela de los autores vivos. No nos preguntábamos si una obra estaba en la línea de la gran tradición. Nos atraía si trataba del mundo en el cual teníamos conciencia de vivir, de las cosas que nos preocupaban hondamente y también —a los que queríamos escribir— si estaba escrita en una forma que nos estimulaba a hacerlo.

Nunca se nos ocurrió, por ejemplo, que Lawrence fuera un novelista entroncado en la gran tradición, emparentado directamente con la Comunidad Orgánica por vía de una cultura puritana y devota, que lo ligaba al pasado con un vínculo más fuerte que el de T. S. Eliot con la comunión anglicana.

Esta falta de discriminación crítica probablemente nos impidió comprender la riqueza de referencias, el carácter alusivo de la literatura contemporánea. Pero el hecho de sentir la presencia de una fuerza incitante, en todo poema o toda novela que parecían vivos, daba ardor a la discusión. Estábamos divididos en nuestras opiniones sobre Lawrence porque, si bien convenímamos todos en considerarlo uno de esos escritores excepcionales, capaces de dar a un lector la ilusión de vivir más allá de su poltrona y de las paredes de su cuarto, estábamos acordes también en que Lawrence escribía con el fin primordial de predicar un comportamiento lawrenciano. Para mí personalmente, esto tenía un atractivo romántico, pero la mayoría de mis amigos no opinaban lo mismo. Alec Grant —uno de los que firmaron el menú en la reunión de los *Martlets*— dijo, después de leer *The Plumed Serpent*, que en realidad lo que Lawrence preconizaba era "una danza de derviche".

Por cierto que Lawrence nos hablaba con toda claridad: con demasiada claridad a veces. Escribió poemas donde satirizaba nuestro "refinado acento de Oxford" y en *Sea Bathers* vapuleó rudamente a la nueva generación en pleno:

Oh, the handsome bluey-brown bodies, they might just as well be gutta-
percha,
and the reddened limbs red india rubber tubing inflated,
and the half-hidden private parts just a little brass tap, rubinetto,
turned on for different purposes. [1]

Esto tenía que causar el efecto de un golpe bajo a quienquiera se decidiese por un examen crítico frío e imparcial. Quizás por ese motivo no se haya hecho ninguna tentativa consistente —aparte el frenético proceso de *Lady Chatterley*— por introducir al Lawrence de los últimos tiempos en la edición autorizada de Lawrence.

Tampoco Eliot nos habría ayudado mucho si hubiéramos tratado de "explicitar" su poesía. En 1929 hubo una reunión del *Oxford Poetry Club* en la que fue huésped de honor. Antes de la fecha, varios estudiantes tuvimos una reunión privada con el Padre M. C. D'Arcy, con quien estudiamos el texto de *Ash Wednesday*, que acababa de publicarse. Como quedaron algunos puntos sin aclarar, un estudiante preguntó a Eliot en la reunión siguiente: "Por favor, señor, ¿podría explicarnos qué quiso decir con el verso: *Lady, three white leopards sat under a juniper tree?*" . . . [2] Eliot lo miró y dijo: "Quise decir: *Lady, three white leopards sat under a juniper tree . . .*"

No era una respuesta del todo honrada sino más bien equívoca, considerando que él mismo había dado pie a esta clase de preguntas sobre su poesía con las notas que escribió para *The Waste Land*. Cierto que más adelante dio como razón para haber añadido esas notas el que Leonard y Virginia Woolf hubieran considerado el poema un poco breve para el volumen que se disponían a editar; de igual manera me explicó una vez que algunos poemas de su primer libro sólo figuraban en él para que no resultara tan corto. Las notas para *The Waste Land* constituyen un acabado ejemplo del tipo de interpretación que desvía de la imagen poética, sustituyéndola por la referencia literaria, cosa que Eliot parecía descartar cuando dirigió aquel benévolo reproche al estudiante, en el *Poetry Club*. Una de esas notas informa: ". . . el mercader tuerto, vendedor de pasas de uva, se funde en el navegante fenicio y este último no es del todo distinto de Ferdinando, príncipe de Nápoles . . ."

Con tales precisiones, el estudiante que lee en primer término la expli-

1 Oh, los gráciles cuerpos de un moreno violáceo como de gutapercha,
y los rojizos miembros, tubos de goma roja inflados de aire,
y las partes a medias escondidas, canillita de bronce, *rubinetto*,
que se abre para fines diferentes.

2 Señora, tres leopardos blancos se han asentado bajo un enebro.

cación (y lo malo es que hoy la mayoría lee algo sobre el poema, antes de leer el poema mismo) anotará casi seguramente en su cuaderno: "Mercader tuerto = Navegante fenicio = Ferdinando, príncipe de Nápoles." Sin embargo, importa mucho más representarse al navegante fenicio como el cadáver blanco de un ahogado reciente, comido por los peces, que captarlo como un concepto. Por lo demás, el hecho de que esta parte del poema sea la traducción de uno anterior, que Eliot escribió en francés, confirma que la conexión, según sospechábamos, es un efecto cinemático arbitrario, semejante al del "fade-in" en las películas. Hemos visto al navegante fenicio como el navegante fenicio.

Hace treinta y cinco años, los estudiantes sensibles cavilaban mucho sobre lo que era "real". Llevaría demasiado tiempo analizar todo lo que por ello entendíamos. No obstante, en una ojeada retrospectiva, advierto que esta preocupación por deslindar "lo real" de "lo irreal" arrancaba de nuestra sensación de estar viviendo en una realidad contemporánea de la cual nos encontrábamos en cierto modo aislados por las circunstancias. Un aspecto de dicha realidad eran los hechos que habían provocado la guerra y la huelga general, y que más adelante provocarían la depresión y el fascismo, hasta conducir a una nueva guerra mundial. Prevalecía la sensación de *entre deux guerres*, aunque no fuese del todo consciente; y esto acrecentaba la sensación de irrealidad. El otro aspecto era el sentimiento oscuro de que se nos impedía ser auténticos intelectual y físicamente. Las obras de D. H. Lawrence y algunos vagos atisbos de psicoanálisis nos alentaban a creer que acaso lograríamos descubrir a través del sexo nuestro yo instintivo real.

Cuando considerábamos los libros del momento, sentíamos instantáneamente que algunos escritores se preocupaban por el problema de la "realidad" y otros no. Desde nuestra perspectiva de estudiantes universitarios, todos los escritores podían clasificarse en tres grandes grupos:

1) Los novelistas y poetas "poéticos", pertenecientes al más escogido cenáculo literario, que contaban con la aprobación unánime pero que para nosotros eran sólo nombres, generalmente respetados y al margen de la crítica, porque su obra, si bien nos interesaba como literatura, no parecía tener el menor contacto con nuestra vida.

2) Los escritores "experimentales", empeñados a toda costa en ser nuevos, y a quienes asociábamos en nuestro pensamiento con la nueva pintura, la nueva escultura, la nueva música, y los nuevos movimientos artísticos de París y de Berlín.

3) Los escritores directa o indirectamente afectados por nuestro mismo

problema de vivir dentro de una historia, real sin duda, pero sumamente difícil de captar y por los problemas de vivir vidas auténticas.

El primer grupo incluía a los poetas georgianos y a los novelistas alabados semana tras semana por Gerald Gould, J. C. Squire, Frank Swinnerton y el resto, en *The Observer* y *Sunday Times*. El segundo grupo comprendía a Gertrude Stein, Edith Sitwell, E. E. Cummings y a escritores experimentales de pequeñas revistas, generalmente publicadas en París. Además, fragmentos de la obra en preparación de James Joyce, publicados ocasionalmente, y algunos desconcertantes *cantos* de Ezra Pound, que empezaban a aparecer en ediciones raras.

El tercer grupo reunía al James Joyce de *Ulysses*, a D. H. Lawrence, E. M. Forster, W. B. Yeats (cuando se publicó *The Tower*) y a T. S. Eliot. Así, *The Waste Land* nos resultó apasionante, sobre todo porque trataba de la vida que nosotros sentíamos como real. Llevaba a cuestas los pertrechos de aquel mundo que existía del otro lado del muro: un paisaje por el que desfilaban tropas y refugiados.

Para nosotros, en 1928, significó decididamente un pronunciamiento: el pronunciamiento de la catástrofe. El poeta compartía, además, el sentimiento de nuestros problemas. Al parecer, el sexo le resultaba algo bastante sórdido, complicado con "medias, batas, corpiños y corsés". "El joven carbuncular" que asaltaba "el hogar de la mecanógrafa a la hora del té", tenía mucho en común con cualquiera de los estudiantes que viajaban a Londres, poseían a una prostituta en una habitación alquilada, y regresaban a tiempo para saltar la tapia del colegio, en el tren apodado "el fornicatorio".

Interiormente relacionábamos *The Waste Land* con otras grandes obras modernas de destrucción y pecado: con el tomo de Proust *Sodoma y Gomorra;* con varias novelas alemanas aparecidas por ese tiempo, en particular *Los sonámbulos* de Hermann Broch, y con divulgadas filosofías fatalistas, entre las cuales la más famosa era *La decadencia de Occidente*, de Spengler, hoy bastante desacreditada.

Leída conjuntamente con *The Sacred Wood*, la poesía de Eliot combinaba la inmersión en un mundo absurdo y caótico con un "rappel à l'ordre".

Aparte la preocupación por la "realidad", había en aquel tiempo otras consignas reveladoras: por ejemplo la palabra "sintomático" que, aplicada a la literatura, exigía de ella, además de un interés técnico, una significación relativa a la época; y, poco después, la fórmula "sensibilidad contemporánea", tomada según creo de la obra de Leavis *New Bearings in English Poetry*. Se discutía mucho el concepto de una "síntesis nueva".

La introducción de Auden y Day Lewis para la edición de 1927 de la *Oxford Poetry*, adjudica un papel a los poetas en el logro de una nueva síntesis.

"Ya no será preciso analizar la emoción a través de su 'recuerdo en la serenidad'; habrá que captarla a la vez afectiva e intelectualmente. Y esto tiene más importancia para el poeta que para nadie: porque su espíritu debe soportar la tensión del conflicto, y quizá sea el primero en concebir la nueva armonía."

En 1927, Eliot era el poeta que parecía estar cumpliendo esta misión en *The Waste Land*. El cargo de "intelectualización" centró el debate subsiguiente en torno a su persona; porque, en efecto, sus adversarios lo tacharon de intelectual, convencidos de que la poesía no debe serlo.

En junio de 1935, *New Verse* citó algunas opiniones contemporáneas sobre varios poetas, coleccionadas por un periodista de Nueva Zelandia, Ian Donnelly, y publicadas en un libro titulado *The Joyous Pilgrimage*. Transcribiremos algunos de esos juicios, empezando por el de un novelista famoso: "Lo lamentable es que toda esta gente (*i. e.* Day Lewis, Auden, Spender y los demás) han sufrido la influencia de Eliot, y Eliot es decididamente una mala influencia. Es académico, pedante, frío. Un ejemplar típico del americano superculto, representado también por Henry James. Más le habría valido a la literatura inglesa contemporánea que Eliot se hubiese quedado en Louisville, o en cualquier otro lugar de donde hubiese venido."

De Humbert Wolfe: "Eliot es un poeta que no sabe escribir poesía. Tiene una gran inteligencia, pero está paralizado espiritual e intelectualmente."

De Blunden: "No sé por qué Eliot tiene que sentirse tan desgraciado por todo. No hay ningún motivo para que escriba de esa manera intencionadamente lúgubre. Él no tuvo que pasar por la guerra."

Estas citas compendian bastante bien el disgusto con que seguían mirando a Eliot en 1935, los representantes de la literatura oficial. Hoy puede envidiarse al poeta agredido por adversarios que sólo parecen empeñados en hacer patente su propia incomprensión para que resalte más la inteligencia de la víctima.

Cometieron el error de pensar que el intelecto debe por fuerza ser frío. Si tal hubiera sido el caso de Eliot, no habría ejercido sobre nosotros ninguna atracción. La verdad es que su inteligencia ardía al rojo blanco. *The Waste Land* atrajo a los poetas jóvenes por el ritmo electrizante del lenguaje. Esto es mucho decir, ya que una emoción rítmica semejante a la

suscitada por *The Waste Land*, no se da a menudo ni es imprescindible en la poesía. Sólo se requiere que el ritmo sea interesante y exclusivo de cada poeta que lleve el cuño de su sensibilidad, y hasta de algo que la trasciende: la calidad indefinible de su ser. Toda la poesía de Eliot tiene unicidad e interés, pero *The Waste Land* no se limita a cautivar el interés y la admiración del lector: hace que la poesía se convierta en una pasión para él. Cuando esto ocurre, los lectores adoptan una actitud completamente nueva hacia el poeta. Así ocurrió con Yeats, entre los modernos, al aparecer *The Tower*, que tiene esa fascinante condición rítmica. *The Second Coming*, hoy probablemente su más famoso poema, fue escrito en 1922; pero hubo que esperar a *The Tower* para que los lectores comprendiesen que Yeats había emergido totalmente de la penumbra céltica y que, de poeta menor, había pasado a ser uno de los grandes de nuestro siglo.

The Sacred Wood hizo conocer los puntos de vista de Eliot acerca de la tradición. Pero por mi parte saboreé su lectura como la de cualquier excelente ensayo crítico, deleitándome en particular con las citas de los isabelinos. En realidad, no fue tanto *The Sacred Wood* como la fascinación rítmica de *The Waste Land* y *The Tower* lo que despertó en mí la apetencia de buscar una emoción semejante en la poesía del pasado. A tal punto está presente esta virtud en los isabelinos, que cuando uno es joven puede caer por un tiempo en la trampa, y considerar a Webster y a Tourneur casi a la altura de Shakespeare. La encontré en las epístolas de Donne, en *Samson Agonistes* y en pasajes de *The Prelude*. Aparece en un solo poema de Dylan Thomas *(In memory of Anne Jones)*. Su falta en la poesía de Pound explica que Yeats la juzgara "estática", como alguna vez me dijo.

Aparte *The Waste Land*, el único poema de Eliot que tiene esta cualidad es *Gerontion*, el de sentimiento más isabelino después de aquél. Podría decirse que si el intelecto de Eliot es dantesco, su sensibilidad —hasta llegar a *The Four Quartets*— es isabelina.

Nos trazamos un retrato mental de Eliot. Era el poeta antipoeta, si el pelo largo, las caminatas por el campo, las chaquetas de paño rústico, cerveza, pan y queso hacen al poeta, según se podía colegir a través de los georgianos. Para nosotros, toda su vida privada se resumía en el verso: "the awful daring of a moment's surrender" [1]; por lo demás, prescindiendo de sus trajes a rayas finas, del paraguas arrollado, el pelo corto, y su empleo de hombre común en un banco, su poesía presentaba una cantidad de elementos de utilería escénica, que recordaban el género lige-

[1] "La aterradora audacia de un momento de entrega".

ro: la casa de pensión, Doris deslizándose descalza por los pasillos, el balneario, la playa.

A la imagen del empleado de banco, sucedió la del director del *Criterion*. Lo que se perdía en sugestión romántica, lo compensaba la posibilidad de ser publicado por Eliot y de conocerlo.

El secreto de su ascendiente sobre la juventud radicaba en una paradoja de su personalidad. Sus actitudes, aparentemente destinadas a echar por tierra las teorías en uso acerca del poeta autoexpresivo, dramatizaban un desplazamiento necesario de la sensibilidad, desde el interés subjetivo en el propio yo, hacia un interés objetivo en los valores de una cultura creada interminablemente en el espíritu de los hombres. Escribía una poesía genuinamente nueva, que establecía conexiones con la genuinamente antigua. Era más inimitable que cualquier otro poeta moderno (como los presuntos imitadores deben comprobar a sus expensas) y sin embargo, de su teoría y de su práctica podía aprenderse más que de escritor alguno. Este hombre en apariencia inabordable, fue el más abordado por los poetas jóvenes entre todos los de su generación, y el que los ayudó más. Cualquiera que tuviese la voluntad y la inteligencia de hacerlo, pudo captar los principios que gobernaban su trabajo y su vida, leer lo que había leído, entender lo que creía. Todo esto era infinitamente más importante que coincidir con todas sus opiniones. Saltaba a la vista la pertinencia de su relación con el tiempo en que le había tocado vivir, y con los pasados. Religiosa, política e intelectualmente, este hombre en extremo reservado, mantuvo siempre de par en par las puertas de su casa. Y cada una de las habitaciones, así como el jardín, tenían un sentido claro. Pero a pesar de todo esto era ladino, socarrón, un poco desconfiado, algo calculador tal vez, un "zorro viejo", como decía Ezra Pound.

En los *Martlets* entrevimos al Eliot que, según los rumores, estaba por convertirse al cristianismo. Pero en aquel tiempo nos resultaba más real el profano, que habíamos conocido a través de su primera poesía. Y sus obras menores insinuaban, además, la existencia de un Eliot callejero, noctámbulo y con un leve toque de dandismo. Algunos estudiantes que viajaron a París, trajeron a la vuelta ejemplares del *Bubu de Montparnasse* de Charles Louis Philippe, con prólogo de T. S. Eliot. Más adelante se tuvieron noticias de un Eliot que defendía *Nightwood*, de Djuna Barnes, y admiraba el *Trópico de Cáncer*, de Henry Miller. Se trataba de juicios literarios, por supuesto, pero no dejaban de contener un oscuro elemento de empatía.

Nuestro próximo encuentro fue el del restaurante, que mencioné al principio, y que ocurrió en 1930. Eliot me interrogó bastante a fondo sobre

mis proyectos de actividad literaria. Respondí que quería ser poeta, y que también deseaba escribir novelas y cuentos. Me observó que cuando se aspira a escribir poesía no es posible cultivar otra forma de creación. "¿Y qué me dice de Hardy?", argumenté. Dijo que en su opinión los poemas de Hardy eran los de un aficionado. "Pues ¿qué piensa de Goethe?". "Siempre he considerado a Goethe algo así como un caso extremo de Hardy." No hablaba del todo en serio, ya que más adelante (en marzo de 1932) me escribió que le gustaba la poesía de Goethe, aunque lo aburría casi toda su prosa, con excepción de un libro magnífico, "las inestimables *Conversaciones con Eckermann*". Era el año del centenario de Goethe. Y proseguía: "Lo que más me disgusta de él es que tenga un centenario. Toda la gente me disgusta en el momento del centenario . . ."

Eliot hablaba de la poesía entendiéndola como la única actividad esencialmente importante a la que un poeta debe consagrar su vida; no como la consecuencia más o menos subsidiaria de haber nacido con cierto don poético. La frase que los poetas georgianos tenían siempre en los labios: "Estos versos revelan a un verdadero poeta", no habría significado nada para él. Lo que importaba preguntarse era: "¿Son poesía estos versos?" La poesía requiere dedicación, concentración y trabajo. También hay lugar para la inspiración y la magia; pero a mi juicio el rasgo más notable que distingue a Eliot de los poetas georgianos es que éstos pensaban que la magia y la inspiración preceden al trabajo, y Eliot veía el trabajo como condición previa de la magia y la inspiración. En una de sus cartas mencionó incidentalmente una vez que, por lo general, comenzaba el poema "a partir de un ritmo". Siendo así, resulta evidente que buena parte del quehacer poético consiste en un atento escuchar, a la espera del ritmo. Una de las trabas que pueden estorbar cuando se escribe poesía, o dar un sonido áspero a lo que se escribe, es tener la mente ocupada con los ritmos de la prosa narrativa.

Otra cosa que recuerdo de aquel primer almuerzo es la respuesta que me dio al preguntarle qué futuro preveía para nuestra civilización: "Luchas intestinas . . . Gente asesinándose en las calles . . ."

Llegado a este punto debo destacar que aunque traté a Eliot mucho tiempo, no lo traté íntimamente. Una que otra vez, cuando compartía un departamento con su adicto amigo y consejero John Hayward, mi mujer y yo fuimos a comer con ambos; y luego de su segundo matrimonio, que fue felicísimo, comimos en dos o tres oportunidades con Eliot y su mujer. Pero desde 1930 hasta que estalló la guerra, no lo visité en ninguna de las casas donde eventualmente vivió. Era por temperamento bastante jerárquico, y yo en realidad pertenecía a un círculo exterior en la jerarquía de

sus amistades. Esto no impidió que se mostrara invariablemente amable y hasta afectuoso conmigo. Supongo por lo demás, que cualquiera que lo haya conocido tanto o tan poco como yo sabe que, si bien el trato personal con Eliot o sus cartas no dejaban traslucir gran cosa de sus sentimientos y su personalidad, sumando después las impresiones recibidas en su trato, se tenía una visión perfectamente clara de sus opiniones, si no de su vida íntima.

Su conversación podía ser seca y escuetamente práctica, y si por desgracia se la había iniciado con un tema poco auspicioso —como el tiempo, o la venta de los libros de poesía— era capaz de seguir impertérrito por la brecha a manera de un tranvía atravesando un barrio pobre. Un diálogo más bien monótono, aunque no desprovisto de musicalidad, cortado ocasionalmente por una que otra reflexión aguda o por algún comentario cáustico —de tono ligeramente sentencioso— caracteriza ciertos pasajes de las piezas. Y así solía ser su conversación. A algunas personas las decepcionaba o las aburría, pero a mí me sonaba siempre a música. Había en su charla una disciplinada cualidad rítmica que mantenía en suspenso mi atención, como la de aquel verso que hizo una vez a la hora del té, y que he citado en otro lugar: "I daren't take cake, and jam's too much trouble" [1]. Hacía sagaces observaciones con aquel modo tan suyo de examinar gravemente cualquier problema: "A menudo he notado que lo que importa en una reseña crítica no es lo que dice, sino su extensión." Bajaba la cabeza al reír, se quedaba mirando la mesa o el piso, y parecía cloquear interiormente. Cultivaba una forma peculiar de agudeza sin malignidad y casi afectuosa, pero que daba en el blanco. Cuenta Allen Tate que comentó después de aquella primera conversación conmigo: "He notado que Spender habló de su deseo de ser poeta, no de escribir poemas." De toda mi generación, al que más admiraba era a Auden, pero un día que estábamos elogiando la obra crítica de éste, objetó: "A pesar de todo, no es un erudito." "¿Por qué?". "He leído la introducción que escribió para una antología de los poemas de Tennyson, donde lo califica como el poeta más obtuso de nuestro idioma. Si hubiera sido un erudito habría podido acordarse de unos cuantos, más obtusos que él..." Sobre el anarquismo de su amigo Herbert Read, a quien quería y estimaba profundamente, comentó: "A veces, cuando leo los incendiarios panfletos anarquistas de Herbert tengo la impresión de leer las declaraciones de un anacrónico liberal del siglo pasado." Decía que James Joyce era el hombre más perfectamente centrado en su propio mundo interior que hubiera conocido nunca. Char-

[1] "Al budín no me atrevo, y el dulce es mucho engorro".

lábamos acerca de un libro sobre sus *Four Quartets*, que acababa de aparecer, y observó con perspicacia: "Se me ocurre que en muchos casos la gente piensa estar hablando de mi poesía pero habla en realidad de la que a ella misma le hubiera gustado escribir."

Se preocupaba hondamente por los demás. Me contó que siempre lo había afligido y desconcertado que un condiscípulo suyo en Harvard, Conrad Ailen, hubiese alcanzado tan poco éxito como poeta. "Siempre pensé que él y yo teníamos iguales aptitudes; pero de mí se ha hablado mucho, y en cambio él ha pasado casi inadvertido. Esto me apena siempre."

Hasta por su misma esquividad, la poesía y el carácter de Eliot —que sólo vislumbrábamos fugazmente, como el vívido chispazo azul del ala de un alción— fascinaban a tal punto, que cuando los poetas jóvenes se encontraban con él recogían cada uno de sus dichos, como migajas de un festín. Aden, que estaba pasando una temporada conmigo en Hampstead en 1929, fue a verlo para tratar la publicación de su pieza en verso, *Paid on Both Sides*, y lo aguardó una hora en la sala de espera de Faber & Faber. En 1930 Wynyard Browne, por entonces estudiante, se permitió la temeridad de ir a buscarlo a su casa. Una señora abrió la puerta, le preguntó qué deseaba, y al oír "Mr. Eliot" gimió: "¡Por qué, oh, por qué deseará todo el mundo ver a mi marido!" y le cerró la puerta en las narices.

Durante la guerra, y a pedido de Eliot, di una conferencia sobre Yeats en una especie de peña llamada *The Tomorrow Club*. Eliot me honró presidiendo la reunión —supongo que como una especie de pago por no haber tenido que dar él la conferencia. Fue terriblemente embarazoso hablar allí de pie, con Eliot sentado un metro más atrás y hacia un lado. Escribí todo el texto como si hubiera sido un ensayo para un profesor. Antes de dirigirme al local donde debía hablar, Eliot me había invitado a comer en su club. Hubo jerez, vino y coñac con la comida. Y estaba tan aturullado por el alcohol y por el miedo, que cuantas veces tropecé con el nombre W. B. Yeats en el curso de mi conferencia, dije "T. S. Eliot", tras lo cual me volvía hacia la Presidencia y me disculpaba: "Perdón, quise decir W. B. Yeats."

De las pocas notas que tomé sobre la conversación de Eliot, las únicas que he conseguido encontrar se refieren a la entrevista que le concerté con Igor Stravinsky, por encargo de Nicolás Navokov. En esas notas Stravinsky tiene el papel principal, pero era típico de Eliot dejar que los otros desempeñaran ese papel: "Llevé a Eliot hasta el Savoy en automóvil. Estaba de buen talante. Casi toda la conversación se desarrolló en inglés, salvo una parte en francés, lengua que Eliot habla lenta y meticulosamente. Stravinsky empezó hablando de su salud; se quejó de que todos los médicos

le mandaban cosas distintas, y en ocasiones completamente opuestas. Sufría de una excesiva densidad sanguínea. Moviendo las manos como si amasara una sustancia extremadamente pastosa, contó: "Dicen que mi sangre es tan gorda, tan rica, tan extraordinariamente rica, que se me podría convertir en cristales como rubíes, si no bebiera cerveza, litros de cerveza, y ocasionalmente whisky, todo el tiempo." Eliot dijo que una pinta de cerveza le hacía menos daño en pleno día que dos copas de vino tinto. Stravinsky volvió al tema de la densidad de su sangre.

Eliot observó pensativamente: "Recuerdo que en Heidelberg, cuando era joven, fui a hacerme examinar por un médico, y el doctor me dijo: 'Mister Eliot, tiene Ud. la sangre más liviana que he analizado nunca'."

Stravinsky habló sobre el trabajo de Auden en el libreto de *The Rake's Progress*. Dijo que todo había andado maravillosamente. Auden llegó a la casa de Stravinsky en Hollywood, despachó una comida enorme, bebió copiosamente, se metió en la cama a las diez y media en punto, y estaba en pie a las ocho de la mañana siguiente, dispuesto a escuchar las ideas de Stravinsky. No bien fueron expresadas, empezó a escribir el libreto. Tenía que pensar en algo, escribirlo, y preguntarse después dónde podía calzar, escogiendo versos y frases, y buscando lugares donde insertarlos, como quien dispone las piezas de un rompecabezas. Luego de consultar con Chester Kallman, en el término de unos pocos días había entregado el libreto prolijamente escrito a máquinas. Sólo hubo que hacer algunas modificaciones menores, y Stravinsky no tenía más que indicar que había alguna dificultad en alguna parte, para que la solución del problema llegara a vuelta de correo.

Stravinsky se puso a conversar sobre las molestias de la publicidad. Un periodista lo había llamado por teléfono, y le había insinuado que iría a su hotel para tomar nota de sus reacciones al oír la trasmisión de una de sus obras por la BBC. En este punto intervino Vera Stravinsky: "Le explicamos que nunca oímos radio", y Stravinsky añadió una acotación precisa sobre el director de orquesta inglés.

Eliot le preguntó qué hacía él cuando la gente le escribía cartas pidiendo fotografías. Respondió que no las mandaba, porque cuestan dinero. Dijo que cuando estaba en Venecia para el estreno de una obra coral suya en San Marco, el *Time* había creado un vínculo entre él y T. S. Eliot, al encabezar la crónica: "Asesinato en la Catedral." Añadió que después de la ejecución había aguardado veinticinco minutos, para dar tiempo a que se dispersara la muchedumbre, y luego se había dirigido a la *Piazza*, en compañía de varios amigos. Quedaba ya muy poca gente allí, pero cuando atravesó la calle, unas cuantas personas sentadas ante las mesas lo vieron

y empezaron a aplaudir. Él se emocionó mucho, según dijo. La ejecución se había trasmitido a la plaza por medio de amplificadores, y esas personas, jóvenes en su mayoría, habían esperado para aplaudirlo.

Pregunté a Eliot qué había sentido al hablar ante 14.000 personas en una concentración de Louisville. Puntualizó que no habían sido 14.000, sino 13.523, y prosiguió: "Cuando subí a la tribuna, alzada en el estadio deportivo más grande de la ciudad, me sentí como un torito minúsculo entrando en una enorme arena. En cuanto empecé a hablar descubrí que era mucho más fácil dirigirse a varios millares de personas, que a un auditorio muy reducido. Uno no tiene la menor idea de lo que están pensando, no ve la expresión de ninguna cara, y siente exactamente lo mismo que si se dirigiera a un auditorio anónimo e invisible, por una radioemisora. Todos parecían muy tranquilos, pero yo no hubiera podido decir cómo reaccionaban . . .".

Después de unos pocos encuentros en los años inmediatos al 30, estuve bastante tiempo fuera del país, en Austria y Alemania, y seguimos comunicándonos por correspondencia. Las cartas de Eliot solían parecerme chatas e impersonales en el momento de recibirlas (y en realidad la mayor parte trata exclusivamente cuestiones de negocios); pero al releerlas ahora cobran relieve una cantidad de cosas que resultan reveladoras, no sólo de su propio trabajo sino de su deseo de ayudar y aconsejar a un joven. "Confieso que personalmente me intereso tan poco en las novelas, que me inclino a lamentar el tiempo que usted dedica a la prosa, quitándolo a la poesía." Es éste un tema al que vuelve una y otra vez. La crítica que hace de mi literatura es meditada, comprensiva, alentadora. Hay en ella chispazos de autorrevelación. Dice alegrarse mucho de que yo escuche los Cuartetos póstumos de Beethoven. "Tengo colocado en el gramófono el Cuarteto en Do menor, y su estudio me resulta inagotable. En algunas de las últimas cosas que compuso Beethoven hay una especie de alegría celestial, o por lo menos más que humana, que concebiblemente sólo puede sobrevenir como fruto de reconciliación y alivio, al cabo de un enorme padecimiento. Me gustaría trasladar algo de eso al verso antes de morir." (Marzo 28 de 1931.)

He dicho más arriba que nunca pude tildar seriamente a Eliot de "reaccionario". No obstante parece que en la primavera de 1932 le escribí una carta en la que atacaba a la Iglesia y juzgaba la religión un medio de "evadirse" de la lucha social. Él había citado esta carta en una audición por radio (que no escuché) y escribe disculpándose por haberlo hecho sin mi autorización. Levanta algunos de los cargos que yo hacía; observa que la religión es un medio de evadirse menos efectivo que el empleado por milla-

res de personas que "se evaden leyendo novelas, mirando películas o, por el mejor de todos los procedimientos, viajando a velocidades enormes por tierra o por aire, lo cual hace innecesarios hasta los sueños". Me pregunta si pensaba lo que decía al asociar "la castidad, la humildad, la austeridad y la disciplina" con devociones escolares. "Si la gente supiera lo que en realidad significan esas palabras, encarcelaría o deportaría a cualquiera que las pronunciase". Los acontecimientos de los años inmediatos en Alemania, y los que hoy están produciéndose en Sud África, prueban que había algo de verdad en esto.

En 1933 publiqué una nota en la cual refutaba algunos de los puntos de vista que él había expuesto en *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Lamenté hacerlo, y le escribí dándole explicaciones. Respondió: "Sus críticas son mucho más benévolas que las mías. En realidad tengo la impresión de que ha llevado su generosidad hasta el límite de lo posible, tal vez un poco más lejos." Señala a continuación que una parte de mi crítica no tiene en cuenta la intención irónica con que escribió ciertas cosas. "En resumen, su única debilidad consiste en tomar demasiado al pie de la letra los textos."

En otra carta (mayo 9 de 1935) comenta con severidad mi ensayo *The Destructive Element*, así como el suyo *After Strange Gods* (aunque agrega que el enfoque crítico le parece más interesante en ésta que en sus obras anteriores. Con el correr del tiempo, llegó a considerarlo el peor de los libros que había publicado). Dice que el peligro de esta clase de crítica es que induce a leer con el fin preconcebido de probar una tesis. "No estoy libre de esa culpa", confiesa. Insiste en la necesidad de "estudiar a los autores en cuestión, de extremo a extremo, cosa que yo no hice" . . . Y añade con gentil ironía: "y casi me atrevo a sospechar que usted tampoco". "Tendría que haber leído hasta el párrafo más insignificante de James, antes de intentar ubicarlo en una teoría social . . . No podrá criticar de veras a un escritor, si nunca se ha entregado a él incondicionalmente". "Aún el instante de perpejidad cuenta: debe usted empezar por rendirse, luego recuperarse, y en tercer término tener algo que decir, antes de haber olvidado del todo la entrega y la recuperación. Por cierto que el yo recuperado nunca es exactamente el mismo yo que se entregó."

Aplicando estos principios a su propia obra, estima buenos los ensayos sobre Johnson, Tourneur y Bradley, y "bazofia" el que trata de Maquiavelo. Opina que un estudio sobre el relato de Henry James, *The Friends of the Friends*, haría "ociosas e impertinentes" mis dudas sobre "la virilidad del autor". Declara paladinamente que "James no fue un americano autén-

tico", porque si bien tuvo un agudo sentido de la América contemporánea, careció del "sentido americano del pasado". En cuanto a su propia posición, añade: "*nuestra* América terminó cuando Andrew Jackson fue elegido presidente", y atenúa lo que antes ha dicho sobre James, especificando que inconscientemente había "adquirido, pero no heredado, algo de la tradición americana. Él no descendía de los que ahorcaban a las brujas".

Miro hacia atrás, y advierto que a los veinte años yo sentía por Eliot una veneración tan grande, que me impedía ver cuánto interés me demostraba por el solo hecho de verme y escribirme. Cuando la gente nos impresiona demasiado, no tenemos muy en cuenta lo que nos puede dar porque no podemos creer realmente que nos tenga en cuenta. Casi es una forma de ingratitud.

Eliot era un hombre de altísimos principios en su poesía, su crítica y su comportamiento con el prójimo. Creo que vale la pena señalar el contraste entre su actitud hacia los escritores jóvenes, y la de la revista *Scrutiny* que también sostenía y pregonaba elevados principios. Eliot alentaba a los poetas jóvenes, conversaba con ellos, les escribía. Quizá haya sido demasiado indulgente, demasiado generoso; quizá se haya equivocado; quizá alguno (empleo el pronombre indefinido deliberadamente) no mereciera su bondad y su confianza. La gente de *Scrutiny* no se expuso a ninguno de los riesgos que supone el juicio benévolo, aunque esto no les impidió cometer errores flagrantes en los raros casos en que se jugaron enteros a una o dos reputaciones, que usaban como mazas para aplastar a las otras. Su política habitual con los escritorese noveles consistía en destruir una reputación antes que estuviese consolidada. Ya que no podían prohibirles publicar, estaban dispuestos a hacer todo lo posible para evitar que gustasen a sus lectores. Para colmo de males, la redacción de este periódico literario pretendía hacer escuela. Los escritores jóvenes que escribían las notas críticas eran instruidos por los editores sobre las líneas de ataque que debían seguir contra los otros escritores jóvenes.

Señalo el vivo interés de Eliot en nosotros, para destacar que la intolerancia con los que se inician no es el único modo de promover la literatura. Probablemente sea ésta la ocasión de recordarlo, ya que las escuelas de inglés de las nuevas universidades parecen llamadas a ejercer una poderosa influencia sobre la crítica de las letras contemporáneas en los años venideros. El ascendiente de los profesores de Inglés se extenderá más allá de las universidades hasta la BBC, el *British Council* y el periodismo literario. Forzosamente deberán optar entre los métodos del *Criterion* y los de *Scrutiny*. Por cierto que *Scrutiny* cumplió una labor admirable en la crítica y la promoción de las obras que sus directores estimaban.

Podría decirse, aludiendo a la carta en que Eliot comentaba mi juvenil ensayo sobre James, que esta revista prestó servicios excelentes cuando le tocó juzgar a varios escritores muertos y a unos pocos vivos que sus críticos habían aceptado y leído desde el principio hasta el fin.

Para nuestra generación Eliot fue, pues, el poeta de los poetas, más próximo a nosotros que Yeats, aunque éste pudiera ser "más grande". Frente a su poesía, toda discrepancia con sus opiniones resultaba trivial y podía descartarse. Como hombre, lo juzgábamos complejo, irónico, erudito, serio, pero accesible y amistoso, aunque nos mantuviese a distancia. Por su gravedad y la falta de alardes de su talento, nos alarmaba menos que Lytton Strachey, por ejemplo, que solía remontarse a grandes alturas en alas de su ingenio, para luego dejar caer sorpresivamente la carga de profundidad de uno de sus famosos silencios prolongados. Fuera de Eliot, sólo dos escritores maduros hacían sentir su presencia a los contemporáneos veinte años más jóvenes: E. M. Forster y Virginia Woolf.

Fue pasmoso descubrir que entre sus contemporáneos inmediatos Eliot era motivo de interminables anécdotas que lo presentaban extraordinario (así se decía en Bloomsbury, *extraordinario*) por su ingenuidad. Esto no significaba que no apreciaran su genio, o que no sintieran por él sincero cariño. Dudaban, sin embargo, de que en su escala de valores las "relaciones personales" ocuparan un lugar tan alto como el que ellos les asignaban, y desaprobaban que fuera religioso.

Hace poco interrogué a una señora que conoció bien a Eliot desde 1913. Se había encontrado con él por primera vez en Bosham, Sussex. Lo describió vestido de franela blanca, de pie junto al mar y contemplando las olas. La familia de esta dama solía salir de excursión con los Eliot. A ella le había impresionado particularmente en el joven señor Eliot su dificultad para expresarse en la conversación y para entablar relaciones personales. Pensaba que debía conocer poco a la gente. Su primera mujer, que había sido bailarina (alguien la había llamado "la muchacha del río") era alegre, expansiva, charlatana. Quería disfrutar de la vida, consideraba a Eliot inhibitorio e inhibido, pero lo adoraba a pesar de todo. (Cuántas tragedias como ésta hay, de personas demasiado superficiales ligadas a personas demasiado serias . . .) Llegó un momento en que los Eliot se separaron; entonces él vivía solo, usaba monóculo y los vecinos lo conocían como el Capitán Eliot.

Pregunté a la dama si creía que Prufrock y los otros personajes de los poemas juveniles que hablan en primera persona eran autorretratos. "Oh, no —dijo— no eran él. Eran personajes en un escenario que él suponía fiel imagen de la vida. Prufrock y el 'joven carbuncular' que seduce a

la mecanógrafa 'de la combinación húmeda que empieza a secarse con los últimos rayos del sol' eran viñetas de lo que él tomaba por seres reales. No tenían nada de autobiográfico."

Aldous Huxley solía describir a Eliot recibiendo lecciones de baile, arrollando la alfombra de su departamento, y siguiendo el compás de un fox-trot con su mujer. También iba a los bailes del *Palais de Danse* de Hammersmith. "Cuando lo visitaba en su banco —cuenta Huxley— era el empleado de banco más perfecto del mundo. No trabajaba en la planta baja, ni siquiera en el primer subsuelo, sino en el tercero o el cuarto, sentado a un escritorio que formaba parte de una fila de escritorios, ocupados por otros empleados de banco."

Eliot y Virginia Woolf se entendían perfectamente al nivel de su poesía. (No está de moda decirlo, pero yo pienso que ella tenía una aptitud poética equiparable a la de Eliot.) Se estaba desarrollando un complejísimo juego de sociedad una tarde a la hora del té, en Tavistock Square, cuando entre burlas y veras, Virginia Woolf empezó a pinchar a Eliot a propósito de su religión. ¿Asistía a la Iglesia? Sí. ¿Pasaba el platillo para la colecta? Sí. ¡Oh, no diga! ¿Y qué sentía cuando rezaba? Eliot se inclinó, bajando la cabeza, en aquella actitud suya que era en sí misma una plegaria ("¿Why should the aged eagle stretch his wings?")[1] y describió el intento de concentrarse, de olvidarse de sí mismo, de alcanzar la unión con Dios.

Hay muchas anécdotas más, probablemente exageradas en su mayoría, y algunas inventadas. Me he referido a ellas, porque vuelven a situarnos en la atmósfera de los poemas de Eliot hasta *Sweeney Agonistes* inclusive. Las anécdotas son algo así como las máscaras o *personae* creadas en la mente de los demás por Eliot, empleado de banco, con su sombrero hongo y su paraguas bajo el brazo. Algo después de 1930 —o sea después del fracaso de su primer matrimonio y después de su conversión— este Eliot desaparece, y de ahí que aquel personaje legendario nos resultara extraño. Pero al escuchar reminiscencias semejantes volvíamos a encontrar al poeta de "la audacia aterradora de un instante de entrega", cuyo carácter habíamos intuido vagamente cuando leímos por primera vez *The Waste Land*.

No advertí, al conocerlo en 1928, que Eliot estaba pasando por un período de intensa desventura, a punto de separarse de su primera mujer, que empezaba a perder el juicio, y que ulteriormente enloqueció del todo. Claro está que su conversación con los extraños no dejaba traslucir nada de todo esto; y tengo la certeza de que tampoco sus amigos más íntimos

1 ¿Por qué tendría el águila ya vieja que desplegar sus alas?".

vieron en él señales de autocompasión. Pero me parece aventurado decir (como algunos escritores) que jamás hablaba con nadie de sus asuntos privados. Supongo que se habrá confiado a Geoffrey Faber, Frank Morley, Herbert Read, y más adelante a John Hayward, cuyo consejo requirió en sus actividades literarias. Supongo que entre los años 20 y 30, algunas autoridades de la firma Faber & Faber debieron constituir una especie de junta de consejo y ayuda para Eliot. No sólo las oficinas de la firma fueron un hogar que le permitía escapar del suyo, sino que en los años más críticos del rompimiento, Geoffrey Faber y su familia lo alojaron en su propio hogar.

Más o menos en los últimos diez años de su vida, después de su segundo matrimonio, logró con su radiante compañera la felicidad que le había sido negada durante casi toda su madurez, una felicidad que acaso vislumbró de niño. Hay señales de un gran apaciguamiento íntimo en la poesía que publicó, por ejemplo en las alusiones a la beatitud de Edipo en Colono que hace en *The Elder Statesman,* y en los versos con que dedica este volumen a su mujer.

Estas últimas obras no son lo mejor ni lo más vigoroso de Eliot. Sugieren un retorno a lo personal como si, próximo a su fin, hubiera comprendido que tender a una objetividad e impersonalidad completas en poesía supone un elemento de orgullo, como el de Stephen Daedalus de Joyce.

La última poesía de Eliot no corona la obra de su vida, pero sugiere que podría haber culminado en un retorno a la afectividad humana, la aceptación de la experiencia sensual y tal vez una actitud menos apocalíptica ante la sociedad. En los Estados Unidos, poco después de la guerra, me atreví una vez a decirle que en su poesía juvenil había un sentimiento de desesperanza con respecto a este mundo y al próximo, así como al enclaustramiento de cada individuo en su insularidad; que los *Four Quartets* y las piezas habían expresado su fe en un mundo metafísico y su esperanza en la redención de cada individuo; pero que todavía no ofrecía ninguna esperanza para la civilización. Yo pensaba que llegaría el momento en que concibiera a los hombres como ciudadanos de la ciudad humana (por supuesto, ya lo había hecho en *The Idea of a Christian Society,* pero nunca en su poesía). Sonrió y dijo: "Ahora que Ud. me ha sugerido la idea, la olvidaré instantáneamente. Pero tal vez algún día dé fruto."

Es posible que yo hiciera el papel del tonto esa vez y que él hablara en sentido irónico. En cualquier caso, lo que estoy tratando de insinuar es que si se contempla la evolución de Eliot, no como una especie de lógica del pensamiento y la imaginación que siguió un esquema inevitable desde el principio, sino como arquitectura, sugiere un edificio planeado

como un todo, pero que presenta fallas, partes inconclusas y sólo vagas señales de la torre que debía coronarlo. Se presiente en todo la lógica oculta de un diseño, que no se alcanza a concebir concretamente en conjunto.

Por lo demás, aunque Eliot da señas y atisbos de consistencia, unidad e integridad, cuando se examinan los sectores aislados de su poesía, se obtiene un retrato a la manera de Wyndham Lewis, el retrato de un hombre que a los fines de componer cada poema, ha separado de la totalidad una parte de sí mismo. Así en Prufrock y los primeros poemas, pese a la autocaricatura intencional, el punto de vista es esencialmente estético. El artista, demasiado artificioso para ser un Ruskin, un Pater o un Wilde, siente no obstante una honda nostalgia del pasado —casi de cualquier pasado— en que los hombres vivían de sus visiones. En la poesía ulterior a *The Waste Land*, intenta liberarse del amor de las criaturas, en particular de las criaturas humanas, para internarse más allá del tiempo y penetrar esos instantes en que el tiempo se cruza con la eternidad. El rechazo de los valores comunes del diario vivir y de la parte animal de la naturaleza humana, es absoluto. Pero la poesía, aun cuando alcanza una suprema belleza, corre el riesgo de precipitarse en generalizaciones simplistas, que muchos podrían juzgar incompatibles con la experiencia humana:

Those who sharpen the tooth of the dog, meaning
Death
Those who glitter with the glory of the humming-bird, meaning
Death
Those who sit in the sty of contentment, meaning
Death
Those who suffer the ecstasy of the animals, meaning
Death. [1]

Al leer estos versos y al encontrar en todas las piezas, desde la primera hasta la última, la misma doctrina de renunciamiento a la vida y a la vinculación del hombre con sus semejantes, se me ocurre que el poeta ha renunciado a tanto, que su poesía —bella sin duda— está comprimida en

[1] Los que afilan colmillo de lobo
Con designio de muerte,
Los que lucen las glorias fugaces del pájaro mosca
Con designio de muerte,
Los que habitan la inmunda pocilga del placer
Con designio de muerte,
Los que sufren la torpe beatitud animal
Con designio de muerte...

canales demasiado estrechos de vívida experiencia espiritual. Esta poesía unilateral y concentrada tiene un encanto y un poder de expresión intenso, sumados a un absoluto dominio del lenguaje:

It is possible that sin may strain and struggle
In its dark instinctive birth, to come to consciousness
And so find expurgation. It is possible
You are the consciousness of your unhappy family,
Its bird sent flying through the purgatorial flame.
Indeed it is possible. You may learn hereafter,
Moving alone through flames of ice, chosen
To resolve the enchantment under which we suffer. [1]

Expresada en un lenguaje contenido y con un ritmo inseparable de la imaginería traslúcida a la que añade fuerza, ésta es alta poesía. Cabe preguntarse, empero, qué cantidad de experiencia puede concebir y expresar el poeta en una poesía de esta calidad. Me parece que en el caso de Eliot la imaginación se demora, en los diferentes períodos, en diferentes fases de la experiencia, pero que la perspectiva en cada obra es parcial. En la poesía juvenil, la vida se ve exclusivamente como infierno; en la etapa intermedia se la rechaza demasiado fácilmente, y todo lo que tiene alguna relación con la vida real —como el trabajo y el matrimonio— queda reducido a la misma mediocridad gris. Las tentaciones de Thomas Becket en *Murder in the Cathedral* no son tentadoras, y los caballeros que asesinan al mártir parecen siluetas extraídas de Bernard Shaw. A pesar de esto *Murder in the Cathedral* es una obra maestra, porque está concebida como una solemne escena procesional de sacrificio, más que como una tragedia que exhibe tentaciones tentadoras, y un conflicto entre las fuerzas del bien y las del mal proporcionalmente equilibradas.

Aquí no puedo hacer más que sugerir que la obra de Eliot apunta a una síntesis que concilia mundos antagónicos, no por cierto en el sentido

[1] Quizá el pecado lucha y se debate
En la raíz oscura del instinto
Por hacerse consciente
y hallar así expiación. Acaso eres
la conciencia tan sólo
de tu casta infeliz. Ave que echa a volar
a través de la llama purgatoria.
Es posible por cierto. Quizá al cabo
aprendas a andar solo,
entre llamas de hielo.
Quizá fuiste elegido
para quebrar este conjuro
bajo el cual padecimos.

de una componenda entre el bien y el mal, sino en el sentido de que el cuerpo y el alma, la realidad de lo temporal y la de lo eterno, son imaginados con intensidad pareja. Pero esta síntesis no se logra nunca del todo. Las dos obras mayores en las que se acerca más a una conjugación del cielo y el infierno, son *The Waste Land* y los *Four Quartets*. Y ambos poemas tienen aspectos políticos y sociales, ya que *The Waste Land* hunde sus raíces en la primera guerra mundial, y los tres últimos *Cuartetos* en la segunda. Parece que Eliot nunca estaba tan a punto de alcanzar la objetividad poética que perseguía como cuando su obra tomaba contacto con una crisis real de la civilización: la etapa de desengaño y desesperanza contra un fondo de revoluciones y de ruina, después de la primera guerra mundial; los bombardeos aéreos y la causa de Inglaterra, durante la segunda.

Por otra parte, cada vez que proyectaba su poesía hacia afuera, encontraba reflejado en la sociedad el desgarramiento de su propia alma, y volvía a su posición inicial, convencido de que cuando una civilización se derrumba, el hombre debe hacerse más responsable de sí mismo, y recordar que no vive sólo en estos tiempos de colapso y en estas ciudades devastadas, sino también en lo eterno y en la ciudad de Dios.

Acaso el meollo de la obra de Eliot consista en la exploración de esta verdad: que no hay síntesis posible entre la ciudad industrial del mundo moderno —enteramente subordinada a lo temporal, y amenazada en todo momento de destrucción— y la ciudad eterna que tiende a una civilización ajena a lo temporal. De ahí que el arte verdadero tenga que ser para nosotros un arte desgarrado. Quizá la fuerza de su ataque contra Lawrence no sea la del puritano contra el hedonista, sino la de esta verdad —que no puede haber síntesis— contra el error de Lawrence al postular que el mundo puede salvarse por la relación sexual de la pareja humana.

Esto me lleva a considerar de nuevo, al final de mi evocación, la idea de Eliot sobre la trayectoria del artista, entendida como "un constante sacrificio de sí mismo, una permanente extinción de personalidad", con su natural corolario: "para escapar a estas cosas" hay que "tener personalidad y emociones". En cierto sentido no hace aquí más que oponerse al tipo de autoexpresión que se encuentra en la poesía de Rupert Brooke, y del cual depende toda la de Owen, con una tautología: el artista debe adoptar técnicas y tradiciones objetivas y superiores a él, para entregarse al pasado. Pero se vislumbra algo más: la necesidad de que el artista luche contra aquellos impulsos de su personalidad que distorsionan su visión del mundo; que se sobreponga al odio y aun a la desdicha. Pueden encontrarse rasgos de intensa afectividad personal, inclusive en ciertos escritores

que coincidían con el clasicismo de Eliot: en Ezra Pound y Wyndham Lewis por ejemplo. El problema de la objetivación se hace en este punto más complejo y difícil. No parece ya suficiente proponer una "extinción de personalidad"; pues si el escritor pretende llegar a una objetividad de tal naturaleza que su visión no esté distorsionada por emociones personales de dolor, de rechazo o de lo que fuere, tendrá que desarrollar en cierto modo una especie de personalidad, más allá de la impersonalidad misma. Rastreando el proceso de la sensibilidad que se manifiesta con el pronombre de primera persona en la poesía de Eliot, puede seguirse la evolución que va desde las "dramatis personae" de la poesía juvenil —la máscara de Prufrock y los otros "yo" protagónicos— hasta la "Progenie de la mano de Dios, el alma simple", el "yo" lanzado contra sí mismo en procura de redención que aparece en los poemas de Ariel y en *Ash Wednesday;* de ahí a los "yo" impersonales y representativos de los años de guerra —el vigía antiaéreo y el guardián de la iglesia, en los *Four Quartets;* hasta llegar al "yo"-Edipo en Colono, en quien se esboza la reconciliación de cuerpo y alma, el maridaje del cielo y el infierno en una persona que está por encima de la personalidad y de la impersonalidad a la vez.

Congratulémonos de que Eliot lograse en su vida íntima, durante los últimos diez años, la síntesis perfecta y la conciliación cabal. A una integración semejante apunta su poesía, pero no la concreta. De un modo u otro, siempre supimos que no podía ser, que él no celebraría como Yeats el triunfo de la ancianidad.

STEPHEN SPENDER

(*Traducido por María Antonia Oyuela de Grant.*)

DANTE*

EL "INFIERNO"

En mi propia experiencia de la apreciación de la poesía siempre he encontrado que cuanto menos sabía acerca del poeta y su obra, antes de empezar a leerla, tanto mejor. Una cita, una observación crítica, un ensayo entusiasta, bien pueden ser el accidente que nos mueve a leer a un autor determinado: pero una preparación elaborada de conocimientos históricos y biográficos ha sido siempre una barrera para mí. No estoy defendiendo a la erudición pobre: y admito que semejante experiencia, elevada a máxima, sería muy difícil de aplicar en el estudio latino y griego. Pero con autores de nuestro propio idioma, y aun con algunos de otras lenguas modernas, el procedimiento es posible. Por lo menos, es mejor ser incitados a adquirir erudición porque gozamos de la poesía, que suponer que gozamos de la poesía porque hemos adquirido la erudición. Cierta poesía francesa me gustaba ardientemente mucho antes de haber podido traducir correctamente dos de sus versos. En Dante la discrepancia entre goce y comprensión fue aún más amplia.

No aconsejo a nadie que difiera el estudio de la gramática italiana hasta que haya leído a Dante, pero sin duda hay una cantidad inmensa de conocimientos que, hasta que uno haya leído parte de su poesía con intenso placer —es decir, con un placer tan vívido como uno sea capaz de obtener de cualquier poesía— son positivamente inconvenientes. Al decir esto pretendo evitar dos extremos posibles del juicio crítico. Cabría decir que la comprensión del plan, la filosofía, los significados ocultos del verso de Dante es *esencial* para la apreciación; y por otra parte cabría decir que estas cosas no tienen ninguna pertinencia, que la poesía de sus poemas es una

* Publicamos estos fragmentos del tomo II de *Los poetas metafísicos* con permiso especial de la Editorial Emecé, que editó el volumen en 1944 y como homenaje a Dante en su séptimo centenario.

cosa, la cual puede ser gozada por sí sola, sin estudiar el armazón que ha servido al autor para producir la poesía, pero que no puede servir al lector para gozarla. Este último error es de más auge, y quizá por su causa el conocimiento de la *Comedia* que posee mucha gente se limita al *Infierno*, o aun a ciertos pasajes de éste. El goce de la *Divina Comedia* es un proceso continuo. Si al principio no nos produce ningún efecto, probablemente no nos lo producirá nunca; pero si al descifrarla por vez primera nos llega de cuando en cuando alguna sacudida directa de intensidad poética, nada si no es la pereza podrá apagar nuestro deseo de un conocimiento más y más pleno.

Lo sorprendente en la poesía de Dante es que sea, en un sentido, extremadamente fácil de leer. Es una prueba (una prueba positiva, no afirmo que sea siempre válida negativamente) de que la poesía genuina puede comunicarse antes de ser comprendida. La impresión puede verificarse con el conocimiento más completo; he hallado en Dante y en varios otros poetas de idiomas en que era inexperto, que tales impresiones no tenían nada de caprichoso. Es decir, que no se debían a la mala inteligencia del pasaje, o a la lectura de algo que no estaba allí, o a accidentales evocaciones sentimentales de mi propio pasado. La impresión era nueva y pertenecía, creo, a la "emoción poética" objetiva. Hay razones más circunstanciadas de esta experiencia en la primera lectura de Dante, y de mi afirmación de que es fácil de leer. No quiero decir que escribe un italiano muy sencillo, pues no es así; ni que su contenido sea sencillo o siempre esté expresado en forma sencilla. A menudo está expresado con una fuerza de expresión tal que la elucidación de tres líneas requiere un párrafo y sus alusiones una página de comentario. Lo que pienso es que Dante es, en un sentido que ha de definirse (pues la palabra significa poco por sí sola), el más *universal* de los poetas de lenguas modernas. Esto no significa que sea "el más grande", o que sea el más comprensivo —en Shakespeare existe mayor variedad y detalle—. La universalidad de Dante no es un asunto personal tan sólo. La lengua italiana, y en especial el italiano de la época de Dante, gana mucho por ser producto del latín universal. Hay algo mucho más *local* en los idiomas en que Shakespeare y Racine tuvieron que expresarse. Esto no significa, tampoco, que el inglés y el francés, como vehículos de poesía, sean inferiores al italiano. Pero el italiano vernacular de la Edad Media tardía estaba aún muy cercano al latín, como expresión literaria, a causa de que los hombres que, como Dante, lo usaban, fueron educados en filosofía y en todas las materias abstractas en el latín medieval. Ahora bien, el latín medieval es un hermoso idioma; en él se escribieron fina prosa hermosa y fino verso; tenía el carácter de un esperanto literario y muy desarrollado. Cuando uno lee filosofía mo-

derna, en inglés, francés, alemán e italiano, le impresionan las diferencias nacionales o raciales del pensamiento: las lenguas modernas *tienden* a separar el pensamiento abstracto (las matemáticas son ahora el único idioma universal); pero el latín medieval tendía a concentrarse sobre lo que hombres de razas y suelos diversos podían pensar simultáneamente. Algo del carácter de esta lengua universal me parece ser inherente al lenguaje florentino de Dante; y la localización (lenguaje "florentino") parece si acaso acentuar la universalidad, porque corta a través de la división moderna de nacionalidad. Para gozar de cualquier poesía francesa o alemana, me parece que uno debe tener cierta afinidad con la mente francesa o alemana; Dante sin dejar de ser italiano y patriota, es ante todo un europeo.

Esta diferencia que es una de las razones por las cuales Dante resulta "fácil de leer", puede ser discutida en manifestaciones más particulares. El estilo de Dante tiene una lucidez peculiar —una lucidez *poética*, a diferencia de una lucidez *intelectual*—. El pensamiento puede ser oscuro, pero la palabra es lúcida, o más bien translúcida. En la poesía inglesa las palabras tienen una especie de opacidad que forma parte de su belleza. No quiero decir que la belleza de la poesía inglesa sea lo que se llama mera "belleza verbal". Mejor dicho: las palabras tienen asociaciones, y los grupos de palabras *en* asociación tienen asociaciones, lo cual es una especie de auto-conciencia local, porque son el producto de una civilización *particular;* y lo mismo vale para otras lenguas modernas. El italiano de Dante, aunque esencialmente el italiano de hoy, no es en este aspecto un idioma moderno. La cultura de Dante no era la de un país europeo solo, sino de Europa. Me doy cuenta, por supuesto, del carácter directo de su lenguaje, cualidad que Dante comparte con otros grandes poetas de los tiempos prerreformistas y prerrenacentistas, en especial Chaucer y Villon. Sin duda hay algo de común entre los tres, tanto como para esperar que un admirador de cualquiera de ellos sea también admirador de los otros; y sin duda existe una opacidad, o condensación de estilo poético en toda Europa después del Renacimiento. Pero la lucidez y universalidad de Dante van mucho más allá de estas cualidades en Villon y Chaucer, aunque sean análogas.

Dante es "más fácil de leer", para un extranjero que no conoce muy bien el italiano, por otras razones, pero todas relacionadas con la razón central de que en tiempos de Dante, Europa, con todas sus disensiones y suciedad, estaba mentalmente más unida de lo que ahora podemos concebir. No es particularmente el Tratado de Versalles lo que ha separado nación de nación; el nacionalismo nació mucho antes; y el proceso de desintegración que para nuestra generación culmina en ese tratado empezó poco después

de la época de Dante. Una de las razones de la "facilidad" de Dante es la siguiente; pero primero debo hacer una digresión.

Debo explicar por qué he dicho que Dante es "fácil de leer", en vez de hablar de su "universalidad". Esta última palabra habría sido mucho más fácil de usar. Pero no deseo parecer reclamando para Dante una universalidad que niego a Shakespeare o Molière o Sófocles. Dante no es más "universal" que Shakespeare; aunque me parece que podemos aproximarnos a la comprensión de Dante más de lo que un extranjero puede llegar a comprender a aquéllos. Shakespeare, o aun Sófocles, o aun Racine y Molière, se ocupan de algo tan universalmente humano como el material de Dante; pero no tuvieron más remedio que tratarlo en una forma más local. Como he dicho, el italiano de Dante está, en sentimiento, muy cerca del latín medieval: y entre los filósofos medievales que Dante leía, y que eran leídos por los hombres ilustrados de la época, se encontraban, por ejemplo, Santo Tomás de Aquino, que era un italiano; el profesor de Santo Tomás, Albertus, que era un alemán, Abelardo, que era francés, y Hugo y Ricardo de St. Victor que eran escoceses. En cuanto al *medio* que Dante tuvo que usar, comparemos al principio del *Infierno:*

> Nel mezzo del cammin di nostra vita
> mi ritrovai per una selva oscura,
> che la diritta via era smaritta [1].

con las líneas con que a Duncan le es presentado el castillo de Macbeth:

> This castle hath a pleasant seat; the air
> Nimbly and sweetly recommends itself
> Unto our gentle senses.
> This guest of summer,
> The temple-haunting martlet, does approve
> By his loved masonry that the heaven's breath
> Smells wooingly here: no jutty, frieze,
> Buttress, no coign of vantage, but this bird
> Hath made his pendant bed and procreant cradle:
> Where they most breed and haunt, I have observed
> The air is delicate [2].

[1] En el medio del camino de nuestra vida me perdí en una selva oscura por haberme separado del camino recto.

[2] Este castillo tiene una situación agradable; la brisa ligera y dulce se recomienda a nuestros sentidos apacibles.
Este huésped del verano, el vencejo que en las iglesias mora, confirma con su gentil

No pretendo de ningún modo que, ni siquiera en una sola línea de Dante, apreciemos todo lo que un italiano culto puede apreciar. Pero sostengo que más se pierde al traducir a Shakespeare al italiano que al traducir a Dante al inglés. ¿Cómo puede un extranjero encontrar palabras para dar a entender en su propio idioma, con rigor, esa combinación de lo inteligible y lo remoto que recibimos en muchas frases de Shakespeare?

No estoy considerando si es superior el lenguaje de Shakespeare o el de Dante, pues no puedo admitir la controversia: simplemente afirmo que las diferencias son tales que hacen a Dante más fácil para un extranjero. Las ventajas de Dante no se deben a un genio más grande, sino al hecho de que escribió cuando Europa todavía era más o menos una. Y aun cuando Chaucer y Villon hubiesen sido contemporáneos exactos de Dante, todavía habrían estado, lingüística y geográficamente, más alejados del centro de Europa que Dante.

Pero la simplicidad de Dante tiene otra razón circunstanciada. No sólo pensó en una forma en que entonces pensaba todo hombre de su cultura en Europa entera, sino que empleó un método que era común y comúnmente conocido en toda Europa. No me propongo en este ensayo entrar en cuestiones de interpretaciones disputadas de la alegoría de Dante. Lo importante para mi propósito es el hecho de que el método alegórico era un método definido, no limitado a Italia; y el hecho, aparentemente paradójico, de que el método alegórico contribuye a la simplicidad y comprensibilidad. Nos inclinamos a juzgar la alegoría como un tedioso problema de palabras cruzadas. Nos inclinamos a asociarla con poemas aburridos (en el mejor de los casos, *El Romance de la Rosa*), y, en un gran poema, a ignorarla como ajena al asunto. Lo que ignoramos es, en un caso como el de Dante, su efecto particular hacia la lucidez del estilo.

No recomiendo, en la primera lectura del primer canto del *Infierno*, preocuparse por la identidad del Leopardo, del León o la Loba. Realmente es mejor, al comienzo, no saber o no cuidarse de lo que significan. Lo que deberíamos considerar no es tanto el significado de las imágenes, como el proceso inverso, el que condujo a un hombre que tenía una idea a expresarla en imágenes. Debemos considerar el tipo de mente que por naturaleza y *costumbre* tendía a expresarse en alegoría: y, para un poeta competente, alegoría significa *imágenes visuales claras*. Y las imágenes visuales claras

---

arquitectura que el hálito del cielo trasciende a amor: no hay cornisa, ni friso, ni contrafuerte, ni posición ventajosa, donde este pájaro no haya construido su lecho colgante y fecunda cuna: donde más rondan y se crían, he observado que el aire es delicioso.

reciben mucha más intensidad al tener un significado; no es preciso que sepamos cuál es ese significado; no es preciso que sepamos ese significado, pero al tener conocimiento de la imagen debemos estar enterados de que el significado está allí también. La alegoría es tan sólo un método poético, pero es un método que tiene ventajas muy grandes.

La de Dante es una imaginación *visual*. Es una imaginación visual en un sentido diferente de la de un pintor moderno de naturaleza muerta; es visual en el sentido de que vivió en una edad durante la cual los hombres todavía veían visiones. Era un hábito psicológico, cuyo arte hemos olvidado, pero tan bueno como cualquiera de los nuestros. Nosotros no tenemos nada más que sueños, y hemos olvidado que el ver visiones —una costumbre ahora relegada a los extraviados y a los ignorantes— fue alguna vez un género de ensueño más significativo, interesante y disciplinado. Damos por sentado que nuestros sueños provienen de abajo: posiblemente la calidad de nuestros sueños sufre a consecuencia de ello.

Todo lo que pido al lector, en este punto, es que desembarace su mente, si puede, de prejuicios contra la alegoría, y que admita al menos que no fue un artificio para permitir escribir versos a los no inspirados, sino realmente un hábito mental, que cuando es elevado hasta el grado de genial, puede hacer un gran poeta, lo mismo que un gran místico o santo. Y es la alegoría lo que permite que goce de Dante el lector que ni siquiera está versado en el italiano. El lenguaje varía, pero nuestros ojos son todos iguales. Y la alegoría no era una costumbre italiana local, sino un método europeo universal.

Dante intenta hacernos ver lo que él veía. Por lo tanto emplea un lenguaje muy sencillo, y muy pocas metáforas, pues juntas la alegoría y la metáfora no armonizan. Y hay en sus *comparaciones* una peculiaridad que merece ser mencionada de paso.

En el gran canto XV del *Infierno* hay una conocida comparación o símil que Matthew Arnold destacó, con todo acierto, como digna de la más alta loa; y ella es característica de la forma en que Dante emplea estas figuras. Está hablando de la multitud que en el Infierno lo observaba con su guía bajo la débil luz:

> e si ver noi aguzzavan le ciglia,
> comme vecchio sartor fa nella cruna [1].

1 Y hacia nosotros aguzaban las cejas como hace un sastre viejo para enhebrar la aguja.

El objeto de este tipo de símil es únicamente hacernos ver *más definidamente* la escena que Dante ha colocado delante nuestro en las líneas anteriores.

she looks like sleep,
As she would catch another Antony
In her strong toil of grace [1].

La imagen de Shakespeare es mucho más complicada que la de Dante, y más complicada de lo que parece. Tiene la forma gramatical de una especie de símil (la forma "como si"), pero naturalmente "atrapar en sus redes" es una metáfora. Pero mientras que el símil de Dante está simplemente para hacernos ver con mayor claridad cómo miraba la gente, y es explicativo, la figura de Shakespeare es expansiva antes que intensiva; su objeto es *agregar* a lo que vemos (sea en el escenario o en nuestra imaginación) algo que nos recuerda aquella fascinación de Cleopatra que determinó su historia y la del mundo, y que esa fascinación es tan poderosa que prevalece hasta en la muerte. Es más alusiva, y es menos posible de transmitir sin un conocimiento íntimo de la lengua inglesa. Entre los hombres capaces de invenciones como éstas no puede haber cuestión de mayor o menor. Pero como todo el poema de Dante es, si queréis, una vasta metáfora, apenas hay lugar para la metáfora en sus pormenores. [. . .]

Merece señalarse otra vez cuán acertadísimo estuvo Dante al introducir entre sus personajes históricos por lo menos un personaje que aun para él apenas podía haber sido más que una ficción. Pues el *Infierno* queda absuelto de cualquier sospecha de mezquindad o arbitrariedad en la selección que hace Dante de los condenados. Nos recuerda que el Infierno no es un lugar, sino un *estado;* que el hombre está condenado o bendecido en las criaturas de su imaginación así como en los hombres que han vivido realmente; y que el Infierno, aunque un estado, es un estado que tan sólo puede ser pensado, y tal vez tan sólo experimentado, por la proyección de imágenes sensoriales; y que la resurrección del cuerpo tal vez tiene un significado más profundo de lo que comprendemos. Pero éstos son pensamientos que sólo vienen después de muchas lecturas; no son necesarios para el primer goce poético.

La experiencia de un poema es a la vez la experiencia de un momento y de toda una vida. Es muy semejante a nuestras experiencias más intensas de otros seres humanos. Hay un primer momento, que es único, de sobresalto y sorpresa, aun de terror (*Ego dominus tuus*); un momento que nunca se puede olvidar, pero que nunca se repite integralmente; y que, sin embargo, quedaría

[1] Parece dormida, como si fuese a prender a otro Antonio en las poderosas redes de su gracia.

desprovisto de significación si no sobreviviese en un conjunto más amplio de experiencia; que sobrevive dentro de un sentimiento más hondo y más sereno. La mayoría de los poemas los sobrepasamos con la edad y los dejamos atrás en la vida, como a la mayoría de las pasiones humanas; el de Dante es uno de aquellos que sólo podemos tener la esperanza de alcanzar al final de la vida.

El último canto (XXXIV) es probablemente el más difícil en una primera lectura. La visión de Satanás puede parecer grotesca, especialmente si tenemos al ensortijado héroe byroniano de Milton grabado en la mente; es demasiado semejante a Satanás en un fresco de Siena. Sin duda la Esencia del Mal no puede más que el Espíritu Divino estar encerrado en una forma y lugar; y confieso que tiendo a recibir de Dante la impresión de un Demonio que sufre como las almas humanas condenadas; cuando me parece que el *género* de sufrimiento experimentado por el Espíritu del Mal debería representarse como completamente distinto. Sólo puedo decir que Dante sacó el mejor partido posible de la situación. Al poner a Bruto, al noble Bruto, y a Casio con Judas Iscariote, también turbará al principio al lector inglés, para quien Bruto y Casio deberán ser siempre el Bruto y el Casio de Shakespeare. Si alguien es repelido por el último canto del *Infierno,* sólo puedo pedirle que espere hasta haber leído y vivido durante años con el último canto del *Paraíso,* que es, en en mi concepto, el punto más alto que la poesía haya alcanzado nunca o que pueda alcanzar [. . .].

II

EL "PURGATORIO" Y EL "PARAÍSO"

[. . .] Cuando hablo de comprensión, no quiero significar tan sólo el conocimiento de libros o palabras, como tampoco quiero significar creencia; quiero significar un estado de ánimo en el cual uno ve como *posibles* ciertas creencias, tales como el orden de los pecados mortales, en el que la traición y el orgullo son mayores que la lujuria, y la desesperación el más grande, de modo que suspendamos nuestro juicio por completo [. . .].

[. . .] Dante y Shakespeare se reparten el mundo moderno entre ellos; no existe un tercero.

Shakespeare ofrece la mayor *amplitud* de la pasión humana; Dante la mayor altura y la mayor profundidad. Se complementan el uno al otro. Es inútil preguntarse cuál de ellos acometió la empresa más difícil. Pero sin duda los "pasajes difíciles" del *Paraíso* son dificultades de Dante más que nuestras; su dificultad es hacernos percibir sensoriamente los diversos estados y etapas de

la beatitud. Así, la larga oración de Beatriz sobre el Albedrío (Canto IV) está en verdad dirigida a hacernos *sentir* la realidad de la condición de Piccarda; Dante tiene que educar nuestros sentidos al pasar. En todas partes se insiste sobre estados de sentimientos; el razonamiento sólo toma su lugar apropiado como un medio de alcanzar estos estados [. . .].

Cuando hemos captado la estricta *utilidad* de las imágenes menores, tales como las simples comparaciones admiradas por Landor:

> Quale allodetta que in aere si spazia
> primo cantando, e poi tace contenta
> dell' ultima dolcezza che la sazia, [1]

podemos estudiar con respeto las imágenes más elaboradas, como la de la figura del Águila, compuesta por los espíritus de los justos, que se extiende del Canto XVIII en adelante durante cierto trecho. Semejantes figuras no son simples recursos retóricos anticuados, sino medios prácticos y serios de hacer visible lo espiritual. Una comprensión de la propiedad de semejantes imágenes es una preparación para captar el canto último y más grande, el más intenso. En ninguna parte ha sido expresada en poesía con tal concreción una experiencia tan lejana a la experiencia ordinaria, por medio de un uso magistral de esas imágenes de *luz* que son la forma de ciertos tipos de experiencia mística.

> Nel suo profondo vidi che s'interna,
> legato con amore in un volume,
> ció che per l'universo si squaderna;
> sustanzia ed accidenti, e lor costume,
> quasi conflati insieme per tal modo,
> che ció ch'io dico è un semplice lume.
> La forma universal di questo nodo
> credo ch'io vidi, perchè più di largo,
> dicendo questo, mi sento ch'io godo.
> Un punto solo m'è maggior letargo,
> che venticinque secoli alla impresa,
> che fa'Nettuno ammirar l'ombra d'Argo [2].

1 Como la alondra que se cierne en el aire, cantando primero, y después calla, contenta de la última melodía que la sacia.

2 En su profundidad vi que se contiene, ligado con vínculos de amor en un volumen, todo cuanto hay esparcido por el Universo: sustancia y accidentes y sus cualidades, unido de tal manera, que cuanto digo es una simple luz. Creo que vi la forma universal de este

Sólo se puede sentir asombro reverente ante el poder del maestro capaz de dar así realidad en cada momento a lo incomprensible con imágenes visuales [...].

T. S. ELIOT

(*Traducido por Sara Rubinstein.*)

---

nudo, porque recordando estas cosas, me siento más poseído de alegría. Un solo momento me causa más letargo que veinticinco siglos sobre la empresa que hizo a Neptuno admirarse de la sombra de Argo. [Que pasaba sobre él.]

PÁGINA SOBRE DANTE

Dante,

me prestaste esa piedra preciosa cuya magia ignoran los condenados del Canto XXIV, pues viven

Senza sperar pertugio e elitropio.

Me prestaste el heliotropo que anula la mordedura de las sierpes. (Las sierpes que llenan nuestro mundo como tu Infierno.)

Me lo prestaste por momentos, solamente. ¿Por qué iba a ser mía la fortuna de tener siempre ese amuleto con virtudes tales que nos vuelve invisibles y mata los venenos que nos matan?

Hacia ti me adelanté y dije, como quien se nombra: *Vedi che son un che piango.*

Tu Maestro no respondió esta vez:

Con piangere e con lutto
Spirito maledetto, ti rimani.

Me tendiste una mano salvadora. Me la tendiste porque conoces el lodazal de la violencia y lo que cuesta salir de él. Y sabes que hay tantas formas y grados de violencia (malditos todos) como formas y grados de bienaventuranza. Conozco la tuya. Conoces la mía, florentino. Por eso se juntaron nuestras dos manos como si una misma sangre y una misma tierra nos uniera. Compatriotas en el Infierno.

Libra de que sigan y sirvan las Erinias a las Perséfonas subterráneas que abandonan su reinado por seguir tus pasos como hilo conductor, para huir del laberinto; para huir de un lugar *d'ogni luce muto* y ver de nuevo las estrellas.

Fuiste mi Virgilio y yo tu viva entre los muertos. Me mostraste el Infierno porque era la única salida hacia el Paraíso.

V. O.

CURRICULUM CUBENSE

PLUMAS, sí, deliciosas plumas de azufre, río de plumas arrastrando cabezas de mármol, plumas en la cabeza, sombrero de plumas, colibríes y frambuesas; desde él caen hasta el suelo los cabellos anaranjados de Auxilio, lisos, de nylon, enlazados con cintas rosadas y campanitas, desde él a los lados de la cara, de las caderas, de las botas de piel de cebra, hasta el asfalto la cascada albina. Y Auxilio rayada, pájaro indio detrás de la lluvia.

—¡No puedo más! —chilla, y abre un hueco en las migas de pan.

—¡Revienta! —es Socorro la que habla—. Sí, revienta, aguanta, muérete, quéjate al Estado, quéjate a los dioses, drop dead, cáete abierta en dos como una naranja, ahógate en cerveza, en frankfurter chucrute, jódete. Conviértete en polvo, en ceniza. Eso querías.

Auxilio aparta las mechas. Se asoma quevediana:

—Seré ceniza, pero tendré sentido.

Polvo seré, más polvo enamorado.

Socorro: —Tu me casses les coturnes! (en français dans le texte). Calla. Yo tampoco puedo más. Sécate esa lágrima. Ten pudor. Ten compostura. Aguanta. Toma el vanity.

El espejito hace señales. Dirige el sol hasta el rascacielos de cristal. Al balcón del piso veinte sale una niña con otro espejo en la mano. Da saltitos y lo mueve buscando la llamada.

—Toma el vanity. Las lágrimas te han hecho un surco en las cinco primeras capas de maquillaje. Evita que lleguen a la piel. Verdad es que para eso haría falta un taladro. Has perdido la crema de espárragos. La fresa subyacente se está confundiendo con la capa de piña ratón de Max-Factor. Cuadriculada estás. Vasarélica. Cantemos:

siempre ausente, siempre ausente
hace el mal gratuitamente.

Auxilio, más bien cantando:

—Sí, es él. La adivinanza de las adivinanzas. La pregunta de los sesenta y cuatro mil dólares, la definición del Ser. Se acabó lo que se daba. Se acabó

el jamón. No hay queso ya. Ésta es la situación: nos hemos quedado y los dioses se fueron, cogieron el barco, se fueron en camiones, atravesaron la frontera, se cagaron en los Pirineos. Se fueron todos. Ésta es la situación: nos fuimos y los dioses se quedaron. Sentados. Achantados, durmiendo la siesta, encantados de la vida, bailando la Ma Teodora, el son inicial, el son repetitivo, dando vueltas en el aire, como ahorcados.

—Calla. Eso querías .

—No. No quise esto. Pedí la vida, entera, con cascabeles y panderetas. Pedí el pan y el chorizo de cada día. Nada. Nada. Me enviaron la pelona, la cabecipelada, la calva, la raspada, la sola.

—Se te ve una mejilla. Es como la cara de la luna: llena de cráteres.

—Crápula. Granuja. Rana. Que te trague el Ser. Que te aspire. Que se te rompa el aire acondicionado. Que alrededor de ti se abra un hueco. Que te chupe la falla lacaniana. Que seas absorbida, desapercibida por inadvertida.

—Se acabó. Me voy. Ahora sí. Como sea. Me sacan de aquí. Estoy atacada y doy golpes de lanza a diestra y siniestra, al derecho y al revés, atrás y alante, como un guerrero japonés contra un enemigo invisible.

Auxilio mueve la cabeza. Flecos dorados contra los cristales. Mechas de estambre. Aspas.

—Vete. Inesencial. Dejas la Casa. Sí, la casa con mayúscula. La Domus Dei. Y mueve la cabeza.

SOCORRO EN LA DOMUS DEI

—Pero ¿cómo no equivocarse? Eran miles. Miles de piececillos. Manitas carcomidas. Aquel chirrido. Platos de lata y cucharas. Salían verdosillos y arremetían contra las ollas. Sirena, y aparecían. Chirrido, y desaparecían. Al mismo tiempo. Cuadriculados. Salía una mujer a cada uno de los vidrios. Y en cada uno sacudía un mantel negro. La fachada desaparecía detrás de una cortina de migas de pan. Río de plumas.

—Buenos días. He llamado por teléfono varias veces, pero nada.

—Ah, dice la criada.

—¿Puedo entrar?

—Es inútil. No está.

—¿Cómo? Después de tanto tiempo. De tanta espera. De tanta coba y palanca. Me he arrastrado en las antesalas, revolcado entre las sábanas de cada Ministro, sobornado porteros.

—Ah, pues no.

La criada abre la puerta, de par en par, como si abriera las piernas, su cajita hialina, el ente por excelencia. Del interior brota una luz: la que refleja la calva de la Gran Pelona. Socorro se engarrota toda, blanquea, como pulpo en agua hirviendo.

—¿Ya ve? —profiere, ronca, la acólita—. Brilla por su ausencia.

Cuando Socorro toma el ascensor, ya va, la pobre, en un grito pelado. Lagrimeando, carita de rana. Confunde los botones, cae contra un negro, se pilla un dedo con la puerta. Así llega a los bajos: plañidera, morada obispo, agachada en un rincón de la caja de aluminio, rodeada de gallinas peladas por todas partes, menos por una que ocupa un pedazo de hielo en aserrín y una jaba de naranja agria.

¡Hay que oír las frasecillas que se gasta el enanito portero para con las visitantes! Debajo de su gorra escarlata sale y agota todas las sinonimias. Con Socorro la cosa es diferente, porque congelada y todo como está, al primer piropo le da un puntapié, lo amarra con su propio cinturón a la banqueta, aprieta el botón del roof-garden y lo suelta disparado en la caja resonante.

Hay espejos en el hall, y, aunque deshilachada, la Parca no puede aguantarse: saca su cepillo de cerdas de puerco, su sombra de párpados anaranjada con brillanticos, su lunar postizo que se coloca con esmero sobre la comisura derecha de los labios para que se desplace hacia arriba en cada sonrisa, saca por último sus collares yoruba y cuando sale a la calle ya es otra. A tal punto que Auxilio, que la espera con un cupón en la mano —válido para dos batidos de mango en el Milk Bar de la esquina—, salta de contento al verla, agita un pañuelo: la cree recibida.

—Pues no, no lo fui.

Cuando gráciles, simétricas, ambas se vuelven hacia el edificio, ya los vidrios están apagados. No hay ruidos. Las migas de pan han blanqueado la copa de los árboles, el césped negro.

—¡Es como nieve!

SELF-SERVICE

—¡Metafísicas estamos y es que no comemos! ¡Vámonos al Self-Service!

Y diciendo y haciendo. Apretándose el vientre van, en puntillas, escurriéndose entre carapachos de autos oxidados —los cabellos sedosos fluyen entre las latas—, dando traspiés, saltando sobre ruedas de bicicletas acha-

tadas y sin rayos, sobre manubrios, cláxones musgosos, faros rellenos de papeles, círculos de aluminio con barras rojas. Deidades amarillas. Pájaros flavios. Gamos. Van entre los vidrios, ceñidas de lluvia, coronadas de orquídeas congeladas de Palm Beach, limpias entre la escoria, nítidas como hongos sobre el detritus de caballo, fragantes entre motores Diesel en desecho.

Siguiendo los andamios de un edificio en construcción —en los cimientos, agua verde empozada—, van cantando Ich bin von kopf bis fuss auf liebe eingestellt, abriendo en corazón sus boquitas de pez hambriento, en equilibrio, con los brazos extendidos, sobre una barra de hierro.

Y detrás, en los cuadrados simultáneos se encienden mil globos de papel. Conos sobre un tapiz rojo. Y entre los edificios, raya la noche la estela lechosa del metro. Cuadraditos azules intermitentes. Y delante, las Floridas, las Siempre-presentes atraviesan otro andamio, otra avenida. Allá van, bajo el trébol de las carreteras que vigilan helicópteros. Túneles sonantes. Allá, por las escaleras automáticas, por los rieles, por donde están, un segundo antes de la señal de arranque, todos los tranvías.

Papa por papa, papa por papa las recoge: agachada debajo de las mesas, entre los pies, gatea a lo largo de las galerías de piernas tras un tomate que rueda, el vaso de cartón, la copa de remolacha rallada —hilillos morados sobre los zapatos.

La gente salta sobre ella. Abajo, allá, en cuatro patas, enredada en su propia peluca, entre mandarinas abiertas ha caído Auxilio con su plato (un tacón-aguja perfora el huevo en gelatina) ensopada.

Todo lo recoge mirando hacia arriba (las papitas fritas, terrosas), a un lado y a otro como ardilla asustada. Se pone sus espejuelos verdes. Con el cerquillo se cubre la otra mitad de la cara.

—Quiero desaparecer —y ya no es ardilla, sino topo: se hace una esfera, sobre los zapatos—.

Socorro ya está sentada, pero no come. Mira la comida y llora con quejiditos regulares. Solloza y se sopla la nariz con un kleenex. Cuando Auxilio llega manivacía —botó su plato al cesto de la basura—, la sacude por los hombros.

—No es nada —le dice.

—No es nada —le contesta.

Y vuelven a reírse.

Ya están las dos sentadas, compuestas, ante un ventanal de celuloide. Ni una mancha, ni un solo cabello desplazado, ni una gota de salsa de tomate en las mejillas. Fijas; las cabezas, separadas por unos centímetros,

coinciden con el cruce de las diagonales del paisaje —domos azules perforados de ventanas, un campo de aviación de donde se levantan mosquitos y bimotores—, las manos pálidas cruzadas sobre el pecho. Ni siquiera se mueven Auxilio y Socorro, pero es inútil: todo el mundo las mira. Se saben acusadas.

—Ojillos burlones nos recorren de pies a cabeza.

—Dedos nos apuntan, nos ponen estrellas, asteriscos.

Entonces Auxilio se señala la sien derecha, se pone de pie de un salto, sacudiendo la melena como un plumero, tintineando sus cascabelitos toda sonora ella.

—Tengo una idea.

Abre una caja redonda forrada en piel de cocodrilo que trae colgada a la espalda con una cadenita plateada, como una cantimplora, y, contándolas, saca cincuenta fotos en colores. Desecha dos, amarillentas, le entrega a Socorro un close-up en blanco y negro, y con las otras cuarenta y siete se va al extremo del comedor. Desde allí, mesa por mesa, las va repartiendo. A cada entrega sonríe, se da un peinazo, se presenta al destinatario con una reverencia y renueva su asombro con la descripción minuciosa de la foto. Socorro la sigue a unos pasos, añadiendo adverbios a los adjetivos, genuflexiones a las reverencias, refrescando el aire con un abanico de plumas de avestruz, rociándolo de ungüentos. A una señal de Auxilio, Socorro adjunta medallitas de la Caridad del Cobre y bombones.

La primera es un flash ya desvaído. Auxilio está en guayabera, con la cara pintada de amarillo y un gorro, tomando café, delante de una torre de cartón, o una carroza de carnaval, o un mausoleo con letras arábigas.

—Aquí estoy ante la mezquita azul de Constantinopla, aunque no se ven los cuatro minaretes. El traje es de emperatriz Ming, por eso tengo esa taza de té decorada con dragones en la mano y en la otra este largo tallo con una sola flor. Como ve tengo los ojos prolongados con unas líneas negras que, si no fuera por las orejas, de perfil, se verían convertir en pececillos.

—Olvidas decir que estos niños moscosos y en pelota que tocan mandolinas, boquiabiertos ante el lente, son tus intérpretes.

—Mis seguidores. Mire esta otra. Aquí estoy entre los indios caduveo o cadiveo, leyendo a Boas y con una grabadora. Lo que me entrega el aborigen es una máscara cuyas líneas generales corresponden al plano de la ciudad. Quedé bien, ¿verdad?

Así, reparte todas las fotos. Menos una. Se queda con una de carnet, tamaño seis por ocho, en la cual se ve de frente, con un tricot negro, mirando ligeramente hacia un lado, apenas seria, tal cual es.

—Creo que no dejaremos una mala impresión.
—Quizás. Pero vámonos antes de que se arrepientan.
—Espera. Olvidaba la hoz.

NOTA: El self-service está en los bajos de un octoedro de baquelita. Muros de botellas de Coca-cola sostienen el plafond que decora una Caída de Ícaro en rosa viejo y oro. Desde los ángulos, cuatro lámparas móviles recorren los muros con un movimiento sinusoidal y a veces se detiene sobre fuentes de zanahoria rallada, huevos en gelatina o remolachas en almendra que están incrustadas, en nichos de mimbre, entre las botellas. Un arpegio de xilófono comienza con cada recorrido de la luz, asciende o desciende en la escala según la altura del haz y se detiene en una nota cuando éste lo hace en un plato. Como la remolacha en almendra se encuentra prácticamente al nivel del techo, la nota correspondiente es un chillido que se vuelve ronco cuando el foco recomienza la sinusoide.

Tanto los manjares como los platos que los contienen están hechos de material plástico.

UNA NUEVA VERSIÓN DE LOS HECHOS: PARCA Y GENERAL

Que ella lo enredó con sus guedejas de champán, que él la pinchó con el broche abierto de una de sus medallas, que la confitura de cereza cayó sobre el kaki carmelita del uniforme, que él la cortó con un galón, que se enredaron ambos, que se callaron por cortesía, que se insultaron, que los espárragos a la crema quedaron entre las condecoraciones, que el pírrico invocó a la patrona de los artilleros, la Invencible Changó, que ella respondió apelando a la Reina del Río y del Cielo, su antídoto y detente: no se sabe ya nada.

Anotemos pues, tal y como se ve en estos instantes: frente al departamento de postres, entre bandejitas sinoviales y temblorosas como mariposas quemadas, Auxilio ha enredado sus cabellos . . . No: sus cabellos se han enredado en el bosque de aluminio que acoraza a un flacucho general de la armada.

Allí están los dos —serpientes emplumadas— cheek to cheek, pegados uno a otro, pegadas las bandejas. Hermanos siameses forcejeando. Murciélago de la Bacardí, mancha de tinta, animal doble, ostra abierta, cuerpo con su reflejo: eso son Auxilio y el General.

Allí siguen, tocándose por el vértice, extremos que se tocan. Como una

culebra que se encuentra un bocadito sonante, apetitoso, un pastelito piramidal que se traga de un tiro y entonces da el grito, porque acaba de tragarse su cola, y así desaparece y vuelve a la Nada pelona.

—Pero ¿por qué el general no se quita la casaca y se acabó?

Oigan la pregunta que hace Socorro. Únicamente ella.

Yo: —Hija mía, ¿no ves que si el General se quita sus quincallas sería como el pájaro pintor de Lacan que se quita sus plumas? Como una cebra que se quita sus rayas negras para hacer con ellas un Vasarely.

Socorro: —Yo lo que quiero es que acaben de sacar a Auxilio de este enredo.

Yo: —Ya saldrá de él. Ya volverá a su casa, modosa, presumida, casta.

Socorro: —¡Oigan eso! ¡Tres adjetivos de un golpe! En mi tiempo no era así. A dónde va la joven literatura . . .

Yo: —Sí, querida, tres adjetivos seguidos, pero muy bien puestos. Así es que traga y cállate.

Socorro: —Yo no tengo sentido de la digresión, así es que, rápido: ¿Qué pasó con mi amiguita?

Pues nada, que esa cosmogonía en ciernes atrajo, chupó mundo. Como un imán debajo de un río los anzuelos, o como un aspirador en un pollero las plumas, así el binomio Auxilio-General chupó todo lo que había alrededor, y claro está, chupó a un negro y a un chino: así se completó el curriculum cubense.

Estaba ya el cuarto elemento que es siempre la Pelona Inombrable, estaba pegado al tercero, que siempre está heroizado en el sentido de la fuerza, pues bien, acudieron los dos que faltaban. Allí llegaron, piedras gemelas, peces de ojos iguales, a prenderse en el pelo y las medallas, a enredarse con Auxilio Concepción del Universo:

1) una asiática, empolvada con cascarilla, diva de la Ópera del barrio del Changai;

2) una negra de redondas nalgas y pechos, muy semicircular, muy cosena, apretada toda en una tela rojo vivo y con el pelo recién planchado como un río de lianas.

Así es que, vistos desde arriba, desde un espejo imaginario que podemos situar por ejemplo encima de la contadora del Self-Service (y que por cierto está allí y sirve para ver si alguien se lleva los cubiertos o si se esconde al pasar una galletica de chocolate en el bolsillo), el conjunto es un trébol gigante de cuatro hojas, o un animal de cuatro cabezas que miran hacia los cuatro puntos cardinales, o un signo yoruba de los cuatro caminos: el blanco de la peluca y la casaca, la china de la charada y el gato boca, la

negra lamesca, y la última —que fue la primera—: la impostura pelirroja, la Cerosa, la Sola-Vaya.

Caemos pues, en las cuatro partes de que habla el lechosito de la Selva Negra.

Socorro: —¡Sí, el único que le ha puesto la tapa al pomo!

Así os los dejo. Cuatro seres distintos, y que son uno solo. Ya se van zafando, ya se miran. ¡Qué graciosos!

SEVERO SARDUY

EN ESTOS ABIERTOS, VIOLENTOS CORREDORES

He aquí que el hombre se mueve
entre día y noche.

En el gallo nace el día;
también cierra la noche
y lo invocan los amantes
en el destello que antecede a la tristeza.

Porque la alegría habita poco entre nosotros.
Tiende sus alas en sacrificados rostros,
y crece en el alcohol, en el instante
en que dioses de brillantes ojos nos contemplan.

No es la dicha, pero se mueve
en torno de ella, gozosa, ardida,
alimentando brillos,
creando su elemento.
No es la dicha, no; y sedimenta el aire
con el impulso perdido.

Y están los muertos, que azotan sus caballos en la noche;
errantes, empujan el aire
para salir a beber nuestro vino,
escuchar risas que han concluido
y gozar con la tensión de los amantes.

Fugaces ráfagas apenas nos conmueven,
y volvemos al recinto sordo
donde no hay tregua para el hombre,
a estos abiertos, violentos corredores
en los que el dolor sube
como un mediodía que estalla.

Toda palabra se agota en un sonido
sin eco, sin respuesta.
Tirante al aire, un día iniciamos movimientos
y el hombro aumenta su énfasis de muerte.

Y lo abarcamos todo, y el amor llega
y naufragamos en su ausencia,
en el destruido rostro que construimos.
En la lujosa soledad que engendra.

Desventurado el hombre a solas, albañil ebrio
que destruye la pared que la luz levanta,
adorando números
mientras afirma esta vida eterna.

Pero sólo hay una palabra,
y luce en las altas veletas,
ondea al viento
y el polvo no la cubre.

(Está todo seco, y la mujer concibe,
y el hombre crea cada noche para la muerte.)

GUILLERMO ORCE REMIS

LO "NUEVO" Y LA RESPONSABILIDAD DEL CRÍTICO

Hace mucho que Buenos Aires es un centro musical de primer orden. Tener éxito en el *Teatro Colón* ha representado muchas veces para directores de orquesta, cantantes, concertistas la verdadera consagración de sus carreras.

En la plástica —mal que les pese a algunos— las cosas no han llegado ni mucho menos a ese punto. A pesar del entusiasmo un poco ingenuo o agradecido de un Pierre Restany, para poner un ejemplo reciente. No hay duda de que, en los últimos diez años, Buenos Aires se ha revelado como una de las grandes ciudades del mundo en que "pasa algo", plásticamente hablando. Pero no nos confundamos, se trata sobre todo de una efervescencia interna, los artistas del mundo no sueñan —por cierto— con exponer en Buenos Aires por el sencillo motivo de que Buenos Aires no es todavía un mercado mundial importante. En ese sentido debe ocupar un lugar secundario, muy alejado del de París, Nueva York, Londres, las principales ciudades holandesas, alemanas, suizas y muchos centros provincianos de los EE. UU.

Pero vayamos concretamente al tema: en Buenos Aires la obsesión por lo "nuevo" está encabezada y dirigida no tanto por el público —apático por naturaleza— cuanto por una serie de "jefes de opinión", jóvenes algunos y otros ya no tan jóvenes que puede decirse canalizan la opinión en ese sentido. Querer estar al día no es en sí grave sino, por el contrario, algo muy meritorio y digno de ser tenido en cuenta. Pero si en el caso de una persona de criterio un juicio exagerado y hasta un error pueden corregirse, los que escuchan o leen —especialmente los jóvenes— pueden equivocarse y confundirse con un ejemplo que consideran decantado y coherente. Esa juventud aspira a hacerse una idea aproximada de los valores: antiguos y modernos, locales y extranjeros, valores que están perpetuamente en juego en una ciudad con inquietud plástica como Buenos Aires.

Desgraciadamente cuando se viene de afuera se observa que en el medio porteño culto —que debería ser el más responsable— no hay valores establecidos ni permanentes. Cualquier audaz se cree calificado para juzgar de artistas de valor como Curatella Manes o Pettoruti a quienes —entre otros— hay que defender permanentemente en conferencias, artículos y hasta en conversaciones privadas con los amigos. Algunos argentinos de los bien pensantes parecen no comprender la permanencia de obras comenzadas hace ya cincuenta años y proseguidas en una vanguardia heroica sin concesiones ni desmayos. Tomo estos casos extremos sobre todo para hacerme entender por el lector. Ocurre así esta aberración: el joven que repite lo que ha leído o escuchado de fuentes que él considera autorizadas, y empieza por negar valores que, por el contrario, debían inspirarlo y exaltarlo. Y ello no tanto por su culpa —¡válgale la inexperiencia!— sino por la de aquellos que he bautizado como "jefes de opinión", los que mandan en la plástica . . . para pedirle prestada a José Luis de Imaz una expresión de actualidad.

Sigamos un poco la trayectoria de un joven artista que acaba de entrar a la palestra. Tenga o no tenga verdadero talento —no se trata tanto de eso— su primer éxito consistirá en "ser lanzado" por uno de esos jefes. Si el artista en cuestión recibe una acogida favorable, puede decirse que se encuentra de la noche a la mañana en una situación que antes le hubiera llevado por lo menos de diez a quince años adquirir. Es decir: puede, de entrada, ganar los premios más importantes, exponer en las mejores galerías, vender a precios muy elevados.

Se me dirá, quizá, que todo eso es muy bueno en sí; no tanto, replico yo. La impresión para un joven —artista o no— de que todos los obstáculos están vencidos de antemano no pasa de ser una impresión falsa. El artista si es consciente (y muchas veces lo es) se embarca desde un principio en una línea de conducta que va a querer conservar por el resto de sus días. Pero, ¿qué ocurre? Lo más probable es que si el artista quiere conservarse fiel a sí mismo los jefes decreten, poco después del ilusorio primer éxito, "que lo que hace Fulano actualmente no vale nada, no tiene ningún interés, etc.". En una palabra, si eso ocurre, se lo deja automáticamente de invitar a los premios, sale del circuito dorado al que tan poco trabajo le había costado acceder . . .

Dos reacciones posibles entonces: si el artista está convencido de su sinceridad persevera en lo que él cree debe ser su línea tratando de "encontrarse" cada vez más. Pero muy a menudo le toca comprender que si el triunfo le había llegado demasiado pronto y casi sin lucha, ahora el olvido injusto lo separa cruelmente de la comunidad, lo transforma en un paria y, por ende, en un eterno descontento porque se considera traicionado por los mismos

que lo exaltaron. O sea que en su caso no se habrá producido lo que hubiera sido deseable: la lenta admisión al círculo de los artistas valiosos, insatisfechos siempre de su propia obra en devenir. Si le queda —después del ostracismo justo o injusto— algún *marchand* fiel puede ser que siga vendiendo unos pocos cuadros a coleccionistas que todavía creen en él. Pero es casi seguro que aquellos mismos jefes que hacen y deshacen la opinión pública y privada empiecen a eludirlo y si aún lo tratan afectuosamente en el plano personal no le dan ya la oportunidad de afirmarse y evolucionar armónicamente.

Supongamos ahora otro caso —nada recomendable pero no por eso menos existente— el del artista débil de carácter, que engolosinado con el triunfo del primer momento y no resignándose a pasar de moda, va cambiando a medida que sopla el viento y se somete a una actitud expectante dispuesto a renegar en cualquier momento de lo que antes constituía su verdad más profunda. Porque, no nos engañemos, en el pequeño mundo del arte, de pronto se corre la voz de lo que los jefes quieren o esperan de los artistas en un momento dado.

Demás está decir que se han invertido los términos: en vez de ser el artista el único creador (que puede acertar o no, de ahí el maravilloso riesgo que siempre comporta el arte) encontramos ahora al crítico-profeta que en vez de ordenar los valores y clarificarlos, fuerza al artista —a sabiendas o no, eso es lo de menos— a seguir la vía que él le señala. Y que se venga de quien no le obedece dócilmente olvidándolo o postergándolo . . . Se llegan a crear así, supremo escándalo, *obras para el premio*, tratando de descifrar —inútilmente porque se trata de ídolos caprichosos— lo que pasa por aquellas cabezas dictatoriales.

Pasemos ahora a otro caso, el del artista serio, consciente, que vale, que incluso expone y vende, sostenido por una buena galería y por algún crítico bienintencionado pero que no tiene la fuerza ni el poder de los jefes . . . Pues bien, ese artista en el Buenos Aires de hoy —conozco muchos ejemplos— queda permanentemente fuera del circuito de los privilegiados. Ni se habla ni se escribe de él, no es invitado a participar en los principales premios, y a veces, ni siquiera cuenta con la presencia de los jefes en sus exposiciones.

El caso es culturalmente grave. No es de extrañar que por culpa de esos "dirigentes que no dirigen" la opinión esté dividida, conmovida. Y conste que, por esta vez la culpa no es de los *marchands* (que no hacen sino vender su mercancía), sino de esos jefes que con sus actitudes arrastran al grueso del público que se interesa por estas cuestiones. Ya que en Buenos Aires, lo que dicen Fulano, Zutano o Mengano es ley. Entre los que leen o escuchan unos no comprenden y se irritan, otros —los jóvenes en general— siguen la

consigna del momento creyendo haber encontrado, al fin, la explicación satisfactoria. Hasta que, con el andar del tiempo, descubren que las opiniones de las cabezas pensantes van cambiando continuamente y cada vez a mayor velocidad de acuerdo a un ritmo infernal que hace pensar en el de la locomotora que ha perdido al conductor.

DAMIÁN CARLOS BAYÓN

P. S. — Pensaba en todas estas cosas al volver de mi último viaje a la Argentina, cuando en uno de los libros de uno de mis autores favoritos, el mitólogo rumano Mircea Eliade (*Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, pág. 226 sqq) me encuentro este pasaje que traduzco y propongo al lector como corolario que apoya y refuerza mis observaciones:

"Poco se ha insistido sobre los que podrían llamarse los mitos de la *élite*, que cristalizan particularmente alrededor de la creación artística y de su eco cultural y social. Precisemos que estos mitos han llegado a imponerse más allá de los círculos herméticos de los iniciados, gracias sobre todo al complejo de inferioridad del público y de las autoridades artísticas oficiales. La incomprensión agresiva del público, de los críticos y de los representantes oficiales del arte hacia un Rimbaud o un Van Gogh, las desastrosas consecuencias que ello acarreó, especialmente para los coleccionistas y los museos, la indiferencia respecto a los movimientos innovadores del Impresionismo, Cubismo y Surrealismo han constituido duras lecciones tanto para los críticos y el público como para los que venden cuadros, los administradores de museos y los coleccionistas. Hoy, su solo error es el de no estar lo bastante adelantados, de no ser capaces de adivinar a tiempo el genio en una obra a primera vista ininteligible. Jamás quizá en la historia el artista ha estado más seguro de que, cuanto más audaz, iconoclasta, absurdo, inaccesible sea, más pronto será reconocido, elogiado, idolatrado. En algunos países se ha llegado a un academismo al revés, el academismo de la vanguardia; hasta tal punto que toda experiencia que no tenga en cuenta este nuevo conformismo corre el riesgo de ser ahogada o pasar inadvertida.

El mito del artista maldito, que obsesionó al siglo XIX, puede decirse que está hoy periclitado. Sobre todo en los EE. UU., pero también en la Europa occidental, la ultranza y la provocación han cesado desde hace tiempo de perjudicar al artista. Se le pide que llegue a adecuarse a la imagen mítica de ser extraño, irreductible, que de él se tiene, y también que "haga cosas nuevas". Es, en el campo del arte, el triunfo absoluto de la revolución permanente. No se puede siquiera decir que todo esté permitido: toda

innovación es decretada genial y se iguala a las innovaciones de un Van Gogh o de un Picasso, ya se trate de un aviso callejero lacerado o de una lata de sardinas firmada por el artista.

"La significación de este fenómeno cultural es tanto más considerable si se tiene en cuenta que, quizá por primera vez en la historia, no existe ya una tensión entre artistas, críticos, coleccionistas y público. Todos están de acuerdo siempre, y mucho antes de que una nueva obra sea creada o de que se produzca el descubrimiento de un artista hasta entonces desconocido. Una sola cosa cuenta: no arriesgarse a tener que confesar un día que no se ha comprendido la importancia de alguna nueva experiencia artística.

"Sobre estas mitologías de las *élites* modernas, nos limitaremos a algunas observaciones. Señalemos, por empezar, la función redentora de la 'dificultad', tal como se la encuentra en las obras de arte modernas. Si la *élite* se apasiona por *Finnegan's Wake*, por la música atonal o por el *tachisme*, es también porque semejantes obras representan mundos cerrados, universos herméticos donde no se penetra sino al precio de enormes dificultades comparables a las pruebas de iniciación de las sociedades arcaicas y tradicionales. Se tiene, por una parte, el sentimiento de una "iniciación", iniciación casi desaparecida del mundo moderno; por otra parte se demuestra a los ojos de los "otros", de la "masa", la pertenencia a una minoría secreta; no ya a una "aristocracia" (las *élites* modernas se orientan hacia la izquierda), sino a un gnosticismo que posee el mérito de ser —a la vez— espiritual y secular, oponiéndose tanto a los valores oficiales como a las iglesias tradicionales. Por el culto de la originalidad extravagante, de la dificultad, de lo incomprensible, las *élites* marcan su separación del universo frívolo de los padres, al mismo tiempo que se rebelan contra ciertas teorías contemporáneas de la desesperación.

"En última instancia, la fascinación por la dificutad, hasta por la impenetrabilidad de las obras de arte, revela el deseo de descubrir un nuevo sentido, secreto, desconocido hasta entonces, del Mundo y de la existencia humana. Se sueña con ser "iniciado", llegar a descubrir el sentido oculto de todas esas destrucciones de lenguajes artísticos, de todas esas experiencias 'originales' que parecen a primera vista no tener nada que ver con el arte. Los avisos lacerados, las telas vacías, quemadas o cortajeadas con cuchillo, los 'objetos artísticos' que hacen explosión en pleno *vernissage*, los espectáculos improvisados en que se echan a suertes las respuestas de los actores, todo eso *debe tener una significación*, del mismo modo que ciertas palabras incomprensibles del *Finnegan's Wake* se revelan, para los iniciados, cargadas de múltiples valores y de una extraña belleza cuando se descubre que derivan de vocablos neo-griegos o *svahili*, desfigurados por consonantes confundi-

doras y enriquecidos por alusiones secretas a posibles juegos de palabras cuando se las pronuncia rápidamente en alta voz.

"Por cierto que todas las auténticas experiencias revolucionarias del arte moderno reflejan ciertos aspectos de la crisis espiritual o simplemente de la crisis del conocimiento y de la creación artística. Pero lo que nos interesa aquí es que las *élites* encuentren en la extravagancia y la ininteligibilidad de las obras modernas la ocasión de un gnosticismo iniciático. Es un 'mundo nuevo' que estamos empezando a reconstruir a partir de ruinas y de enigmas, un mundo casi privado, que uno quisiera para sí y para algunos pocos iniciados. Pero el prestigio de la dificultad y de la incomprensión es tal, que muy pronto el 'público' queda conquistado a su vez y proclama la adhesión total a los descubrimientos de la *élite*."

CUATRO POEMAS A NEPTUNO

ÚLTIMA LUZ

Pendiente de la tarde
sobre peñascos
y apretados hombres que esperan
en cofradía inmóvil
contra las nubes.

Aquí sube la espuma en éxtasis,
con brillo mueren las cañas
en el último espacio tibio,
giran aves de alta codicia
clausurando el crepúsculo.

Por el fino dorso irisado
sigue tendido el coágulo
que ha goteado en la piedra
y el día se endurece
y enturbia.

Ojo de la corvina redondo y frío.

CABEZA

Entre un ramo de esbeltos
torsos (la cinta
liviana de algún sombrero
rasga el cielo sin nubes),
bajo el ritmo
de una pelota
que centellea
y abandonados gestos
en el aire, vaivenes
y un claro girar de voces.

Donde en torno
sombrillas abren
agudos rojos y gualdas
y en la orilla,
cegante espejo
que un instante retiene
y olvida talones de oro,
se aplacan los estridores
y el temblor de la espuma.

Cuando ausente
de esa viva corona,
de la arena los hombros
y extenuada la pulcra
tensión del cuello,
como un breve,
sellado mundo
gravita en el mediodía.

Un relámpago en calma
y alguna muerte
bajo el suave párpado quieta.

DOS MIRADAS AL MAR

Todo guerra y astucias
de invasor por un blando
golpe de musgo,
abre abrazos
anchos que aturden
donde pende
y ennegrece la roca
cortada sobre el furor de sus fauces.

Inmóvil tocando el cielo.

MOVIMIENTOS EN BLANCO Y GRISES

Sobre el río
la lluvia
delgada sabe
deshojar el silencio.

Yo toco
y abro de espaldas
la absorta mañana en ruinas
y relámpagos
ciñen fríos
hombres que quedan
blanqueando un casco en el muelle,

Suprime el alma un espacio
de instantáneos abismos,
pugna de demonios del agua
que transcurre en lo oscuro
y arriba mueve despojos
ateridos, un juego
de bruscas cumbres
levantadas y rotas
bajo el fijo obrar de la lluvia,
rámulas y raíces
saltando entre esquirlas frías,
macerados
frutos que cesan
donde se abre y cierra una tierna
señal de espuma.

Ahoga el Luján intenso
remo tras remo,
asume el viento la forma
del juncal, y a mi lado,
levantando un oscuro
vaho y rumores
de sauzales en guerra,
la tierra dormida pasa.

En paraje guardado
destruye un mirlo
vibrante ese vasto imperio
de sombras.

JORGE ANDRÉS PAITA

LA MÁSCARA Y LA IMAGEN

Esta noche es la pared frontera a los cuartos de los amueblados. Alta, cerrada. Cuartos donde el asesino, el seductor, desembriagados, descubren que también ellos son víctimas, cuando la muestra eléctrica ulcera súbitamente la pared de enfrente. Puñal bajado por la oscuridad opaca. Y todo cuanto el fulgor abrasa de este lado se convierte en herida silenciosa: ojos fascinados, caras clavadas, cuerpos sometidos. Entre las fachadas, pasos, voces, aire, la calle que fluye. Pero la chispa atraviesa la distancia, suelda las dos orillas en el mismo fulgor violento. ¿Quién posee? ¿Quién es poseído? ¿Y por qué tendría un fin lo que surge de nada? La agresión los confunde y, con un mismo golpe, provoca el cortocircuito. La muestra se apaga, los cuerpos vaciados vuelven a caer separadamente, los espíritus calcinados se hunden en una inercia igual a la noche reconstituida enfrente. Será preciso, para arrancarlos de eso, que el fulgor vuelva a encenderse, que la corriente los galvanice. Pero el neón sólo inventa crímenes. Su resurrección no es, pues, más que una sentencia a muerte perpetuamente repetida: y la nada es menos que nada, puesto que no podría lograr que no resurgieran cada vez los mismos rostros ensangrentados o descoloridos, los mismos gestos perentorios y petrificados, el mismo melodrama. Eternidad de un instante, victoria que un guiño transforma en desastre. Noche negrísima, claridad intensísima, e irrisoria sin embargo pues están destinadas a abolirse una a otra, alternando sin alterarse, hasta que, apenas perceptible, soplo antes que luz, el día dé cuenta de ellas.

El día es precedido; más rápido que él, el rumor de su advenimiento marcha sobre la tierra, anunciando, atenuando la rabia del sol que nacerá. Sus rayos atraviesan el espacio, se templan en él, lo caldean. Su ascensión ignora los movimientos bruscos. Ilumina los objetos sin arrancarlos al horizonte que él suscita y acepta. La sombra de la que los extrae continúa irrigando su otra vertiente, suavizando los contornos de la faz expuesta y confiriéndole espesor. Del mismo modo, ahoga y enriquece a la vez a la planta el suelo que la retiene a medias: el segundo término que la ciñe y la limita

se atiborra de un calor que él le restituirá cuando haya caído la noche. La presencia y la ausencia no reinan jamás absolutas.

Eléctrico es el poder de las máscaras, temblorosa la irradiación de las imágenes. Un hombre que se dirige hacia sus dioses, hacia sus muertos, hacia el prójimo, hacia el mundo, se topa con un foso que logrará o no franquear. Las máscaras niegan la experiencia del dualismo. Agarran el fulgor con las manos desnudas y lo obligan a fluir por canales rigurosamente trazados. Y por cierto su estilo atestigua una permanencia y una legibilidad milagrosas apenas se piense en la fuerza devastadora de la corriente que se aplican a captar. Pero negar no es abolir. Esas artes de las que la máscara es la esencia no atestiguan una experiencia original, sin rajas. Pertenecen, si es que ésta ha existido alguna vez, a una época anterior, aunque sea muy reciente. Las civilizaciones primitivas experimentan la nostalgia de los tiempos inocentes con la vehemencia de quien todavía no ha aprendido a soportar su pérdida. Proclamando, encarnando una relación entre las dos caras de la vida, las máscaras confiesan que no hay ya una sola cara. En lo más profundo de los mitos y de las creencias duerme, gusano en el fruto, la narración de la falta irreparable, de la caída en el tiempo, del ciclo aturdidamente trastornado, a partir de lo cual se precipitó la ruptura.

El miedo de verla ahondarse determina que uno vuelva sus armas contra ella, cuando no es más gruesa que un hilo. Así como uno se apresura a colmatar una lagartija en un muro, pasa, entre los bordes de la vida, entre la naturaleza y la sobrenaturaleza, una capa de ese cemento que a un mismo tiempo oculta y repara la estrecha grieta: la máscara.

Persona, la palabra latina que designa máscara, deriva etimológicamente, según una reciente hipótesis, de la misma raíz fúnebre que Perséfone. Y quien aceptó este origen no ha dejado de sentir cierta náusea, cierto pánico. La experiencia de la dualidad nace en el preciso instante en que el mundo se escinde como una roca contraída por el frío. El nivel de la otra vida, que se confundía con la ordinaria, la nuestra, ha descendido, dejando esa línea en la que reconocemos su escamoteo. Vacío más horrible que lo desconocido: lugares familiares que el Otro ha incendiado, secado, sellado al batirse en retirada. Y como la vecindad más peligrosa es preferible a la distancia y el frío crecientes, conviene someterse a él en esta linde donde, separándose de nosotros, se ha declarado: así se neutraliza a un enemigo, concediéndole una provincia fértil. La primera máscara es una máscara mortuoria.

Vaciado de metal o de pasta que preserva la forma de una carne que ya se ha columpiado, sudario que recoge la impronta del rostro que se aparta, cráneos vaciados una y otra vez o incrustados calcan una presencia en fuga que es menester atrapar antes de que sus rasgos se confundan, y ocultan el horror de su deslizamiento hacia lo innombrable. La máscara mortuoria se inserta en la grieta casi imperceptible abierta entre el último instante del hombre y el imperio de la indiferencia por el tiempo. En compensación, lo absoluto pesa contra esta pantalla, se imprime en ella, la deforma, deposita allí el negativo de su rostro. La primera imagen de Cristo, el ícono aqueiropita, gana autoridad por el precedente del velo de Santa Verónica. Los dioses de los hopíes, al advertir que sus visitas eran fatales para los humanos, imprimieron sus rasgos en cortezas que en lo sucesivo los reemplazaron en la tierra.

Doble de su modelo, la máscara lo es igualmente en el sentido de un calco. La efigie se obtiene por contacto con el antepasado, el espíritu o el dios. Por tocamiento la gran máscara Do engendra nuevas generaciones de máscaras. Roto el contacto, la identidad se extingue. La menor distancia entre el prototipo y la obra convierte a ésta en impotente: ciego desamparado cuando se le suelta la mano. Por ello, se prende a él despóticamente. Toda máscara es de hierro; y si no se adhiere, ay de ella. Roma, en esos siglos que señalan menos su declinación que la formidable vacilación de la historia que cambia de rumbo, rebosa de máscaras terribles y patéticas, dictadores abandonados por su guardia pretoriana pero crispados aún por los tics crueles de la omnipotencia.

La máscara lo es todo o no es nada, según despose o no las formas del modelo. No hay estado intermedio: únicamente la mirada podría abarcar las orillas que separa el espacio; pero la máscara es ciega. Y por contacto trasmite la energía que ha sido impresa en ella. Apenas se ha introducido en el opaco forro de cuero, de madera o de metal, en una súbita mutación el hombre ordinario queda sustituido por un personaje exaltado, furioso. Pero del otro mundo que hace así penetrar en la comunidad, es tanto esclavo como amo: nuestro tirano, su prisionero. Salido de la máscara, no se acuerda de nada. Si trae de allá abajo un signo, una prenda, lo hace al modo del ancla que vuelve de las profundidades inmodificada, arrastrando un puñado de algas. Es de nuevo nuestro igual, y quizá menos que eso, pues los de allá abajo lo han agotado. La imposición de la máscara se emparenta con el sacrificio. Xipe-Totec, Nuestro Señor Desollado, el Gran Expiador, es el Dios a la vez de los guerreros sacrificados y de los orfebres. Las divinidades tiránicas no están, sin embargo, menos sometidas a los hombres que éstos a

ellas: ciegas sin nuestros ojos, mudas sin nuestras voces, piltrafas sin nuestros cuerpos. El sacrificio es, literalmente, una trasfusión de sangre; la máscara, el compartimiento estanco y la plataforma entre dos reinos tan opuestos que sólo pueden comunicarse apretándose el uno contra el otro. La máscara es el lugar de un vuelco neto, el instrumento de una alternancia sin fin de mundos, la cual, empero, no puede modificarlos sino simplemente hacer que se sucedan. Pueblos pasivos agitados bruscamente por una frenética violencia y que vuelven a caer, del mismo modo repentino, en el letargo, imperios grandiosos abatidos por un papirotazo: en ellos reconocemos las víctimas de un dualismo del que la máscara, absoluta y frágil, define la irreductible hendidura.

Apenas la mirada abrace una y otra vertiente, apenas la memoria, aunque esfumada, logre compararlas, la máscara no será más que una puerta irrisoria golpeando sobre una casa desmantelada, abierta a todos los vientos. Deseará ser entonces semejante al templo de Esira de que habla el himno:

> Tu cerradura no tiene par,
> Un dragón aterrador está agazapado en tu cerrojo,
> Tu puerta es un dragón que se apodera del hombre,
> Tu umbral una pantera que fulmina al hombre.

Los vestidos no dejan descubierta ninguna parte del cuerpo; tabúes amenazan con los peores castigos al portador si su comportamiento se humaniza (por ejemplo, si por inadvertencia habla la lengua familiar), y a quienes, enfrentados con ese muro móvil, intentan desentrañar su secreto: mil precauciones, prescripciones, prohibiciones hablan de la preocupación de tornar la máscara impermeable, invulnerable. Pues la mutación del hombre, la irrupción fulgurante de los espíritus sólo puede efectuarse cuando ninguna infiltración, ninguna contaminación recíproca, ninguna mezcla adultere la pureza absoluta de los dos mundos que la máscara separa.

Pero, ¿puede romper verdaderamente con nosotros ese hombre sobre quien se abaten las fauces de la máscara y que está sin embargo tan cercano, del otro lado de la delgada pared, boquete de brechas que no es posible llenar: la boca, los ojos? Y serán esas mismas aberturas las que nos proporcionarán la certidumbre de la discontinuidad. La voz que nos llega es inaudita. Por eso, no es necesario que el hombre enmascarado se vea forzado, como es el caso entre ciertas poblaciones, a hablar una lengua secreta. Cogida, amplificada por la caverna bucal, deja de expresar un mensaje humano para significar un volumen natural. No es ya una voz sino un sonido. De esta aterradora metamorfosis de lo subjetivo en objetivo, las órbitas de la más-

cara suministran la prueba más convincente. No cuando, para evitar que veamos la mirada del hombre enmascarado, se esfuerza por engañarnos con falsos ojos, ocultando el lugar de los verdaderos en el fondo de la garganta o bajo un pico, sino por el contrario cuando la muestra. Pues la muestra aislada. Ahora bien, la mirada sólo tiene sentido cuando está en conjunción con las facciones del rostro. Sola, es incapaz de traducir una emoción, un estado anímico. Escapando a los matices psicológicos, se alza, no sabría hacer otra cosa que alzarse, a una intensidad inhumana, inexpresiva. Las máscaras, cualesquiera sean ellas, no tienen más que una mirada: de una dureza que nada autoriza a calificar de colérica puesto que la ira, sí, puede apaciguarse. La mirada de las máscaras carece de párpados, es ciega y enceguecedora. Procurando expresarse, el humor particular del hombre enmascarado no tiene más recurso que el estrecho canal de las órbitas y en ellas se objetiva por paroxismo, como el más calmo de los ríos se torna furioso cuando penetra en el estrangulamiento de un dique.

Un niño neocaledonio esculpe una rama. Reunidas en torno de él, las gentes de la aldea lo admiran, lo alientan, hacen bromas. De pronto uno de los presentes exclama: "¡Es el dios!" Pero ya todos lo han reconocido y huyen. En el instante preciso en que la divinidad se instala en la obra, el artista cesa —y, cabría decirlo, retroactivamente— de ser su autor. En adelante, no está "hecha por mano de hombre". Bronce, piedra, corteza, esculpidos o pintados, son el pedazo de carne que se arroja por entre los barrotes de la jaula y que a partir de entonces nada podría arrancar a la fiera. El artista se ha limitado a ponerla al alcance de las zarpas. Y si entre el momento en que el dios se apodera de él y aquel en que se lo incorpora o, lo que viene a ser lo mismo, se incorpora a él, el artista continúa haciendo, no es más que un simple ejecutante, un esclavo ciegamente obediente.

No crea, inventa al modo del navegante que descubre una tierra. Ésta existe y sólo le resta alcanzarla; si no llega a ella, todo es tempestad, inanidad, naufragio. La verdad está dada: sólo cabe volverla a ganar, adherirse a ella estrechamente, como la máscara al rostro. Las artes primitivas son conformistas. Lo que está dado ha de tomarse al pie de la letra. Algunas máscaras son realistas; otras, abstractas o simbólicas. Sin embargo, esta diferencia es despreciable cuando se tiene en cuenta su carácter común: la literalidad. Constituyen réplicas escrupulosamente exactas, dobles. La imaginación, la transfiguración son traiciones sacrílegas, suponiendo que sean pensables. La fantasía de las máscaras esquimales no es más que aparente: cada detalle tiene su significación precisa. La máscara iroquesa, con la nariz de través, no refleja una inspiración cósmica: el dios que encarna se la ha roto al caer del cielo sobre una montaña. "Líneas yuxtapuestas están formadas no ya

por un rasgo sino por pequeños cuadrados, o por curvas minúsculas. Interrogados, los bainianos explican que la primera representa la hoguera, la segunda el caparazón de las tortugas, la tercera es un rasgo de separación y los otros trazos designan sucesivamente insectos, mazas, conchas, árboles" [1]. El *test* de Rorschach corrobora, de modo inesperado, la ley de literalidad de la máscara: son los sujetos más desprovistos de espíritu creador o de imaginación quienes, en las manchas de tinta, ven más caras [2].

Correspondencias inflexibles rigen las relaciones de la obra y del modelo que en ella va a reconocerse. A la pregunta precisa formulada desde el otro lado, una sola respuesta conviene de este lado (y desdichado quien se equivoque):

En el cielo, infinidad de estrellas,
En el cielo, una luna,
para tu rostro, una boca.
para tu rostro, ojos.

Los acertijos y —esto corresponde a los tomíes de Méjico— son moneda corriente en las culturas de máscara. Permiten asir (y para el miembro de una cultura semejante, aprenderla) la mecánica que hace adherir la existencia presente a la esencia mística.

Verdades fijas, inmutables; relaciones rígidas: la máscara se emparenta con la muerte y con esa muerte viva, la locura. Mortal por inmovilidad: "Si no bailáis, dice un canto africano (citado por Himmelherber), el demonio del que lleváis el rostro os matará." Entre lo absoluto y la nada, no hay término medio. Las fronteras de la máscara están trazadas con furiosa claridad. Lo sobrenatural hace irrupción en la vida de la tribu de modo preciso, imprevisto, total: traumático. Uno pasa al alcance de una hoja de espada y ésta se abate. Y es siempre la misma herida. Ningún cambio, ningún acontecer, ninguna memoria que ligue lo que es a lo que, habiendo sido, ya no es. Opérase una mutación súbita, de la cual las transformaciones instantáneas de la máscara Haida dan la imagen exacta. El mito se funde con la vida y se la lleva entre sus garras. Una agresión primera surge y resurge de la nada, intacta para siempre, proyectada en la pantalla del espíritu en circunstancias precisas.

Proyéctese una película con dos días o dos años de intervalo: será la misma. El intervalo temporal y espacial entre lo natural y lo sobrenatural está vacante; no empobrece ni enriquece, no acelera ni retarda; nada nace

1 Maurice Leenhardt, *Arts de l'Océanie*, Éditions du Chêne, 1947.
2 Roland Kuhn, *Phénoménologie du masque à travers le test de Rorschach.*

en él ni nada muere. Todo lo que es, es presente. El efecto coexiste con la causa, el gesto no precede a sus consecuencias. Los soportes de un relato se ofrecen simultáneamente: tales los pisos de la gran máscara Dogon o la yuxtaposición del hombre y de su espíritu tutelar en la máscara innua de los esquimales. La historia del dios se despliega sobre un mismo plano, como los episodios de un misterio medieval se inscriben en estaciones sobre una escena única. La distancia entre la existencia y la esencia, dominio donde se ejerce la libertad, es menos que nada: una nada que, de algún modo, se ha devorado a sí misma. Basta con apuntar bien. El alcanzar el absoluto atestigua una marcha menos artística que científica: se asemeja a los cálculos que preparan el envío de un cohete a la luna. Y puesto que no hay nada entre ellos que los degrade, los transforme, el aquí y el allá abajo están hechos de una sola sustancia. Lo espiritual es material, lo material espiritual. El guijarro esculpido por el chamán, que ha succionado el brazo del enfermo, es el mal. El mundo de los difunos y el de los vivos no son distintos sino inversos. El universo es formulable en una ecuación porque su contenido es homogéneo: cambiar de términos equivale a cambiar de signo, no de naturaleza. De esta suerte el doble niega la dualidad.

La máscara no sufre ninguna clase de contradicción, comenzando por aquélla, quizá la más peligrosa por su apariencia anodina, que constituye la comparación [1]. Soberana, a condición de estar sola; e inexistente si no es soberana. Absolutamente plena, plena hasta crujir, hasta no poder mover el meñique, petrificada a fuerza de vida concentrada; y en derredor, el vacío absoluto, sin segundo plano, sin horizonte, sin distancias ni hitos, sin nada que de algún modo la enlace a lo que fuere y dé la escala. La máscara es un arca que ha recogido toda la vida y luego se ha cerrado, sellado herméticamente, y que ahora deriva —o no deriva— en la nada. Cuanto más complejas son las relaciones en el seno de la tribu, más borrosas, inconsistentes hasta la inexistencia son las mantenidas con el exterior, con la comunidad vecina, la más próxima. La máscara contiene toda la energía. La menor

[1] Cf. uno de los efectos de la mescalina notado por Henri Michaux: "...en el segundo estadio la comparación no existe, no se la percibe como tal. O bien el término de comparación permanece absolutamente insensible, imperceptible, anulado, o bien devora y subyuga enteramente al sujeto. Piénsese en una fagocitosis inmediata. En el *esto* que es como *aquello*, el *como* no existe ya y *esto* desaparece en *aquello* que sigue siendo único, o bien *aquello* entra totalmente en esto y desaparece en él..." (*L'Infini turbulent*, pág. 41). Y en otra parte: "Todo llega a acontecer en la locura *porque no se puede retroceder*. Una idea recorre con uno el sendero único. No hay panorama. No hay división. No hay un tercero. No hay comparación. No hay un alto (tan necesario para el juicio)". (*Misérable miracle*, pág. 23.)

huida le sería fatal. Carga estática: fulmina, pero no porque irradie ni propague. Emplea la enorme fuerza concentrada en ella para definir sus contornos, para tornarlos netos, electrizantes [1]. Acaso emita ondas de nada, esterilice la extensión, acaso esta arca desencadene este diluvio. Allí donde se la vea, la máscara se recorta, viva, contra un cielo vacío.

Su infinito es lo contrario de un indefinido. Perfecto, completo. Por eso es siempre simétrico. El impar invita a la colaboración. Tan completa es la máscara, tan *contenida* su fuerza, que, aun cuando sea irregular por su estructura o su ornamentación, "crea" la simetría. Se sitúa, se despliega en torno de un eje central que es, precisamente, también la línea de alta tensión a partir de la cual nos alcanza su poder fascinante.

Pues la máscara se precipita sobre nosotros, vertiginosamente. Ha cortado, destruido todos los hilos que unen una figura a un segundo término, la sitúan en un horizonte en cuya virtud se ve templada y vivificada a la vez —intercambio que conviene reconocer como único movimiento verdadero de una obra— y que constituyen el espacio. *Ya no hay espacio.* De sus líneas, la máscara no ha conservado más que una que, por ese hecho, se convierte en el camino de la agresión: planeta al que no retendrán más las atracciones contrarias, que deja de estar suspendido, a *buena distancia*, por las leyes de la gravitación. Cae sobre nosotros sin que podamos atenuarla, ni siquiera frenarla en la atmósfera del espíritu, que, también ella, ha quedado desecada, abolida. Sin embargo, permanece inmóvil. ¿Qué digo? Su aproximación se manifiesta por una fijeza creciente: semejante al astro de las pesadillas que se precipita derechamente hacia mí. A través del silencio de la extensión, se acerca, incomparable. Lo sé, lo siento, pues la veo engrosar ahí mismo. Hasta que se pegue a mí, me recubra, me posea como lo que es: una máscara.

Reina por el terror, medusa. La Gorgona que constela el escudo griego hace perecer por fascinación o petrificación a quienes la miran. Pero si la máscara presenta a menudo figuras aterradoras, puede prescindir de ellas, pues el miedo le es constitutivo. Toda máscara es una Gorgona, por el solo hecho de que niega el espacio que suspende la obra y suscita entre ésta y su horizonte la circulación de la vida. Terríficas iglesias neorromanas —y por lo demás, efecto glacial de toda réplica— porque sus formas, que son, sin embargo, las de sus modelos, no surgen de un contexto cultural o de culto sino del vacío; se precipitan sobre nosotros, en caída libre. Y qué

1 "...la interpretación de máscaras está a menudo esencialmente determinada por el contorno de la mancha". (R. KUHN, op. cit.)

importa que una alegre boda se despliegue en el cuadro de Rousseau el Aduanero: siempre es, rejuveencida por los afeites, la mortal Gorgona la que nos mira, nos estudia. Del rechazo fanático del espacio dimanan los caracteres de la máscara. Caracteres dominantes, que hacen que toda obra antiespacial, voluntariamente o no, se emparente con la máscara y obre sobre nosotros a su manera.

Se ordena en derredor del eje de fascinación y, así, siempre es frontal, del mismo modo que es simétrica. Ejército que avanza en filas estrechadas, erizadas, trayéndonos, en su centro inexpugnable, al jefe. Escudo, coraza de los que la terrible Medusa no es más que el blasón hablante. De cualquier modo, la frontalidad de la máscara difiere radicalmente de aquélla, digamos, de los mosaicos bizantinos. Los contornos de éstos no son fronteras candentes. El fondo templa en ellos la forma del dios o del santo. La frontalidad no está toda ella allí, visible, y allí donde sentimos que se hunde por una parte, no lo es todo. Cuando rodeo la estatua de Gudea, cada aspecto me aguarda, soporta mi mirada, y, por la densidad de que dispone en derredor de ella, tiene una contestación. Por el contrario, si contemplo el revés de un bloque esculpido tolteca, sólo encuentro peso inerte, espesor insignificante. ¿Era esto lo que hace un momento me espantaba?

Pero, justamente, no pasamos más allá de la máscara, no podemos verla por detrás. Ella es una superficie inexpugnable, opaca. La obra concebida en el espacio admitirá ser traslúcida, es decir transparente, o por lo menos la luz podrá reposar en ella. Pero la máscara la rechaza, la devuelve, la lanza hacia nosotros para cegarnos con su fulgor: casco centelleante del jefe que fulmina de temor al enemigo.

La superficie infranqueable asegura el incógnito, la impunidad. El horrible Huitzilpochtli dijo:

> Nadie me conoce: ¡obro sortilegios!
> Nadie me conoce: ¡soy el Guerrero!

Toda máscara contiene un verdugo. Desde los Penitentes Blancos hasta el Ku-Klux-Klan, la cogulla es el uniforme del terror.

La máscara extrae su poderío de su inflexible adherencia a la línea de fascinación; la más leve desviación de este eje rompe el encantamiento. ¿Quién más vulnerable que el tirano? Rodear la máscara equivale a hacerla caer en una trampa. La sola insinuación de un movimiento giratorio, el esbozo tímido de un modelado amenazan con hacerla caer por tierra. El perfil es el enemigo mortal de la máscara; su aparición en Babilonia, en Egipto, en Grecia señala y presagia un tipo de civilización de la que la

máscara ya no será más el emblema [1]. Para ésta, la gradación equivale a una degradación. Se torna irrisoria apenas deja, en sentido estricto, de ser incomparable. El antifaz, tan apreciado por el siglo de las luces, no es malvado; la carne clara desmiente el negro del terciopelo, como niños que trepan a la estatua del dios y juegan en ella:

> —¡Pero no! no es más que una máscara, una decoración engañosa,
> ese rostro iluminado por una exquisita mueca,
> y, mira, he aquí, crispada atrozmente,
> la verdadera cabeza, y el rostro sincero
> trastrocado al abrigo del rostro que miente.

Contra el peligro de ser vuelta por el enemigo, la máscara reacciona de la única manera posible: da la cara. Con rabia, lógica, obstinación. Todo está dispuesto para que quedemos fijados delante de ella. Todo cuanto ella impone de energía, de voluntad, afluye a la superficie. Aquí el misterio no está oculto, sino que se lo blande, se lo despliega, de modo tal que no podamos ni siquiera imaginar que exista otra cosa que esa frente soberana. Entre los azandes, una misma palabra, *kpwoto,* designa la piel y el cuerpo. El cuerpo *es* su piel. Todo lo que hay que saber de él es legible en ella. Cicatrices, afeites, tatuajes llevan a la superficie las estructuras ocultas del hombre y del universo. La cosmología es una cosmética. Los colores (de la pintura maya, por ejemplo) no construyen planos escalonados en la extensión y en el tiempo: ayudan a dislocar las formas que hubieran podido tener apariencia de "girar" en una sucesión de compartimientos de valor igual, en células estancadas que proliferan en el único plano de la superficie [2].

Última estratagema: entre los indios del noroeste y en la China de los Chang, el animal sagrado figurado por la máscara está dividido en dos trozos según su eje medio, y los dos lados simétricos, llevados al plano frontal, se juntan, por un artificio de estilización, en algunos puntos (hocico, talle,

1 Roland Kuhn divide en dos grupos, el primero de los cuales revela una tendencia más acentuadamente esquizofrénica, las interpretaciones "mascarales" del *test* de Rorschach, y añade: "En el grupo I, existe entre el propio rostro, el rostro extraño y la máscara una identidad particular; en el grupo II se evita todo lo que podría provocar semejante identidad. Desde el punto de vista formal, los dos grandes grupos se distinguen en que en el grupo I se trata de respuestas globales que muestran la máscara de frente, mientras en el grupo II la aprehensión de la mancha se hace por el detalle y la máscara se ve de perfil. El grupo I parece enlazado sobre todo al pensamiento mágico que lleva a la identificación, y el grupo II al pensamiento racional que lleva al distanciamiento".

2 Para estas culturas, los procedimientos utilizados por el cubismo para llevar a la superficie del cuadro los lugares distantes son una necesidad vital.

cola . . .). ¿Quién pensaría después de esto en pasar tras de la máscara para descubrir su perfil? ¿Acaso éste no está dado, también él, por la superficie?

La máscara desempeña la función de signo de igualdad en la ecuación de lo humano y lo sobrehumano. Lo que tienen en común, y lo que permite invertirlos como los términos de una ecuación, es el hecho de que ambos son absolutos, incomparables. Para los hombres, sólo tienen realidad el presente y el mito. El instante, que es la vida reducida a su punta candente, y el mito, forma asible de lo eterno, se comunican por su grado igual de pureza. La flecha del mediodía va a clavarse en lo intemporal. La máscara constriñe al hombre a vivir el duro momento meridiano, a concentrarse para introducirse en la estrecha abertura que desemboca en el mito. La impureza provoca fatalmente la ruptura. La máscara (y todas las purificaciones que se enlazan hombre a vivir el duro momento meridiano, a concentrarse para introducirse solicitadas de lo sagrado) se aplica con todas sus fuerzas a eliminar las franjas dudosas, las medias tintas, lo aproximativo a fin de que se enfrenten, sin que nada haya entre ellos como no sea ella misma, lo absoluto del presente y lo absoluto del mito.

De todas las impurezas, la más nociva para este equilibrio es el tiempo. El instante por venir o el que ha pasado es el paso a la derecha o a la izquierda que hace que el equívoco no engañe más. Pues la fijeza de la máscara —materialización del mito— es la fuente de su poder fascinante, pero también de su vulnerabilidad. El tiempo torna comparables los hechos. Si bien sólo disponían de la tradición oral, los pueblos primitivos conservan indefinidamente el cuerpo de los mitos; en desquite, su memoria histórica excede raramente los sesenta años. Olvido saludable: la memoria "perfila", desenmascara el acontecimiento.

Los mitos relatan infinidad de acontecimientos sucesivos, hablan de generaciones de dioses, de etapas de la creación, de combates, pero su secuencia no es temporal; o más bien, los mitos "llevan" el tiempo a la eternidad como la escultura de los indios del noroeste lleva a la superficie el perfil del animal totémico. El "tiempo" de los mitos permite indiferentemente que se lo descienda o se lo remonte; se desarrolla sin aportar ni modificar nada, exactamente como una fórmula algebraica. El más remoto de esos desarrollos no es sino una lectura nueva de aquello que nunca dejó de estar presente: el hijo de un dios nace y ha nacido desde siempre.

El otro tiempo, el que transcurre y que la conciencia siente como acontecer, es un azote, una gangrena. "Sólo a causa del tiempo loco [. . .] la tristeza ha entrado en nosotros", gime el *Libro de Chilam Balam*. Tiempo loco al cual la religión de los mayas, de la que este texto narra el desmo-

ronamiento, había superpuesto un tiempo sabio, el tiempo intemporal del calendario. Pues éste, a ejemplo de la máscara, lleva la impronta del universo divino. Los mitos constituyen un conjunto de teoremas a los que se pliegan las fechas [1]. Los acontecimientos pasados y futuros tienen con el mismo título su lugar en el ciclo calculado que los prevé y así los domina, los fija. El calendario suprime el tiempo.

El presente puro y el mito absoluto encajan rigurosamente por medio de la máscara. El sistema sólo funciona si no hay "juego". Toda gradación es una degradación. Toda transición, un peligro temible. Vivo, el hombre ingresa al orden cósmico eterno por la máscara; muerto, se une al mundo de los inmortales, de aquellos que viven del otro lado. Pero entre esos dos estados se sitúa un paso horrendo que va del instante del deceso a aquel en que sólo subsisten del difunto vestigios estabilizados: osamentas. Unos funerales señalan el primero; otros funerales, el segundo. Durante el período intermedio, el difunto queda aislado, no se habla de él, como si fuera una peste. Es el tiempo de la descomposición. Reconocemos en ella el equivalente físico de la descomposición invisible que se insinúa entre el mito y el presente: el tiempo.

Así se explica el pánico del Interregno. Muerto, el emperador Constantino embalsamado, vestido de gala, reposaba en un lecho, en el palacio sagrado. Todos los días se desarrollaba a sus pies el ceremonial de la audiencia. Prosternábanse tres veces ante él. Los correos leían en voz alta las misivas. Los ministros rendían su informe, y luego los senadores. No había decisión que no se discutiera ni se tomara ante la presencia augusta. Y esto ocurrió todo un verano, todo un otoño, todo un invierno, hasta la llegada de Constancio, hijo y sucesor del emperador extinto. Sólo entonces, al fin, pudo inhumarse el cadáver. El mismo pánico —y el mismo remedio— después de la muerte de Carlomagno. El pánico subsiste aun en el Renacimiento. El interregno sigue siendo la brecha por donde se infiltra la relatividad corrosiva, el desorden. Un ritual estricto se aplica a reducir la fractura: *¡El rey ha muerto, viva el rey!* Y esto dicho todo seguido, de modo que el primer anuncio queda inmediatamente anulado por el segundo Esos ojos cuya vigilancia mantiene a la sociedad ya han vuelto a abrirse. ¿Se cerraron verdaderamente? Simple y breve ausencia, quizá, así como damos cabezadas para despertarnos al punto.

[1] El espíritu mágico se emparenta por ciertos aspectos esenciales con el espíritu científico: postulación de una extensión homogénea, coincidencia de la realidad y las leyes, que son nulas si no reinan absolutamente... Piénsese en los mayas: la magia se convierte fácilmente en ciencia (intransigente, normativa, no empírica). Por otro lado, ¡cuántos ejemplos hay hoy de resurgimientos mágicos!

Una ruptura de corriente tan rápidamente reparada que nadie tiene tiempo de enloquecer: tal es la muerte primitiva. En verdad, si hay muertos, la muerte no existe. Ella no es más que un "arroyo poco profundo y calumniado", según la expresión de Mallarmé, umbral prestamente franqueado entre una manera de ser y otra. Ningún vacío entre las dos orillas. La muerte no es un fin, una descomposición, sino una transformación instantánea, semejante a la del hombre que se enmascara. "Entre los marind-anim, el *Dema* Amaremb da una medicina a una serpiente que la hace cambiar de piel; a partir de entonces las serpientes ya no mueren. Enfermas, en lo sucesivo mudan. Si Amaremb hubiese dado la misma medicina a Iawi, éste no habría muerto y los hombres dejarían de morir; enfermos, cambiarían de piel" [1]. Idealmente, la muerte no es sino una muda, un cambio de piel [2].

Los muertos viven. Comen, beben, cazan, aman; y mueren. No es fácil distinguir a los vivos de los muertos: un aborigen, al volver a la aldea, refiere que abatió con una flecha a un vivo y con otra a un muerto. El estado de muerte no es desconocido: es el doble, la imagen fiel del estado de vida. Cuanto más, ella está invertida: lo alto se convierte en lo bajo; la noche, en día; la derecha, en izquierda. "Es una misma cosa el vivo y el muerto —dice Heráclito— pues, por el cambio, esto es aquello, y aquello es, de nuevo por el cambio, esto." La densidad idéntica de los dos estados permite la muda neta, súbita de uno en otro. ¿La muerte? Nada más que la línea de demarcación entre dos mundos que se tocan, el signo de igualdad que los separa y articula.

La facultad que posee el otro mundo de salvar el hiato tenebroso para animar la piedra, el metal o la madera es, pues, función de la poca profundidad del intervalo. Cuando muere un gemelo entre los yorubas, se esculpe una figurilla, el *ìbeji*, sustituto del difunto, que se da a su hermano; el *ibeji* recibe el trato de una criatura viva. El ídolo no representa sino que es su prototipo. Lejos de ayudar a convencernos de esta consubstancialidad, la semejanza puede llevarnos inclusive a hacernos dudar de ella pues, al despertar el recuerdo de lo que fue y ya no es, al suscitar la comparación, excava una distancia generadora de heterogeneidad [3]. El niño que en el trazado

[1] LÉVY-BRUHL, *Mythologie primitive.*

[2] Sólo se considera aquí la muerte personal. El proceso de muerte-renacimiento cuyo ciclo abraza el cosmos entero, segunda gran concepción primitiva en este dominio, otorga a la muerte-nada menos lugar aún.

[3] La palabra alemana que significa "representación" (de un objeto o de una persona) es *Abbild*, compuesta de *Bild* "imagen", y del prefijo *ab*, que indica distancia.

esquemático reconoce a su padre o a su madre, el primitivo que en un bloque, groseramente tallado o en bruto, descubre sin vacilar la presencia de tal dios o espíritu, son ayudados antes que molestados por la ausencia de "signos distintivos". La necesidad de identificar nace cuando ha desaparecido el sentimiento de identidad. Atestigua una raja que irá ensanchánose. Las fuerzas del otro mundo se retiran, los ídolos se descargan. Cuando nace la muerte, muere la consubstancialidad.

Y como la fatal cesura no puede ser enteramente ignorada, conviene conservarla reducida a esa línea-límite donde roza la inexistencia. Saltar, rápido, sin mirar abajo: los fosos se ensanchan cuando uno se demora contemplándolos. La muerte primitiva es delgada como una máscara.

Otra muerte —quiero decir: un nuevo sentimiento de la muerte— nace cuando aumenta la distancia entre los vivos y los muertos. Algo irreparable se produce el día en que los muertos dejan de habitar en medio de la aldea para retirarse a una colina. La ruptura se torna demasiado profunda para que pueda negársela; la experiencia dolorosa de la dualidad será la proyección espiritual de la distancia física. Mientras ella no se establezca, habrá muertos, pero no la muerte, que nace cuando la distancia alcanza cierta amplitud a partir de la cual la máscara es impotente para salvar el abismo, para cubrirlo. En verdad, la muerte es al principio este apartamiento.

O más bien, tal apartamiento marca el punto de inserción, pues la cesura que va aquí ensanchándose no permite que se la compare con ninguna otra distancia: una nada impensable, un vacío que provoca náusea. Según Tertuliano, la muerte es "ese algo que no tiene nombre en ninguna lengua". Hasta el más odioso de los calificativos la suaviza; y se concibe que, no pudiendo evitar que aumente el apartamiento, los hombres se hayan esforzado por hacerlo aparecer de naturaleza conocida, o por lo menos cognoscible. Abismo, sea, pero abismo abalizado. La muerte se geografiza. La experiencia del abismo se reduce a un viaje tremendamente peligroso. La isla de los bienaventurados, el Hades, el País de los muertos tiene su lugar en el mapa, en los confines, en los antípodas de la tierra. "Estaba tendido en la tumba, pudriéndome, refiere el Piel Roja Trueno Retumbante. Me pudría, tendido, cuando oí que alguien me decía: '¡Ven, ahora debemos partir!' Obediente, me puse en pie y ambos marchamos en dirección del sol, donde se halla la aldea de los muertos." Morir es viajar El chamán es aquél que, a voluntad, va allá abajo y retorna. Los arrecifes, las corrientes, los monstruos son innumerables, pero existe un canal. Se aprende a navegar. Reconstituyendo el laberinto de las líneas, la mitad de las cuales había sido borrada,

los malekulas del Pacífico se inician en el complejo itinerario que conduce al volcán Ambryn, estancia de los muertos. La muerte no es ya "un arroyo poco profundo", las orillas se han apartado, pero uno vuelve a alentar, siempre según Mallarmé, "la esperanza mágica del corredor".

Tumbas del Egipto faraónico: una esperanza mágica ha suscitado la raza de ingenieros que tendieron esos túneles claros, que soportan inimaginables presiones, a través de las tinieblas de la nada. Del otro lado y con sólo dos dedos se lo siente que pesa. La vida aquí se torna monstruosa, irreal. Mujeres jóvenes, fellahs, cañas, vituallas parecen, por su perfección de frescura, lamentables: ofrendas idealmente conservadas para el día en que la muerte las desee. El arte de Memfis y Tebas es remisión, no salvación. La interminable marcha se perfila entre las paredes lisas, en la zanja estrecha, de la existencia presente a la vida eterna. El perfil significa el fin del tiempo de las máscaras, se despliega según la dimensión recientemente surgida pero la trata al modo antiguo. Hereda sus caracteres: delgadez, estancamiento, chatura. El perfil egipcio es la máscara de la distancia separadora.

De cualquier modo, nada podría lograr que la distancia no exista y que en el curso de su travesía no surjan otra cosa que los peligros previstos y conjurados de antemano. ¿Distancia al abrigo de la muerte? Pero la muerte *es* la distancia. No hay túneles estancos. Miedo de las infiltraciones, miedo de las brechas: Egipto tiene la obsesión de los violadores de tumbas. Pero si los saqueadores osan deslizarse en ellas, es porque ya han sido fracturadas. Alguien se les ha adelantado, probando que esos muertos no eran más que cadáveres. ¿Alguien? La muerte.

Puesto que la distancia mata —así como el alejamiento azula las montañas en el horizonte—, queda una esperanza de escapar a ella: no verla. Según un mito japonés, Izanagui erra en el reino subterráneo buscando a su esposa Izanami. La encuentra. Ella le suplica que la espere a la puerta del palacio infernal y que no encienda ninguna luz. Pero Izanagui se impacienta, enciende un diente de su peine, entra. Y la luz de su antorcha le descubre a Izanami abandonada a la descomposición. Presa de pánico, huye. Por haberse vuelto y haber visto, Orfeo pierde a Eurídice. El sueño es una muerte sin veneno: el hombre que duerme no ve la extensión que franquea. Durante su viaje de una vida a otra, el sueño lo abriga en su sarcófago impermeable, de rostros iluminados de ensueños. Identificar la muerte con un sueño, como lo quiso la Gnosis —ya en Grecia Hypnos era hermano de Thanatos— equivale a abolirla. Percibimos, a través de estas últimas tentativas, qué es la muerte indominable: evidencia del vacío, una nada que hiende el mundo y hunde su cuña en la conciencia humana, ruptura vista, pensada, vivida. Tal se muestra, a descubierto por primera vez, en Israel.

Se encuentra ese foso bien abierto en infinidad de recodos del Antiguo Testamento, y en adelante nada podría enmascararlo ni llenarlo.

Entonces, el contacto queda roto entre los vivos y los muertos, los hombres y los dioses. Entre la efigie y su modelo se interpone el vacío, poniendo fin a la consubstancialidad de aquéllos. Separada de la fuente de su poderío, la obra de arte no es más que un despojo irrisorio o un sacrílego error:

"El carpintero extiende el cordel, marca la madera con el compás; hace allí una figura de hombre, una hermosa forma humana, para alojarla en una casa. Va a cortar cedros; toma un roble y una encina, que elige entre los árboles del bosque; planta un pino que la lluvia hará crecer. Esa madera servirá al hombre para encender fuego; toma un trozo de ella y se calienta. Con ella hace igualmente un dios y se prosterna ante él, hace un ídolo y lo adora. Quema en el fuego la mitad: con esta mitad prepara su carne, la asa y se sacia, o bien se calienta y dice: "¡Ah, ah, he aquí que me caliento, veo la llama!" Y luego, con el resto de esa madera, hace un dios, su ídolo, lo adora, se prosterna, le suplica y dice: '¡Protégeme, pues eres mi Dios! . . .' Esas gentes no conocen ni comprenden nada; pues sus ojos están cerrados para no ver y su corazón para no comprender. Ninguno de ellos se recoge en sí mismo; ninguno de ellos tiene sentido común ni inteligencia para decirse: 'He quemado la mitad en el fuego; he puesto pan sobre los carbones, he hecho asar mi carne y la he comido; ¡y con el resto haría un ídolo abominable! ¡Adoraría un trozo de madera! . . .' Ese hombre se atiborra de cenizas; su corazón pervertido lo extravía; no sabe franquearse consigo mismo y decir: '¡El ídolo que tengo en mi mano no es más que una mentira!' " [1].

La muerte devora a los ídolos como el *sheol* y su lago de fuego consumen a los difuntos. Los hebreos no tienen arte (como no sea ancilar) porque el vacío que se reveló a ellos no tiene remedio: desierto abrasador, fosa árida: "el que desciende al sepulcro —dice Job— no volverá a subir". A la fe absoluta de las civilizaciones de máscaras y de ídolos se opone un rechazo

1 *Isaías*, 44. El razonamiento de Platón no es diferente: la inferioridad de la obra de arte se debe a su escasa participación en la esencia. También aquí —y piénsese en *Fedón*— la muerte ha nacido (y constituirá el denominador común de las tradiciones helénicas y judeo cristianas). Lo mismo que Isaías, Platón no concibe otro modo de existencia para la obra que la consubstancialidad.

no menos intransigente. En verdad, éste no es más que un retorno de aquélla: los judíos tenían el derecho de llevar sellos que figuraban dioses —no eran más que "negativos"—, pero no de imprimirlos, pues la efigie se tornaba entonces "positiva", y por ende real y, por eso mismo, sacrílega. Ambas actitudes tienen en común el no admitir en la obra otra presencia que la del modelo que desciende a ella. Interrumpida esta participación, la obra no es sino un poco de madera, de piedra, de polvo coloreado: ausencia irreparable. El arca transportada durante cuarenta años a través de las arenas, corazón del culto, cimiento de las doce tribus, el arca que es Jehová, no contiene nada. El Dios de los judíos se encarna, pero en un vacío. De ese vacío, sin embargo, nacerá el arte de Occidente.

La muerte cristiana es total como la judía, pero no final como ésta. *Fiducia christianorum resurrectio mortuorum*: Tertuliano resume allí la esperanza y la doctrina de los primeros siglos de la Iglesia. La ortodoxia se opondrá con igual determinación a quienes sostengan que, al ser total, la muerte no puede ser sino final y a aquellos que, como los gnósticos y los neoplatónicos, quieran diluirla colocándola en una escala de relaciones imperceptibles, pues, para que la resurrección tenga pleno sentido, es preciso que la muerte conserve todo el suyo.

Y justamente porque lo conserva, la resurrección cristiana no tiene ya nada en común con la vida en la muerte de las civilizaciones de la máscara. Allí, el difunto cambiaba de signo, no de naturaleza. No estaba alterado, podía retornar. Por el contrario, el que resucita aquí no podría ya considerarse el que fue. El cuerpo resucitado, como subraya Orígenes, no pertenece ya al mundo. María descubre la tumba de Cristo vacía y llora, cuando Él se le aparece: "Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas? . . ." Ella, creyendo que se trataba del jardinero, le dice: "Si tú te lo has llevado, dime dónde lo has puesto e iré a tomarlo." Jesús le dice: "¿María?" Y ella, después de volverse, le dice en hebreo: "*Rabboni* (es decir: ¡Señor!)." Jesús le dice: "No me toques; ¡pues aún no ascendí hacia el Padre!" [1]. Han pasado tres días después del deceso, tres días indelebles durante los cuales la muerte ha reinado y hecho su trabajo. El *refrigerium interim*, según la expresión de Tertuliano, rasga brutalmente el tejido del mundo y de la conciencia, inserta entre esta vida y la otra su vacío devorador. "Hay un río de fuego en este camino —dice un copto apócrifo— cuyas olas se alzan muy alto, más alto que cualquier montaña [. . .]. Nadie podrá escapar a su fuego, a su abrasa-

[1] *Juan*, XX. En *Lucas*, XXIV, se encuentra una noción más primitiva de la resurrección. Jesús se muestra a los discípulos. "Pero, como en su alegría estaban llenos de asombro y no podían creer, Jesús les dijo: '¿Tenéis aquí algo para comer?' Se le presentó un trozo de pescado asado . . . Lo tomó y lo comió ante ellos."

miento, pues los justos y los pecadores serán sumergidos igualmente en el río de fuego antes de alcanzar el trono terrible." En torno de aquel que vuelve del abismo se arrastran aún los lienzos deshechos de la muerte. Y he aquí la paradoja: si apartamos los ojos de la sombra que la limita, si la negamos, no surge presencia ninguna. En desquite, estalla en el seno mismo de la ausencia, apenas la aceptamos.

"Como una sombra se refuerza bajo el efecto del sol, del mismo modo la imagen de Cristo se presenta mejor cuando está impresa en una materia", escribe Teodoro Studita. Semejante dualidad aniquilaría todo arte en la esfera del realismo mágico: por el contrario, nutre las obras que nacen apenas su autor asume la muerte. Las nombro: imágenes. La muerte mata las máscaras y hace vivir a las imágenes. La distancia, fatal a los ídolos que no soportaban estar separados de sus dobles, proporciona la materia de las imágenes.

Comparemos el retrato del Fayoum con la máscara rechazada que inviste el *ka* del Faraón, un bajorrelieve griego con sarcófago paleocristiano: mediremos al punto la amplitud y naturaleza del cambio. Allá, la obra era depositaria hermética de una perfección y de una realidad sin medida común con nosotros; sólo la ruina podía devolverla a la naturaleza, así como un tirano ha de ser quebrado antes de que llore o implore. Aquí, no hay ya traza de perfección. La obra se nos ofrece medio metida en su horizonte material, limitada, sombreada por él. La forma hablante aparece como un velo transparente echado sobre el silencio de la piedra. Tan "visible" es la técnica de la ejecución que no es posible tomar a un retrato por otra cosa que una delgada película de pigmento groseramente aplicada sobre un trozo de madera: una imagen.

Pero lo que determina que no sea depositaria de una realidad transmitida, hace también que se nos imponga en su propia realidad. Así, en el instante mismo en que aprehendemos la imagen en su fragilidad, sus poderes crecen. *Ante* nuestros ojos la imagen se torna presencia en nosotros, y tan convincente que volveremos a proyectarla fuera de nosotros, que nos parece una cosa entre las cosas, de ésas que podemos dejar, indestructibles, *detrás* de nosotros. Ilusión, por cierto: esta presencia, apenas confrontada con el mundo exterior, vuelve a caer en su estado precario de imagen . . . y el ciclo recomienza. La sustancia de la obra es este paso, a la vez lugar y acto de atravesar, entre dos términos extremos cuya separación se ha efectuado irreversiblemente. La obra es una transición, una palpitación que en nuestra conciencia adquiere estabilidad y realidad, el espacio de un instante. O más

bien: el instante del espacio, que es distancia convertida en fundadora: interrupción e intercesión. En el hiato entre el mundo natural y el sobrenatural, insoportable para las sociedades de máscara, se inscribe ahora el *refrigerium interim*. Lo real se abisma en el espacio y resucita, imagen.

Así como la antiespacialidad de la máscara resulta de un rechazo de la muerte, la espacialidad de la imagen dimana de su aceptación. El arte cristiano —el primero que haya manejado la noción de imagen— nació en la vecindad de la muerte: en el fondo de las catacumbas. Se busca y se expande junto a los sarcófagos, sobre las bóvedas de los mausoleos, en los retratos funerarios con encáustica o bajo vidrio esmaltado. Sus temas hablan de la muerte, del *interim* y de la resurrección: descenso de Cristo a los Limbos o su prefiguración en el episodio de Jonás, tragado por la ballena y regurgitado tres días después. ¿Podía aparecer este arte sin precedentes en otra época que los comienzos del siglo III de nuestra era, cuando la verdadera muerte no era ya, como en el *Fedón*, objeto abstracto de reflexión, sino que cada cual la vivía en su propia carne, cuando tantos hombres creyeron inminente el fin del mundo? A ellos las imágenes les llevaban esperanza: pues si recordaban la muerte, constituían también la prueba de la resurrección y de la encarnación, sin duda la única prueba que pudiera darse en el dominio de la experiencia, y no artículo de fe. La ortodoxia percibe el vínculo estrecho que une la imagen con la doctrina cristiana. Rechazar las imágenes, y en particular la de Cristo, es, según el Concilio de Constantinopla de 869-870, exponerse a no reconocerlo el día de la resurrección de los muertos. Negar la posibilidad de representar la divinidad, dice el patriarca Método, equivale a negar la encarnación de ésta y, por lo tanto, la muerte y la resurrección. La iconografía que surge como reacción a la iconoclastia insiste en el tema de la Pasión, de la muerte seguida por la resurrección.

Por lo demás, la Querella de las Imágenes fue tanto estética como teológica. Debemos a doctores de la Iglesia las observaciones más penetrantes que se hayan enunciado nunca sobre el espacio que mortifica y que transfigura. Contradicción que se acentúa en vez de atenuarse: "No creo que ningún hombre deje de admitir que metáforas sin semejanza sean más aptas para elevar espiritualmente nuestra inteligencia", escribe el Seudo Dionisio. En efecto, de su debilidad la imagen extrae su fuerza. El enfrentamiento, lejos de parecer insostenible, es cultivado pues dibuja el campo de operación del milagro. "Nosotros mismos —dice el Seudo Dionisio— empujados a la indagación por la paradoja misma con la cual tropezábamos, no nos habríamos sentido acicateados a llevar a cabo la exégesis espiritual de esas metá-

foras, la estudiada explicación de esas santas realidades, si no nos hubiese perturbado el carácter deforme de las imágenes que en la Escritura representan a los ángeles." La dualidad se hunde entre los términos antinómicos: es la distancia irreparable, salvo cuando se convierte en espacio. Éste exige, pues, que se subraye la coexistencia de los contradictorios, "no mezclables e inseparables" según la definición dada por el Concilio de Calcedonia en 456. Definía así el misterio, no ya del espacio, sino de la naturaleza de Cristo.

La imagen nació y se impuso en el contexto del cristianismo: fue a un tiempo una desgracia y una suerte. La dogmatización de la fe acarrearía la del arte: una simbólica codificada se adelantaba a la experiencia imprevisible. Para volver a encontrar el espacio, era preciso que la imagen se emancipara de la doctrina cristiana. El Renacimiento verificó esta separación, pero no pudo soportarla. Se apresuró a ocultar el vacío descubierto por la retirada del dogma. Rechazó con vehemencia la dualidad, la precariedad de la obra. Quiso que ésta estuviera liberada de la muerte. Donatello, cuenta Vasari, insultó a la estatua que acababa de terminar porque se negaba a moverse y hablar. Como en la época de Apuleyo, el arte propuso "simulacros respirantes", *simulacra spirantia*. Pero el simulacro sólo es eficaz cuando reproduce todo lo que la experiencia nos ha hecho o amenaza con hacernos encontrar. El Renacimiento reprodujo el espacio para escamotearlo mejor, del mismo modo que la máscara Kwakiutl presenta un perfil simulado para prevenir el movimiento giratorio de la curiosidad. El arte del Renacimiento es una máscara perfeccionada: su superficie parece revelar la profundidad que en realidad escamotea, su aparente transparencia aumenta aún más su opacidad.

Pero el veneno del espacio quedó de una vez por todas instilado en el arte occidental. El barroco es la conciencia inquieta del Renacimiento. Exaspera la ilusión hasta el punto del engaño, aunque no para reforzarla sino a fin de que ella se declare. Sólo embauca en un punto; en los otros se produce la desbandada, el vértigo. El arte se turba, confiesa su impotencia, se descompone, redescubre la muerte y esa sujeción a la nada que es el prolegómeno del espacio.

Comprenderemos hasta qué punto éste es específico de nuestra tradición si hacemos una comparación con la pintura de Extremo Oriente. La forma está ahí también pronta a abismarse en el vacío. Este último, sin embargo, no es ausencia sino destrucción. La vacuidad oriental es plenitud y vida. El pincel se borra ante ella, del mismo modo que uno se interrumpe para

dejar hablar a un maestrto más sabio. El temblor de la mano participa de esta seguridad; una red subtiende sus saltos más peligrosos. Falta a Oriente ese estremecimiento mortal, ese patetismo que se desprende del carmín de Hélène Fourment, de los encajes de la infanta Isabel o de la "Novia judía".

Pesca de Chardin, playa de Constable, limón de Manet, rama de lilas de Matisse: en tales obras, como en el retrato del Fayoum, nuestra conciencia reconoce un drama que sólo nosotros vivimos. Se presentan como labios de una herida profunda que aparta las carnes de un lado y de otro: aquí, realidad; allá, pintura. La misma mirada de un rostro de mujer y un conjunto de toques. El objeto representado muere apenas vive el pintor; la pintura no es más que maculación cuando fijamos nuestra atención en el objeto. La presencia de uno hiere al otro de ausencia, y esta ausencia suscita la aparición. Somos arrojados y devueltos del uno al otro. Pero de esta incertidumbre nace la *obra en nosotros*, pues a nosotros la mirada nos fuerza a franquear indefinidamente el intervalo. Y calificaría de buena gana a esta travesía feliz con un nombre que sólo tiene existencia distinta en las lenguas de las civilizaciones de imágenes —belleza— y que sin embargo en ellas no significa nada. Digamos más bien que su sentido *es* la nada. El arca de la belleza sólo contiene el espacio.

PIERRE SCHNEIDER

(*Traducido por Roberto Bixio.*)

LAS PUERTAS DE LA NOCHE

"Si las sensaciones oscuras presentan mayor interés para el poeta, es sólo a condición de hacerlas claras. Si el poeta recorre la noche, debe hacerlo como el Ángel de las Tinieblas: trayéndole la luz."

MARCEL PROUST

I

Altas puertas de la noche,
asilos inconfesables
por donde escapa mi noche
huyendo noches culpables.

Altas puertas de la noche,
escalas de soledades
por donde suben los sueños
y se columpian los ángeles.

Altas puertas de la noche,
pisaré vuestros umbrales
tocando asilos y puentes,
columpios, sueños y ángeles.

II

Púrpura tienes, noche y llegas púrpura
para teñirme rojo en la negrura,
foco de luz perdido en la espesura;
pulpa encendida en la escondida pulpa
es tu carne de fuego y de tortura
para mi mano hurgando en tu espesura
para tocar tu meollo de ternura
rompiendo tu corteza y tu escultura
para morderte negra en roja hartura
hasta dar con tu pulpa de amargura
y hacerte con los dientes cortadura
que dure, tú que duras siempre dura.

III

No quiero herirte, amante, turbio amante,
ángel de vida, planta de ternura,
mas cuanto más me vuelvo, más espinas
te ofrezco y más acerba mordedura
te dan mis bocas hechas al consuelo.

No quiero herirte, amante, turbio amante,
mas mi carne se espesa y se defiende
con redes que te envuelven y te atrapan
porque tu amor desnudo me previene
y como pulpo suelto mis tentáculos
y te inundo de tinta que te ciegue.

No quiero herirte, amante, ciego amante,
sólo velar tu fe adolorida,
porque es llama que quema y no consume,

agua que sube y baja con medida
para calmar tu sed y provocarla
hasta que yo sea noche amanecida.

IV

Piloto solitario, el camionero
mira lomas y bosques suaves densos
pasándole a los lados;
cuando la tarde expira y las ciudades
sólo son firmamentos repetidos,
su camión sueña antiguos animales
con qué acoplarse; él sueña
lejanas compañías, blancos lechos,
horizontales sueños; él en alto,
vertical en su torre, habla a la noche
con ojos que son brasas y puñales,
y la noche le escucha, le recibe
la violencia de luz en las entrañas
porque la noche oscuramente sueña
que vuelve a ser un animal antiguo.

V

Viene de lejos. Sola,
se amolda a los peldaños
de una ruina gastada bajo un pino.
De allí llama a los hombres.
Ellos, dóciles, vienen,
la mano entre las ingles,
como un gesto de siervos tributarios
ante el trono sagrado de una reina
que su cuerpo regala, hecho desprecio.

VI

Vela la noche, vela
mi destino que se cierra.

Guarda la noche, guarda
mi destino que se labra.

Mira la noche, mira
mi destino a lo que aspira.

VII

Miedo le tengo a la muerte,
pero no a la muerte mía,
a la muerte a quien la noche
abre sus puertas y filtra
en mi cobija de sombra
su pobre sombra vencida
y yo no puedo decirle:
"véte de aquí, muerte mía"
porque es la muerte de otro
que me pide compañía.

VIII

Se ha inclinado hacia el río el pescador nocturno
y en la otra orilla atizan los muchachos el fuego
donde aletea y tiembla la reina de la calle.

Los harapos de luces tiran peces al río
para ti, pescador de parábola inmóvil,
que sueñas con fijarle a la corriente
una gota siquiera de su fuga intangible,
un instante de escamas en tu red.

Pesca el oro de esta luz, de esta noche,
de esta reina del fuego,
para tener un pez que no resbale,
pescador de las últimas fronteras,
pescador de la calle.

IX

Tres miradas cruzaron una noche mi frente
frente al mar la memoria de su mar me las llueve,
mueve su sombra conchas con tres crecidas perlas:

Me entreabre la niebla
flotantes, dos figuras;
cinturas en sordina;
se adivinan él y ella, iniciantes.
Música de pupilas:
una rosa cantante
en la hondura quemante
que en la puerta se entreabre.

Marinero que pasea
por la marea alta de la calle,
talla esculpida en roca y en espuma,
suma muslos y pechos,
lechos de sal y ondas

a la ondina del puerto que promete
un flete de opulencia, ancla nupcial
para sus ojos, peces de mercurio
augurio de un crucero zodiacal.

Medianoche: la estación es puerto,
puerta que acoge y lleva hacia el reposo;
posado ya su cuerpo rico de años
baña amante una anciana en sus ojos amantes
dos amantes perdidos en su mundo
hundiendo en suaves cuellos tibios labios
sabiamente.

Un río entonces le desborda dentro
las praderas inmensas inundando
donde estaciones, trenes,
traían y llevaban otros labios,
otros cuellos suaves jóvenes,
como ahora la memoria mueve y llueve
sobre mí de su noche tres miradas, tres perlas
brillando sabiamente.

X

Llama que en la noche quemas, quema;
Llama que en la noche cantas, canta;
Llama que en la noche lloras, llora.

Llama tu llama más que otra llama;
Llama tu canto más que otro canto;
Llama tu lloro más que otro lloro,

Canta tu llama más que ese canto;
Llora tu canto más que ese lloro;
Quema tu lloro más que esa llama.

¡Quémame ya llama, canto, lloro,
Llama que en la noche quemas! ¡Llama!

ENRIQUE DE RIVAS

CRÓNICAS

LA OBRA LITERARIA DEL PINTOR JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA

José Gutiérrez Solana nació en Madrid en el año de 1886. Tenía doce años en 1898. No pertenece a esta generación de escritores. Era un niño cuando murió Ganivet. A los veintisiete años, en 1913, publica su primer libro *Madrid, Escenas y Costumbres*. La generación del 98 estaba perfectamente definida. Sus principales componentes ya habían publicado libros que no habían de superar después. Únicamente Valle-Inclán encontraría más tarde su nota más personal, la que más nos interesa ahora. En ese momesto, se puede decir que Solana era un gran pintor desconocido. En 1917 alcanza una tercera medalla y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922 le llega el reconocimiento oficial con la adjudicación de una primera medalla. Por entonces había publicado tres libros. Además del citado, *Madrid, Escenas y Costumbres* (segunda serie), Madrid, 1918 y *La España Negra,* Madrid, 1920. En 1923 apareció su *Madrid Callejero* y el año 1924 Díez-Canedo dedicó un estudio a estos cuatro libros en las páginas de la *Revista de Occidente*. Un año después volvería a hablar de él con motivo de la publicación de *Dos pueblos de Castilla,* libro aparecido también en Madrid en el año anterior.

Si como pintor, según Sánchez Camargo es el gran estafado, como escritor se puede decir que fue prácticamente desconocido, mejor, prácticamente silenciado, pues conocido y admirado lo fue siempre por una minoría y la puja de esta minoría es la que le ha traído, no digamos al reconocimiento general pero sí a un primer plano Por él comienza a interesarse el gran público de aficionados a la literatura que es el que, en definitiva cuenta entre nosotros. Gómez de la Serna le ha dedicado los mayores elogios. En parte ha sido su descubridor, como lo fue de Silverio Lanza (aunque este gran escritor continúa siendo un desconocido) y a uno y a otro le debe parte, sin menoscabo de su originalidad, de su personalidad. Han sido sus maestros (no exclusivos) en el mejor sentido de la palabra.

Pero fue Camilo José Cela quien le dio carta de naturaleza entre nosotros al dedicarle su Discurso de Ingreso en la Real Academia Española de la Lengua.

Y tiene gracia que haya sido Cela (prologuista de sus hasta hoy obras completas, conocidas) en un discurso de ingreso en la Academia el que le haya rendido un homenaje público y ampliamente divulgado, pues Solana no pierde ocasión de dar su visión personal y adversa de los académicos. Vayan unos ejemplos:

"Como la comida ha sido fuerte no estamos para ver visiones, y aunque

llegamos ya a las puertas de Ávila, a ninguno de los que viajamos en este vagón se nos ha presentado el espíritu de Teresa de Jesús. A ninguno de estos patanes que dicen tan buenas cosas y que discurren mejor que los académicos de la lengua que nunca discurren nada". (*Ávila. La España Negra*).

"Además oía continuamente una voz escalofriante, una voz que me producía calambres y que me repetía a todas horas: 'Tú no verás publicado tu libro: si lo llevaras a un editor, te lo rechazará: tienes que tener en cuenta que todos los editores son muy brutos, y que la mayoría, antes de serlo, han sido prestamistas o mulas de varas, y si lo llegaras a dar a la estampa por tu cuenta, no dejaría de ser un atentado a la Academia de la Lengua; esto no te debe preocupar, porque todos los académicos no son más que idiotas, mal intencionados'." (*Prólogo de un muerto. La España Negra.*)

Otras veces utilizaba la ironía "[...]; otros hablan mal de la Academia Española, que es una cosa sagrada y sin la cual no hay salvación posible, pues lo poco bueno que tenemos de ella ha salido, y no cito nombres para que no me den una plaza que ya tengo yo ganada por mis puños hace muchos años, desde que me llevaron al Panteón de Hombres ilustres, donde yazgo *per in secula saeculorum,* como puede verse, si algún idiota lo duda, en mi libro de *La España Negra;* [...] (Prólogo a *Madrid Callejero*). Y no son éstas las únicas alusiones despectivas que hace de la Academia. Por otra parte hay quien dice que en realidad sentía un profundo respeto por esta institución pero esta opinión es poco convincente. Las academias y los medios oficiales no le reconocieron ni siquiera su mérito como pintor. "La bestial honradez —dice Sánchez Camargo— del mensaje de Solana tenía que aparentar ser ignorada y él convertirse en un estafado, en el estafado del siglo. Se le escatimó en vida gloria, estimación, dinero, aprecio, lugar y sitio. Sólo los escritores, los literatos y el primero Ramón Gómez de la Serna, a quien se le siguen estafando los premios, desde el Nobel, que de tantas cosas se dio cuenta, supieron del genio del pintor" [1]. Y hay que insistir en que si hoy se empieza a conocer su obra literaria ha sido por la amplia difusión de la propaganda de mejor ley que de ella ha hecho C. J. Cela. Éste, si no contara con otros méritos personales, sería suficiente para tener derecho a nuestro reconocimiento y nuestra alta estima.

En el mismo trabajo Sánchez Camargo dice: "Se le estafó la fama que se le debía; por eso, otro gran engañado, aunque de muy distinto modo, Eugenio D'Ors, le llamó en frase feliz 'el gran estafado', hasta el punto que ni siquiera conoció vivo que se le había concedido la Medalla de Honor, que le fue negada tantas veces." Pero si el reconocimiento le vino tarde en pintura, es hoy cuando le llega la fama como escritor, una fama no amplia, pero sí lo suficiente como para que en adelante nadie pueda desconocerle, ni alegar una ignorancia que no sea culpable, culpable al menos, de una falta de sensibilidad auténtica para estimar las obras verdaderamente importantes, originales y artísticamente valiosas.

La obra literaria de Solana se presta, dentro de su uniformidad, de la que uno se percata a un primer golpe de vista, a múltiples consideraciones. No se agota en una primera pasada y aunque parece que lo que nos vuelve a sugerir, lo que nos enseña es lo mismo de antes, su afirmación, su insistencia, tiene la categoría de lo evidente. No existe la trampa, no existe lo falso, ni lo superficial.

[1] MANUEL SÁNCHEZ CAMARGO: *Solana, el gran estafado.* Papeles de Son Armadans, nº XXXIII, bis, 1958.

Todo es verdadero e importante, aunque limitado, como humano. De *Madrid, Escenas y Costumbres,* y seguimos con el gran amigo de Solana, Sánchez Camargo, dice: "Todo aparece mondo y lirondo, sin paños calientes, en su punto preciso. En su punto y aparte."

"La literatura, para Solana, no fue un violín de Ingres sino una necesidad de expresarse, hondamente sentida." C. J. Cela. Y "Pudiera decirse que la España de Solana —o, mejor, la sola España de Solana— no es España, dejémoslo aún más claro, no es toda España. Probablemente no se encontrarían razones lo bastante sólidas para contradecir o, al menos, desvirtuar tal aseveración. Y, sin embargo, tampoco podría negarse —quien este argumento esgrimiera— a admitir que la España de Solana si fue en su macabra violencia, en su doliente desnudez, un poco el alcaloide de la España eterna, de la España que duerme —a veces con hambre saltándole en la panza— con la cabeza debajo del ala sin plumas y, en la cabeza, las más estrafalarias y descomunales figuraciones" [1]. Qué duda cabe que es exacto que el mundo de Solana es un poco el alcaloide —quizá en mayor medida de lo que puede presentarse a nuestra apreciación— de nuestras ciudades y nuestros campos. Su visión realista está dirigida a un punto, a un momento, pero que indudablemente posee una gran fuerza de gravitación. En el retrato lírico que le hizo Juan Ramón hay estas palabras: "Todo nos lo adelanta o retrasa a primer día de fiambre, embalsamando con su mágico oscuro óleo rico la armonía del empezar a acostumbrarse a lo otro."

Lo que Solana dice —estas palabras sirven tanto para su pintura como para su obra literaria, entre las que es tan difícil hacer distinciones— es verdadero porque una vez ha sido verdad. Lo ha visto una vez y para nosotros tiene la fuerza de lo convincente. Atinó Juan Ramón aunque sólo se atreviera a cogerle con sus largas pinzas líricas y a una respetable distancia. Si el poeta no podía compartir su mundo, le reconoció al instante.

La obra de Solana invita a pensar que escribía sin saber, que no tenía oficio. En materia artística y en muchas otras materias hay que desconfiar de lo que se entiende por oficio, sobre todo de lo que se hace con arreglo a un programa. Solana no tenía la cursilería del oficio pero sabía muy bien lo que se hacía aunque por otra parte él no lo pudiera, ni supiera, ni quisiera hacerlo de otra manera. Lo hizo de la mejor manera posible, yendo al grano, cogiendo al toro por los cuernos, que era su manera de hacer, yendo a lo fundamental, diciendo cosas tremendas que para él eran muy importantes y, como su espíritu era grande, acertó en toda la línea. Pero aparte de eso, de que aparentemente fuera tosco, ¡qué tosquedad la suya, qué cazurrería más nuestra, más reconocible y verdadera para todo el que se ha sentado amorosamente en una taberna a comerse un pedazo de chorizo y beberse una botella de vino! Estoy convencido de que si viviera no sería de los que se sientan en una terraza a beber uno de esos refrescos al uso. Pero su aparente ignorancia, su real tosquedad, era fidelidad a su patria, la que, además, le apasionaba. Y en cuanto a su ignorancia, no hay tal. Aparte de su gran categoría de artista sabía cosas, no sé si demasiadas pero sí suficientes y, estemos o no estemos de acuerdo con él, hay que reconocer que se interesaba por la cultura,

[1] Introducción a *Obra literaria de José Gutiérrez Solana,* por Camilo José Cela. Taurus, Madrid, 1961.

de una manera no frecuente entre escritores y pintores que hacen todo lo posible por desconocerse mutuamente, como ha demostrado y le doy la razón, Gaya Nuño. Se complace en hacer referencias de músicos y él mismo, y lo tenía muy a gala, era estimable aficionado a la ópera con dotes de tenor. Yo, ya cansado de oír tanto agudo chillido, subí a la tarima y canté una romanza de *Rigoletto* de una manera pausada y grave, pero dando unos cuantos calderones parietales que dejaron al tenor completamente averiado. A la noche siguiente comprobé la eficacia de mi escuela de canto por la Gagliari, y empleando mi procedimiento con las notas parietales, dejaba a Buvoni en el Trovatore para el arrastre, a pesar de su gabán y su gorro de piel." Al parecer no era muy transigente con que se menoscabasen sus dotes de tenor y se alababa de que en una ocasión dio un do de pecho tan alto que apagó una bombilla.

De que no era un ignorante en literatura vaya esta muestra. "Pero muy superior a Gavarni y Deveria es Honoré Daumier; este caricaturista es uno de los más grandes artistas franceses; es el más creador y literario, es el Balzac del lápiz pero la mayoría de las veces le supera por ser más conciso." Difícilmente se podrá hacer una observación más aguda. Para ello, al talento ha de acompañarlo el conocimiento de causa. Solana ha sido el español más ajeno a cualquier clase de frivolidad. Humilde y honesto, no regateaba sus elogios al que él creía merecerlos ni se mordía la lengua para decirle la verdad a quien fuere.

No es fácil hacer distinción entre su obra de pintor y la de escritor. La una y la otra corren paralelas, con idénticos temas y, lo que es más importante aún, con tan alta calidad. Pues si nadie le puede discutir que sea el pintor español que puede estar en el Museo del Prado junto al Greco, Velázquez y Zurbarán, sin que pase nada, según la opinión de Sánchez Camargo, también puede codearse con Cervantes, Quevedo y Galdós sin que por ello tengamos que sentir la menor desazón. Es un clásico en toda la extensión de la palabra; uno de los más perdurables y más recios de los escritores de los últimos tiempos e, indudablemente una personalidad curiosa y ejemplar de nuestras letras. De acuerdo que su instrumento no abarca muchas notas pero lo que él ha hecho y de la manera que lo ha hecho, nadie sino él lo podía hacer.

No sólo diría que es un obsesivo sino además un fanático de sus temas y de su mundo y que por eso nos lo ha mostrado con tan ejemplar empuje. Leyendo sus prosas, junto a los clásicos, junto a ciertos escritores ocasionales que escribieron sin mayor preocupación pero movidos por una imperiosa necesidad de cualquier estilo que les dio el timbre más adecuado a su función, con frecuencia me ha recordado a Sade, no porque el mundo del uno tenga nada que ver con el del otro, aunque las cosas humanas unas con otras en cierto modo se tocan con mucha frecuencia, sino por algo que hay de electrizante en la atmósfera de ambos, en la medida que se colocan en un plano absoluto.

Para Solana no hay la menor preocupación por el temor a las palabras ni se le aprecia esa carcoma del escritor que supone el esforzarse en dar vueltas para tratar de no decir lo que acaso se cree que quiere decir pero no se atreve por algunas o varias de esas inhibiciones que se levantan ante cualquier clase de respetos. Entre lo que hay que decir y lo que quiere decir no hay más obstáculos que los que se derivan de las propias facultades.

Baudelaire decía que cualquiera que quisiera escribir un buen libro bastaría

con que bajo el título *Mi corazón al desnudo* escribiera lo que de verdad correspondiera a ese título. Éste es el caso de Solana. Baudelaire, como todos sabemos, no podía equivocarse al dar esta receta. El caso de Solana es uno que lo demuestra de la mejor manera. Y no quiere decir que la obra de Solana esté llena de confidencias aplicando a esta palabra su sentido más general, ni que tuviera que hacer ningún esfuerzo para desnudar su corazón, creo que a un hombre, a un escritor, no le es fácil hacer esto a propio intento, ni tampoco que escribiera sus obras sin esfuerzo. Al contrario, creo que sus obras representaron un esfuerzo grande para él por lo mismo que no da lugar a vaciedades de ninguna especie y siempre o casi siempre su prosa va directa a la pieza. En primer lugar no escribe de memoria. Escribe lo que ve. El caso de su novela *Florencio Cornejo* no se aparta de esto, al menos no se aparta sustancialmente y de ello trataremos en su momento.

Es un escritor español, de la misma forma que Dostoievski es un escritor ruso, Balzac es un escritor francés y Faulkner norteamericano. Es un escritor arraigado en su ambiente y que cuando sale fuera, como en los fragmentos conocidos de su libro *París* del que por primera vez publicó Sánchez Camargo en la biografía que le dedicó, los tres únicos capítulos conocidos, ve las cosas con ojos de español. Es el escritor menos contaminado de nada. Es el mismo siempre y en todo momento, lo es, si se quiere, hasta la cazurrería, de la que si tantas cosas tenemos que lamentar en el caso de Gutiérrez Solana es todo lo contrario.

Pues si algo hay que lamentar sobre la obra de Solana es que de algunos de los libros que anunciaba, casi siempre con bastante anticipación, hasta la fecha no haya aparecido el manuscrito. En una lista que da sus libros, hecha de su puño y letra, aparecen unas *Memorias,* desconocidas hasta ahora. Se tiene noticia de *Las brujas de Ogarrio* y *Cuentos de Osario.* De este último parece que hay seguridad de que estaba concluido su manuscrito. Su novela *Florencio Cornejo* termina así: "El anciano escritor sólo se defiende a fuerza de atracarse de vino. Si algún día tiene tiempo, humor y dinero, escribirá las hazañas del hijo de Florencio, en México, el cual ha resultado un pequeño hombre de acción, aunque monetariamente ha fracasado y no ha hecho carrera, pero se ha dado una vida de órdago: ha comido, bebido y tirado de bragueta de largo, y esto es poco, pues menos de una piedra." Y debajo una fecha (elocuente en cuanto a la posibilidad material de tiempo que pudo tener para escribir nuevas obras, y con posterioridad a ella sólo se conocen escasos fragmentos): Madrid, febrero de 1926.

Antonio Fernández Molina

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

UN CATÁLOGO IMPRESCINDIBLE *

Debo reconocer que mi primer movimiento al hojear el prolijo libro que el señor Keith Ellis ha dedicado a la obra narrativa de Ayala fue de admiración. He aquí —me dije, luego de recorrer la exhaustiva bibliografía y de leer la presentación inglesa que precede a la introducción— como se trabaja en otras partes del mundo. "This work has been published with the help of a grant form the Humanities Research Council of Canada...". "A grant form the University of Toronto made it possible for me to complete the research". Pienso que en materia informativa, y con la sola excepción del loable trabajo que en este punto realiza el Fondo Nacional de las Artes, una tarea semejante a la llevada a cabo por Keith Ellis habría sido entre nosotros poco menos que imposible. Pienso, también, con empeñosa ingenuidad, que la carencia en nuestro país de una crítica seria se debe en parte a la falta de elementos, a la dificultad para procurárselos (el intento de hacerlo en nuestra melancólica Biblioteca Nacional es digno de un cuento del propio Ayala) y en definitiva, a la ausencia de todo estímulo, moral y económico. En este sentido, trabajadores de la talla de un Martínez Estrada, para no mencionar sino un raro ejemplo, merecen no sólo el aplauso al talento sino a un tesón que participa de las cualidades denodadas del explorador... Esto dicho, pasemos al contenido del libro.

Adelanté que mi primera impresión fue la del entusiasmo. La lectura de la obra no me ha producido el mismo efecto. Es muy probable que la mentalidad erudita haya triunfado, aquí, sobre las bondades de una interpretación que sólo puede alcanzarse en profundidad mediante la síntesis trascendental de su objeto. Tal es, a mi juicio, la limitación, aunque también la grandeza, de este tipo de ensayos. Keith Ellis se ha propuesto no dejar nada afuera en el estudio de la prosa narrativa de Ayala. El resultado de esta sumisión cronológica y literal no es otro que el de arrebatarnos una visión que exige el panorama, la *figura,* más bien que el detalle. Así, una vez más, los árboles no dejan ver el bosque. Hubiéramos preferido el esquema óseo y nervioso de Ayala a la descripción minuciosa y conectiva de su cuerpo literario. La exposición prolija de argumento tras argumento, sin sensible ventaja para quien leyó la obra, anticipándose sin demasiada gloria al lector en ayunas, comunica al libro una monotonía innecesaria que invita a entenderse directamente con el autor. Es verdad que no podemos acusar al Sr. Ellis de no haber escrito su libro según nuestro personal criterio. Es bien arriesgado juzgar a un autor por lo que no hizo. De cualquier modo entiendo que en estos casos sólo se logra la médula del objeto a través de un rodeo creador capaz de entrañar el estudio del asunto o del tema capital del autor: aquel que lo define, incluso estilísticamente, para siempre. Para ello suelen bastar, a veces, una o dos obras. ¿Quién duda —para no referirme sino a un género— que relatos tales como *El mensaje* o *El hechizado* son suficientes para ilustrar la garra de un cuentista extraordinario? Los comentarios que estas narraciones le merecen al señor Ellis no hacen

* KEITH ELLIS: *El arte narrativo de Francisco Ayala.* Ed. Gredos, S. A. Madrid, 1964.

hincapié, empero, sino muy al pasar sobre el verdadero "motivo" que los inspira. No voy a competir aquí con él y prefiero remitirme a lo que en nota expresara sobre ellos al ocuparme de un último tomo de cuentos de Ayala [1].

Resta, con todo, un saldo muy positivo en el libro de Ellis y es el de que en adelante será muy difícil prescindir, en todo trabajo que se ocupe de la prosa narrativa de Ayala, del admirable orden y noticia que nos proporciona, materialmente, sobre el autor que lo ocupa. Ignoro si al incurrir en las fallas que señalo el señor Ellis ha incurrido en falta de imaginación o en exceso de modestia. De cualquier modo, nos ha dejado un catálogo imprescindible.

Mario A. Lancelotti

EL POETA Y LOS ELEMENTOS *

De Molinari había leído a los dieciséis años, en una *Antología poética universal* compilada por Sosa López, un poema que me había quedado profundamente grabado: "El ansioso" (no está incluido en esta selección), que releí frecuentemente. Recordaba también "Una rosa para Stefan George", "Elegía a la ciudad de Esteco" y muchos otros poemas cuya procedencia ignoraba. Asimismo, rodeaba a Molinari con un halo de artista anacoreta, de conocedor de los más íntimos presagios y texturas de la pampa; lo sabía de un lenguaje riguroso, pero —debo reconocerlo— también me eran vagas las fuentes de estos datos.

Por todo ello, *Un día, el tiempo, las nubes* significaba para mí una aventura de descubrimiento, que coincidía con una de las tantas etapas de "autorrevisionismo" por las que frecuentemente atravieso. Significaba también una suerte de actitud husserliana al precisar, ver y sentir las cosas con una "tesis de actitud natural".

A modo de presentación, Molinari explica, con acierto, que no ha querido hacer una antología sino reunir "composiciones que he elegido de una gran cantidad de poemas" con las que "he deseado de algún modo, componer un libro en que se encuentren las distintas épocas del trazo transcurrido literariamente". Encabeza la selección una cita bellísima, una suerte de buen augurio, de auspicioso presagio para quienes se adentren en el libro. Pertenece a Demócrito y dice: "La palabra interior acostumbra a sacar de sí misma sus alegrías". Cuando terminé de leer el libro, aprecié la profunda consustanciación de Molinari con el mundo clásico. Esta cita no era casual: estaban, además, las alusiones mitológicas, los epígrafes, las citas de Virgilio. Pero aquí, esa evidente predilección por lo clásico, no era empleada en la realización poética, a la manera de los modernistas como un elemento ornamental, sino que estaba integrada a la esencia misma del poema y, su vez, mantenía hondas relaciones con la naturaleza con la que el poeta tanto dialoga.

No me fue difícil dividir la producción poética de Molinari en dos zonas: la correspondiente a las odas y las elegías y la que comprende sus canciones, sonetos y romances. Me interesó la primera de esas dos zonas. En cuanto a la se-

1 *El as de bastos*, publicada en el número 285 de la Revista SUR.

* RICARDO MOLINARI: *Un día, el tiempo, las nubes*, SUR, Buenos Aires, 1964.

gunda, sólo diré que la influencia de la poesía española es evidente en exceso, de modo particular en los romances; por ejemplo, en el de Facundo donde tanto el ritmo, los elementos decorativos o el lenguaje expresivo, pueden ser inmediatamente relacionados con Federico García Lorca (*"Qué general tan bonito / de patillas y entorchados. / Santos Pérez esperaba / con su escuadrón al reparo. / Alto!, que te quieren ver, / general muy apreciado"*) o con ciertas canciones de Rafael Alberti.

La naturaleza en las Odas de Molinari

A lo largo de la obra de todo poeta generalmente encontramos la obsesión por los mismos temas, por las mismas palabras, a las que la vida va dotando de sutiles matices y densidades; tal vez en esa primera elección, a veces un poco intuitiva, resida todo el secreto y el misterio del estilo. Molinari no escapa a ello. Los elementos de la naturaleza, entre los cuales el río es una especie de indiscutido rector, obsesionan al poeta. Por eso los ama, hasta extraer de ellos el conocimiento. Pero además del empleo exacto de tales elementos, de los grados de integración y entendimiento del hombre con la naturaleza, ésta trasciende al poeta: esos mismos vocablos, a más de su significación directa, pueden ser vistos desde un segundo plano, más simbólico y oculto, más doloroso, que suele escapar a las mismas intenciones del creador.

En esa simbología se plantean interrogantes metafísicos y se carga a ciertos *protagonistas*, como el río, las nubes, el viento, de un profundo contenido erótico. Encuentro aquí un nexo con la poesía española clásica, en la que el pudor del artista le exigía poner en boca de personajes muy alejados de sí (en las *Églogas* de Garcilaso, por ejemplo) su dolor o su drama vivencial.

En resumen, Ricardo Molinari trabaja con tres de los cuatro elementos esenciales (el fuego carece de importancia para él) y sus combinaciones: así, la tierra será la pampa o el desierto; el aire, las nubes o el viento; el agua, el río, etc. Pero el modo de trabajar con ellos no es formal sino que resultan dolorosos para el poeta; por eso su diálogo es penoso, elegíaco. Se despoja a la naturaleza de todo pintoresquismo, de color, de anécdotas, y se la reduce a su más pura esencia, a su destino implacable, que se brinda no ya por elementos abstractos sino por el mismo rigor en que aquélla se manifiesta.

De lo dicho quizá surja que las estaciones preferidas de Molinari deberían reducirse al otoño y al invierno, porque en ellas se brinda la desnudez, no hay engaño de temperaturas o colores ni tentaciones sensoriales: el diálogo sólo se puede entablar a partir de las raíces.

En esa comunicación el poeta asume el papel de contemplador. Él no va a la naturaleza, ella se le impone; no la transforma, se le somete para describirla ascéticamente. Es así como Molinari se identifica con el desierto, tal vez porque teme el castigo de la divinidad si se distrae de su tarea; él ha elegido y sabe que no hay lugar para la opulencia.

En la poesía de Molinari no hay personajes vivos; hay ángeles, animales, y para aludir a seres concretos se utilizan términos neutros o impersonales. Y cuando, necesariamente, el poeta debe ser el personaje, asume formas panteístas: es el río, la piedra, la pampa. De esa travesía ha extraído también las esencias: la de la naturaleza en el río, la del hombre en su sangre. Por eso su respeto, su

diálogo de igual a igual con la muerte, a la que contempla cotidianamente como una posibilidad y no la menos importante de la vida. Entonces dice: "Quisiera que me lamentaran como a muerto, porque he sentido por mi piel correr la sangre de mis amigos".

Sólo quien ve con tal intensidad a la muerte, es capaz de traducirla con esta magnífica oración:

> "¡Oh, Dios clemente y misericordioso, tú que estás sobre la haz del aire, mirando el campo de nuestra muerte, yo te ruego que dejes entrar en tus deleitosos valles a las almas que andan por el vacío obscuro y cuyos cuerpos se consumen hoy encima y debajo de la tierra, y pongas sobre sus pechos la hoja recta del laurel, para que olviden las amargas tareas de la carne, y les des como a mí mismo!"
>
> (del "Libro de la Paloma")

Luisa Futoransky

EL POEMA: EXPLORACIÓN Y RESPUESTA*

I

¿Es quimera pensar en una sociedad que reconcilie al poema y al acto, que sea palabra viva y palabra vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora?... En esta pregunta y en otras que surgen del detalle de su historia se cifran las apasionadas y polémicas páginas de este pequeño libro del poeta y ensayista mexicano Octavio Paz.

Formulada la recurrencia entre poesía y sociedad, y salvando las contradicciones que encierra cada uno de los términos, el autor indaga acerca de la situación del hombre en el mundo y frente al universo, su pasado y presente, y también la problemática del lenguaje en un período en el cual se torna cada vez más destemplada aquella correspondencia: una organización social que alienta la equidad, pero instrumentada por la técnica y signada por la abstracción de sus métodos, oponiéndose a los contenidos de la polifacética realidad, su aventura y esperanza totalizadora, la poesía. (El acento está puesto sobre la acepción global de *poesía,* dándose por supuestas las diferencias de ese vocablo entendido como capacidad profunda de sensación y acción, y la poesía escrita, que es la compenetración intelectual y la representación culta y particular de aquella aptitud de existencia.)

En las primeras décadas de este siglo, muchos escritores se exigieron una apertura hacia su contorno socio-político, participando desde ese nivel en la gestación de un mundo hipotéticamente justo. En general, tal disposición adoptó netas formas políticas y no siempre fue eficaz para el creador que su idea se viera coronada por una estrecha elección de partido, resultando al fin sólo una bella pero

* Octavio Paz: *Los signos en rotación.* Sur, Buenos Aires, 1965.

efímera ilusión donde "el poema cesaría de ser ese núcleo de contradicciones que al mismo tiempo niega y afirma la historia. En la nueva sociedad la poesía sería práctica". Transcurridas las dos guerras, el día de tan ansiada realización quedó más distante; ninguna manifestación ideológica supo construirlo, y aun el marxismo, que promovió en el hombre contemporáneo la conciencia de la historia, endureció y deformó sus principios; transmutadas las siluetas de los antagonismos de un tiempo en otras, acompañan el proceso de disolución de ciertos valores. Los medios propuestos se vuelven fines, "la política económica en lugar de la economía política; la educación sexual y no el conocimiento por el erotismo... el triunfo del signo sobre el significado de las artes y, ahora, de la cosa sobre la imagen".

Este panorama desolador y temible está denunciado y previsto —siguiendo las reflexiones de Paz— por Arturo Rimbaud. El hecho poético, con lo que supone la revelación y rebelión, adquiere en *Una temporada en el infierno* dimensión visionaria y testimonial. En el poema se hallan la enunciación de un estado y su crítica, condena y profecía, y también una dramática y sugerente renuncia a la expresión. (Hubiera sido interesante que Paz precisara este pensamiento. El ostracismo rimbaldiano está dictado por la imposibilidad de habitar una plenitud de caracteres místicos; como algunos románticos alemanes, y en parte Baudelaire, una internación tal en su *sueño del mundo* —en el que la acción no era hermana del sueño, como escribía Baudelaire— le demandó, al no verificarse dicha plenitud, la deposición de otro intento. Asimismo, no es inútil referirse a la naturaleza especialísima del hecho, su impronta emocional, en una generalización. Toda condena es, antes, apreciación de los elementos que la originan. Así, ese acto casi mítico de la renuncia a la palabra, provendría de una excepcional condensación de las jerarquías doctrinales de una sociedad en la que ya estaban inscritos los gérmenes de su descomposición. Comprendido de este modo, el legado extraestético del poema sería vital para el poeta moderno.) Para el ensayista, la Belleza ha quedado relegada, pues cuando Rimbaud escribe que "es necesario ser absolutamente moderno" afirma que la "modernidad se opone aquí a la alquimia del ser". La *modernidad* nos arrebata definitivamente la "figura" del mundo, esa que tenían los escritores anteriores al XIX, en un medio que homologaba sus posibilidades. La ruptura, el cambio violento alterará dicha imagen, y en la desmesura de la actualidad unida a una creciente y grosera despersonalización, se funda la incomunicación "que no depende tanto de la pluralidad de sujetos cuanto de la desaparición del tú como elemento constitutivo de cada conciencia. No hablamos con los otros porque no podemos hablar con nosotros mismos" y el resultado es "la pérdida de la imagen del mundo..." Todo está ahora sumergido, y espera. Ante la abrumadora tecnificación, es necesario metaforizar sin cesar la palabra para salvarla, osando una "imagen" del mundo, plasmando el yo en el tú (esencial, como quería Machado) y recobrar entonces la potencialidad de su significificación. Tarea ímproba en un mundo que tiene "realidad" no "figura". Si el "poeta (del pasado) se alimentaba del lenguaje y la mitología que su sociedad y su tiempo le proponían" nosotros habitamos un vértigo, pues la incorporación que hace la razón de la historia invalida, paradójicamente, sus juicios, ya que "nuestro tiempo es el fin de la historia como futuro imaginable o previsible". (La tarea del poeta, sin embargo, ha sido siempre la de transfigurar el idioma, soliviantando sus secretas calidades y ejerciendo la voluntad más allá de los límites de su temor y paciencia. La noción de la tragedia pesa en Paz en virtud, quizás, de

su espíritu predominantemente religioso. La pérdida de la continuidad del tiempo pareciera debilitar en él la exploración de nuestra edad.)

II

Con Mallarmé, el proceso de "dispersión" de las viejas fuentes se nos presenta con rasgos diferentes. Su poesía establece una relación más estricta del hombre con el universo que trata de integrar, mas este poder de definición de su lenguaje arriesga también su negación: el poeta "despierta dos posibilidades en apariencia excluyentes. El acto y su omisión, el azar y el absoluto, y, sin suprimirlas, las resuelve en una afirmación individual". El poema aflora como evento que asegurará lo inasequible en escala con la coherencia mental, psíquica, del autor, que es en Mallarmé ponderación y ejercicio del lenguaje. Tal cosa no le atribuye una *visión* del mundo puesto que éste "había dejado de tener figura". La imagen, entonces, es verbal; el mero signo de su actividad. El poema mallarmeano se nos brinda abierto al espacio, ya moderno. Aunque el verbo poético continúe siendo la consigna de la revelación, esta preeminencia del lenguaje, esta *completación* deseada en la asociación de palabras, empequeñece, aleja al poeta como entidad y lo transforma en su servidor. (Mallarmé: ceder la iniciativa a las palabras. La similitud que discierne Paz del francés con los románticos es incierta. En el primero su angustia es el esfuerzo que se racionaliza en la concreción de un estado mental en otro más orgánico: el poema. Mas nos parece encontrar afinidades con el movimiento alemán en Rimbaud; las alternativas ínsitas en su obra así como su frase "asisto al brotar de mi pensamiento", son sintomáticas.)

La experiencia poética de nuestro tiempo está marcada por una nueva dimensión hombre-espacio-tiempo, aunque comprometida con la búsqueda de "la otredad", el núcleo de la existencia bajo su corteza y la de la palabra. No hay energía espiritual que no proceda de la materia; no obstante, los diversos métodos empleados para obtener su verdad —"meditación, drogas, prácticas ascéticas"— no son suficientes por sí mismos, pues (y esto es importante) "la otredad es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar donde estamos nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte".

Aun los surrealistas, con sus procedimientos de automatización de la escritura y sistematización de lo irracional para lo cual recrean la categoría del "inconsciente", no dejaron de sostener su "fe en la potencia creadora del lenguaje"; si bien esta declaración los vincula a escuelas o individuos que precedieron su aparición, ellos intentaron extraer de tal "potencia creadora" los *útiles* que darían otra realidad, otra figura al mundo. La poesía cesa de ser un atributo para convertirse en una *manera*, con la condición de que se la *practique*. Pero a esta finalidad espiritual se niega la humanidad contemporánea; entretenida y hasta satisfecha con los sustitutos, diviniza estructuras u hombres que ella misma hace viables: un partido, un líder. Y en lugar de diversificarse y aprehender su verdadera naturaleza, se confina en una empobrecedora e indirecta egolatría. La poesía, que no se "propone consolar al hombre de la muerte sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad" pierde algunas de sus virtudes sociales y queda restringida a "un arte del entendimiento", clave, por

otra parte, de una época que no *ve* sino *piensa*. El círculo se estrecha, mas el poeta no se resigna al cabo y carga con la conciencia de su desproporcionada y áspera realidad: exploración y respuesta ha de ser el poema, permanencia de lo que *es* será su futuro.

A través del estilo aglutinante de este trabajo que he tratado de analizar, y por encima de la nostalgia de un mundo que *tuvo figura*, asoma una agria y viviente fe en sus destinos.

Federico Gorbea

LA POESÍA COMO DESTINO

> El arte no es un espejo en el que nos contemplamos, sino un destino en el que nos realizamos.
>
> OBTAVIÒ PAZ, *Las peras del olmo*

Hace algún tiempo, en una nota acerca de un poeta que le parecía demasiado "inteligente" —es decir, encarcelado en una palabra cegada por sus propios reflejos e incapaz de volverse sobre el mundo como *acto*—, el autor cubano Cintio Vitier hacía este melancólico balance de la poesía moderna: "Hay dos batallas que la poesía, como oficio, ha perdido: la de su inocencia, y la de su libertad. La primera la perdió contra sí misma, contra el criticismo surgido de su propia conciencia; la segunda la perdió frente a *lo otro*, frente a la *escisión* provocada por esa misma lucidez."[1] Consecuencia: nostálgico de la *acción*, el poeta se siente hoy culpable de su propia obra, una creación —"laberinto de espejos"— que no supera ese otro laberinto que llamamos la vida, que ni siquiera compite con él o lo reemplaza.

¿Es verdaderamente el poeta quien ha motivado esa desvalorización de la palabra, ese casi desprecio que ha hecho de su labor una actividad clandestina insuficiente y dolorosa? El hábito de meditar sobre su labor (por lo demás, en modo alguno nuevo) no ha destruido la inocencia de los poetas genuinos. La lucidez que han adquirido no los lleva tan sólo a definirse y menos aún a justificarse, pero sí a exigirse cada vez más de sí mismos. Si hay dos rasgos que definen la *mejor* poesía actual creo que son, precisamente, su libertad y su autonomía. Cada poema brilla con su luz propia, se suma al mundo como un objeto irreductible, inexplicable si no a partir de sí mismo. Cada poema incorpora un mundo al mundo.

Libertad y autonomía son los atributos de *Los trabajos y los días* (Sudamericana, 1965), de Alejandra Pizarnik. Libertad con respecto a sí, ante todo. Y esto en poemas en que el autor parece contarnos de sí y contarnos el mundo que ve, que desearía ver. Esta observación quizá no parezca trivial si pensamos que muchos de estos poemas tienen el tono de una súplica o una confesión vehemente.

[1] Sobre *La estación violenta*, de OCTAVIO PAZ; en *Nueva revista cubana*, año 1, Nº 1, abril-junio de 1959, págs. 144-145.

Pero qué lejos nos llevan de esa turbia complicidad creada por las confesiones. El movimiento de estos versos nada tiene que ver con el ímpetu romántico que hace de la obra una excrecencia —una expresión, para no usar términos peyorativos— de *la vida*. Para admitir los trabajos nocturnos de Alejandra Pizarnik hemos de abandonar el hábito de referirlos a las circunstancias de su vivir: y claro está que no me refiero a la minucia biográfica, sino a los pormenores de esa otra biografía espiritual que son, para el lector y el crítico, los únicos materiales dignos de ser poetizados. No hay aquí en verdad, experiencia vivida para la cual la poesía sirva de ajustadísimo vehículo. La poesía es, esta vez, creación y también revelación de la experiencia: no ya de una "biografía" que se eslabone de poema en poema, sino de una serie de instantes en cada uno de los cuales se da el ser plenamente. "Una obra no está acabada cuando lo está, pero sí cuando el que trabaja en ella desde dentro puede asimismo terminarla desde fuera; cuando ya no está retenido interiormente por la obra: está retenido por una parte de sí mismo de la cual se siente libre, de la cual la obra ha contribuido a liberarlo." (Maurice Blanchot, *L'espace littéraire.*)

Lo que la poesía libera es la posibilidad de ser, de serse. "Actualmente el poema es para mí un espacio en donde busco o me dejo encontrar —ha dicho Alejandra Pizarnik[1]. En oposición al sentimiento de exilio, al de una espera perpetua, está el poema-tierra prometida... Cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para la que anduvo perdida en lo extraño tan frío." Los grandes espacios en blanco que en *Los trabajos y las noches* enmarcan cada uno de los breves textos no obedecen a un mero afán ornamental. El vacío de la página donde el texto parece sustentarse en sí mismo es un modo de aludir a la existencia de los dos ámbitos: éste del cual huye el poeta en busca de sí, aquél donde se produce el encuentro. No esperemos, sin embargo, la condena neorromántica del mundo hostil al creador. Apenas una mirada desdeñosa a la falacia del vivir corriente que la poesía disipa: *Son mis voces cantando / para que no canten ellos, / los amordazados grismente en el alba, / los vestidos de pájaro desolado en la lluvia.* En el poema *Fiesta*, Alejandra Pizarnik describe el viaje emprendido en su poesía, el rito mediante el cual el ser desarraigado, abandonado en el mundo, encuentra al fin donde aposentarse: *He desplegado mi orfandad / sobre la mesa, como un mapa. / Dibujé el itinerario / hacia mi lugar al viento. / Los que llegan no me encuentran. / Los que espero no existen.* Si algo tiene de mágico este rito no es porque el poema, como un talismán, transmute la realidad en otra más hermosa, donde las cosas se reconcilien en una armonía paradisíaca. Lo mágico consiste en crear el espacio del poema, la tierra prometida, con aguda conciencia de que todo es allí *nuevo*, de que nada se ha metamorfoseado, salvo el ser mismo del poeta: el exilado logra al fin una forma de comunión. Pero su *unio mystica* es con su propia soledad. "Los que espero no existen"...

De allí que el amado —una de las vías que el poeta descubre para ingresar en "la otra orilla de la noche"— se dé en los versos de Alejandra Pizarnik como una ausencia. No es el éxtasis amoroso lo que nos narra las más de las veces, sino el recuerdo o el anhelo del abrazo. Es el suyo un sentimiento parecido al del místico que alguna vez ha visto el rostro de Dios y vive con la nostalgia

[1] En la antología *Quince poetas*, selección y prólogo de César Magrini, Centurión, Buenos Aires, 1963.

de su belleza (...*porque un rostro llama, / engarzado en lo oscuro, / piedra preciosa*). Un poeta como Sor Juana, habituada a conformar los aspectos del mundo según el arbitrio de su fantasía, puede hacer de la naturaleza entera un símbolo de su nostalgia por el amado ausente. *Óyeme con los ojos, / ya que están tan distantes los oídos... Óyeme sordo, pues me quejo muda,* dice al amado a través de la distancia. El "arroyo parlero", la "flor delicada", la "peña altiva", el "cielo claro" ya no tendrán otro sentido que ser "ejemplos de mis males y mis bienes". Para un poeta como Alejandra Pizarnik no hay mundo que sirva de vehículo. El amado, ese cuerpo que desea como "un espacio de revelaciones", es, al contrario, una forma de rescate para quien deja atrás el mundo.

Hay otra forma de rescate: la imagen. En esta poesía, la imagen rara vez es comparación (ni siquiera en su versión más reciente, el acercamiento de realidades distantes). Una vez más, no se trata aquí de encontrar correspondencias entre los elementos de una realidad que se ha abandonado: la imagen es creación de mundos que se sienten concretamente, objetivamente. Imposible hablar de cualquier trascendencia a un plano superior: lo revelado por la imagen es, sencillamente, lo que se nos permite *ver*. No hay, pues, representación: sólo un nítida presentación. En este sentido, el poema más característico de Alejandra Pizarnik es *Formas*:

no sé si pájaro o jaula
mano asesina
o joven muerta entre cirios
o amazona jadeando en la gran garganta oscura
o silenciosa
pero tal vez juglar
o princesa en la torre más alta

No se trata del juego superrealista, que acumula contradicciones para declarar lo absurdo de una realidad que damos por sentada. Tampoco se trata de imágenes acumuladas que se corrijan mutuamente, brotando en profusión y desde ángulos opuestos para circunscribir algo que se procura definir. No hay aquí hueco central que llenar, no hay *conjunto*: lo que debemos aprehender es el valor de cada parte. Este fluctuar de visiones que se suceden sin que la mirada se pose al fin en una, escogida como "verdadera", no puede interpretarse como la angustia de una elección imposible. Es, al revés, el embeleso de quien siente que lo revelado es esto *y también* lo otro. Estamos en el punto donde se entrecruzan los caminos de la magia y la poesía.

Otros poemas proponen una visión única:

Dama pequeñísima
moradora en el corazón de un pájaro
sale al alba a pronunciar una sílaba:
NO

Poemas de esta índole no pueden provocar sino reacciones opuestas: el rechazo absoluto, la fascinación. Comprenderlos es ceder a ese poder de reemplazo con que obran con respecto al mundo. Imposible reducir la poesía de Alejandra Pizarnik a un esquema conceptual: sus versos desarman todo intento de expli-

cación. Poesía difícil —severa en la elección de sus adeptos—, pero clara. Porque de la claridad con que se vean sus imágenes depende su poder. Alejandra Pizarnik está muy cerca del proverbio oriental: "La pintura es un poema callado y el poema es una pintura dotada de voz". Sólo cabe un temor en el lector más adicto a sus versos: es el de que, cuando sea más intensa la visión lograda, la voz enmudezca. "Cada día son más breves mis poemas"... No en vano, al evocar el momento de la unión amorosa, dice el poeta: *Tú eliges el lugar de la herida / en donde hablamos nuestro silencio*...

Henri Bergson concibió alguna vez el arte como un medio creado por el hombre para entrar en contacto directo con la realidad y darle aspecto comunicable. "Si la realidad pudiera ponerse en contacto directo con la conciencia, si pudiéramos entrar en comunión directa con las cosas y con nosotros mismos, quizás el arte sería inútil, o más bien todos seríamos artistas, pues entonces nuestro espíritu vibraría continuamente en acorde perfecto con la naturaleza."

Imagino a Alejandra Pizarnik avanzando hacia el acorde perfecto con *su* realidad. Cuando llegue a él, acaso no sea el silencio su destino, pero sí la invención de otra forma de conocimiento.

Enrique Pezzoni

EL PAÍS DE HUCK Y DE MALCOLM *

"Ensayo de interpretación de la experiencia norteamericana" es el subtítulo que Luis Guillermo Piazza ha dado a su ensayo *El país más viejo del mundo*. Es, también, la definición más modesta de su contenido, aunque (antes de la lectura) la vecindad de tres sustantivos variadamente abstractos permita desconfiar de su propiedad.

La experiencia que el autor procura interpretar es la recogida en diez años de vida en los Estados Unidos y en "más de quince voluminosas carpetas" donde reunió el material hallado "en las fuentes literarias y periodísticas más famosas o en las más insospechadas". Su método, que alterna con la transcripción y el comentario, es muy sabio. Para construir la imagen de un país con tan exacerbada conciencia de sí mismo, donde el autoexamen y la autocrítica asumen proporciones de manía, Piazza ha recurrido al testimonio de novelistas, viajeros, memorialistas, historiadores, políticos, sociólogos, sin desdeñar el aporte ocasional del periodismo. Quizá sea su primer mérito que tal riqueza de materiales no permanezca inerte, que sus partes se opongan, se iluminen, se compensen; que el resultado sea, más que un *puzzle* ameno, una visión personal que va descubriéndose, por acuerdo o disidencia, a través de visiones ajenas.

Pero la cualidad más notable de este ensayo es la fascinación que lo inspira, intacta y visible a través de su prolija elaboración. Empleo muy concientemente la palabra "fascinación". Si una grandeza tienen los Estados Unidos es la de manifestar sus contrastes (esos contrastes que forman la trama de su vida cotidiana, cuyo reflejo imaginativo alimenta la más vigorosa literatura contemporá-

* Luis Guillermo Piazza, *El País más viejo del mundo*. Joaquín Mortiz, México, 1964.

nea) en términos extremos, que suscitan actitudes igualmente definidas. El rostro de la civilización tecnológica —por ejemplo—, al asomar más discretamente en Europa no puede disimular su radical ajenidad al hombre, su mera fealdad; en la realidad norteamericana, adquiere la brutal grandeza de todo extremismo, cuya propia desmesura engendra a su más eficaces enemigos. Un país aparentemente tan nivelado es riquísimo, sin embargo, en ejemplos de individualismo extremo, aunque los conformistas del mundo entero (incluida su variedad más módica: el "rebelde" hispanoamericano) no estén enterados de su existencia. A pesar de una arraigada tradición liberal y legalista, los más auténticos rasgos norteamericanos que cabe reconocer en la literatura, como en la política o la delincuencia, tienen la nobleza intrínseca de todo fenómeno que ignora la moderación y el justo medio.

Richard Chase pudo señalar como rasgo principal de la literatura norteamericana la resistencia a la síntesis, la lealtad a las contradicciones más esenciales de la experiencia humana, el respeto por su condición irreconciliable. Hay en ello un implícito rechazo de todo mecanismo dialéctico, una posibilidad de ingresar al ámbito de la tragedia, que Leslie Fiedler reivindica para la literatura norteamericana. (Pues la tragedia ya es inalcanzable para una imaginación domada por la dialéctica, incapaz de percibir como definitiva cualquier incongruencia pues la reduce a simple motor de un devenir ciego, mecánico, que iguala a sus términos.)

Me parece ilustrativo que cuando Piazza examina aspectos de la vida contemporánea en los Estados Unidos, y se apoya en el más trivial material periodístico, parezca precipitarse al mundo urbano y congelado de la ciencia-ficción. Quizá este inevitable desemboque de la realidad norteamericana en la fantasía explique por qué nunca pudo ser lisa y llanamente realista la novela norteamericana —en la acepción de realismo que el siglo XIX impuso y la estética marxista nunca logró superar—, por qué siempre se evadió hacia la mitología y el simbolismo. Piazza sabe reconocer en ella el testimonio más valioso, el de la imaginación, que por ser la única dimensión humana de la realidad suele postergarse en un siglo que reverencia la estadística. Como Chase y Fiedler, Piazza reconoce en la imagen fabulosa del adolescente norteamericano la conciencia que el país va adquiriendo de sí mismo y vierte en sucesivas cosmogonías: desde la plenitud de Huck Finn hasta la precoz extinción del Malcolm de James Purdy (que lleva a los límites del humor grotesco y del horror *gothic* los rasgos ya crepusculares del Holden de *The Catcher in the Rye* y del Joel de *Other Voices, Other Rooms*) puede trazarse una parábola de exaltación vital y agotamiento veloz, que se interna en un oscuro bosque de símbolos.

¿Por qué "el país más viejo del mundo"? Precisamente, por esa conjunción de precocidad y senectud, en apariencia tan incongruente. El libro de Piazza tiene por epígrafe un párrafo de *The Autobiography of Alice B. Toklas,* donde Gertrude Stein dice: "...por los métodos de la guerra civil y las concepciones comerciales que la siguieron, América creó su siglo XX. Y, como todos los demás países viven ahora o empiezan a vivir su siglo XX de vida, América (por haber empezado la creación del siglo XX en la séptima década del siglo XIX) ahora es el país más viejo del mundo". La particular intensidad de la vida norteamericana confirió a esta temprana experiencia de los rigores de la sociedad industrial un carácter profundamente agotador, que Van Wyck Brooks hallaba desesperante: "Las cosas viejas americanas son viejas como nada más en el mundo es viejo, sin razón, sin pathos, usado, gastado, consumido."

La excursión intelectual que Piazza propone es amplia, estimulante, plena de

contradicciones y paradojas. Es decir: sus cualidades reflejan las del país que explora. A través de las voces de sus *personae* (ya prestigiosas, ya anónimas), Piazza hace escuchar la suya propia, recatada pero rigurosa en su tarea de ordenación y reflexión. No puede ser mayor el contraste entre su libro y *Mobile* de Michel Butor, donde la yuxtaposición caótica de detritus lingüísticos y emblemas publicitarios se protege bajo la denominación de "estudio para una representación de los Estados Unidos" y sólo alcanza a configurar un *aboli bibelot d'inanité graphique*. Obra de la inteligencia, no hay página de *El país más viejo del mundo* que no se dirija a la inteligencia. Obra inspirada por una fascinación, guarda intacto ese sentimiento y, al trasmitirlo, se vuelve ella misma fascinante.

Edgardo Cozarinsky

UNA TEMPORADA EN LOS TRÓPICOS

Buscar los paralelismos o destacar las discrepancias entre las trayectorias vitales de ciertos personajes singulares, con el fin de subrayar sus grandezas, contraponer sus ideales, inventariar sus padecimientos o condonar sus flaquezas, ha sido un método de análisis psicológico-literario utilizado ya en forma ejemplar por Plutarco. Lo sorprendente en el ciclónico estudio que hace Henry Miller* sobre la personalidad del autor de *Una temporada en el infierno,* está en que no se trata de una biografía propiamente dicha, sino de un retrato reflejado en espejos contrapuestos, en los cuales los más destacados episodios que jalonan la irrupción del adolescente visionario —Rimbaud— en la poesía francesa, arrojan nuevas perspectivas sobre la vida del erotólogo-novelista de *Trópico de Cáncer* y otros "romances autobiográficos" de difusión mundial. Y resulta más notable aún que lo que a primera vista hiere como una inaceptable presuntuosidad ofrece luego la sensación de que Miller está realizando una profesión de fe; porque no puede dudarse de que Miller *cree* en Rimbaud, en tanto reconoce en él ciertas claves de su propia personalidad. Su creencia tiene una cualidad mística: el genio de Charleville, a los ojos de su panegirista, no puede incurrir en error; opinión generalizada entre los críticos no-dogmáticos —Yves Bonnefoy, por ejemplo—, de que el Mal que vivió Rimbaud fue sólo un aspecto más de su "desarreglo razonado" de los sentidos, un verdadero "acto de caridad" inverso. Por ello, podemos dudar de las profundas semejanzas entre ambos escritores, pero —a través de la identificación espiritual que hace Miller con su patrono, casi como panfletista turiferario del "robador del fuego", Rimbaud—, estamos dispuestos a aceptarlas, porque Miller las ha *vivido* en función de tales.

Es cierto que su impresionabilidad de turista primerizo, su voracidad de "nuevo rico" de la cultura, le hacen referirse a su propia vida y a la de Rimbaud como si ambos hubieran sido antiguos compañeros de estudios o de taberna: pero este mismo encantamiento es el que, en última instancia, rescata sus observaciones,

* *El tiempo de los asesinos.* Una biografía de Rimbaud. Versión castellana de Roberto Bixio. Sur, Buenos Aires, 1965.

generalmente frescas y agudas, con la naturalidad y el desenfado del primitivo, que no debe fingir conocimientos que no posee con seguridad, o que no necesita dar por sobreentendido todo el cúmulo de acrobacias mentales que preceden a la *última* postura adoptada por el intelectual "à la page".

Todo retrato que hace Henry Miller (como el de "Max" en *The Cosmological Eye*) acaba en un autorretrato; lo mismo sucede en sus ensayos sobre D. H. Lawrence —interés obsesivo de sus primeros años de escritor experimental— o sobre Balzac, o sobre Whitman. Verdad es que aun su gran defensor, George Orwell, sospecha en los roles múltiples del "rebelde-bufón" Miller, cierta dosis de charlatanismo; pero no puede negarse que los autorretratos-reflejos resultaron un medio idóneo y difícilmente condenable, para que el americano-sin-éxito, el judío-imaginario, el amante de una Europa de pacotilla, pudiera recomponerse como ente literario, desde un absoluto fracaso a los cuarenta años de edad, hasta el éxito universal que hoy lo acompaña. Henry Miller, al buscar las analogías rimbaldinas, como lo ha hecho con tantos otros escritores (e incluso con doctrinas e instituciones tradicionales, o exóticas, o esotéricas), ha sabido descubrir sus puntos de contacto con los "autores-personajes" que, para el lector contemporáneo por lo menos, y quizás como una supervivencia del concepto romántico del hombre de letras, resultan tan fascinantes como sus mejores novelas o poesías.

Más difíciles de aceptar son los largos sermones, entreverados al texto, y que como es característico del estilo de Henry Miller, con sus esguinces superrealistas —en los que, a partir de un dato concreto cualquiera, incidentalmente relacionado al tema central, se sume, como un compositor de conciertos, en una catarata de intrincadas y seductoras "cadenzas"—, ponen de manifiesto su gran talento asociativo. En esos pasajes, el autor de *La Crucifixión en rosa,* asume el papel de "Saint Henry", haciendo predicciones sobre el futuro de la humanidad, en una terminología que combina el lenguaje seudo-ocultista (aprendido de Conrad Moricand, su huésped en Big Sur) con el de las doctrinas cósmicas y la astrología, la cabalística, la numerología, la criptografía, etc., etc.

Tampoco es posible distinguir significados de "reacción contra el orden establecido" en los contrabandos de armas que efectuara Rimbaud, como simple —y poco recomendable— medio de obtener dinero. No pueden pasarse por alto las peligrosas —por confusas— atribuciones políticas que hace Miller en este sentido, a la actividad del autor de *Iluminaciones.* Si no resultara risible, no podría concebirse que, en la página 33 de su libro, afirme lo siguiente: "Lástima que no se haya metido [Rimbaud] en política. Hubiera cumplido tan bien su papel que Hitler, Stalin, Mussolini —para no hablar de Churchill y Roosevelt— nos parecerían hoy unos charlatanes de feria". Sin entrar en detalles, recordemos las palabras de Camus, en *El hombre rebelde,* a propósito del aspecto político de la actividad de Arthur Rimbaud en Harrar o Aden (capítulo II, "La poesía rebelde"): "El silencio de Rimbaud es también una preparación para el silencio de la autoridad, que ronda sobre las mentes resignadas a todo salvo a la lucha. Esta gran alma, súbitamente subordinada al dinero, proclama otras exigencias, que en un principio son excesivas y que más tarde se ponen al servicio de la policía. No ser nada: éste es el grito del espíritu exhausto por sus propias rebeldías".

A esta altura de las "analogías, afinidades, correspondencias y repercusiones" que halla Henry Miller en su caudalosa apología de la "sed ontológica" del gran

poeta, en la cual quizá lo *volcánico,* la arrolladora fuerza, que en determinado momento de sus vidas movió a ambos hombres, sea el único tangente, cobra un hondo sentido la observación que hace Kingsley Widmer, en su estudio sobre el "comediante apocalíptico" (*Henry Miller,* College and University Press, New York, 1963). Para Widmer, una de las claves de la obra de Miller, y en especial de sus biografías morales, finca en el intento consciente de cultivar la parodia —con aspersiones de megalomanía— de aquellos que practican el culto del héroe por medio de la identificación literaria, ya sea a través de la alabanza sugerida o provocada por parte de terceros, ya sea por el peligroso camino del auto-engaño que conduce a la demencia.

¿No nos querrá decir Miller que, a pesar de su paciente y fatigosa búsqueda de semejanzas, no se parece *en absoluto* a Rimbaud, pero que tiene el derecho de todo hombre a aspirar a las cualidades portentosas que, aun en personajes distintos, son siempre las mismas, y que allí sí se puede parecer al "poeta maldito"? No es casual que la segunda parte de su estudio lleve por título la siguiente pregunta: "¿Cuándo los ángeles dejan de parecerse a sí mismos?" Ángel-demonio, Rimbaud-Miller, o viceversa, queda en pie la fundamental diferencia entre ambas vidas de escritores (contrapuestas ahora por voluntad unilateral de dudosa modestia) y ella radica quizás en que el silencio de Rimbaud, después de su experiencia infernal, señaló el término de su confianza en los hombres como sujetos de salvación y en sus valores espirituales. Miller, en cambio, renunció al silencio con el fin de predicar la propia salvación y encontrarse a sí mismo, literaria y socialmente, a través de la desesperada empresa de gozar en un mundo aparentemente dirigido a la auto-destrucción, describiendo sus tribulaciones a la manera en que lo hace en su anti-libro, *Trópico de Cáncer,* o en este ilegítimo pero inspirado y tempestuoso alegato de *El tiempo de los asesinos.*

Miguel E. Dolan

UN EQUILIBRIO DIFÍCIL: "ZONA FRANCA"

Frente a los veinte primeros números de *Zona Franca* resulta posible seguir la línea interna —esa línea imponderable que permite reconocer un estilo— de esta revista venezolana que en pocos meses se ha convertido en una de las mejores de América latina.

Publicación quincenal en formato tabloide*, *Zona Franca* se caracteriza por su hermoso aspecto gráfico. Cada número ofrece poemas, relatos, ensayos, notas acerca de las creaciones literarias (cabe destacar que es una de las escasísimas revistas en español donde la crítica poética sea excelente), pictóricas, teatrales, cinematográficas, etc., de Venezuela en particular, y también, con gran frecuencia, de otros países. Si bien se trata, ante todo, de una *revista de literatura e ideas,* no deja de participar —por su formato, por su asidua y puntual aparición, por determinados problemas que suele exponer, por el rico material fotográfico que exhibe— del periodismo. Me refiero, claro está, a esa suerte de periodismo *—luminoso y lleno de resonancias espirituales, que algún día habremos de res-*

* A partir de septiembre, *Zona Franca* aparece mensualmente y con formato de revista. (*R.*)

catar de un mundo caracterizado por la penuria, la arrogancia y la malevolencia de la prensa— descrito por Guillermo Sucre (*Zona Franca,* nº 4).

A pesar de su entrañable venezolanidad —precisamente por ella—, los realizadores de *Zona Franca* han logrado componer una revista auténticamente latinoamericana. Desde el primer número son publicados textos de escritores jóvenes y viejos de toda la América latina. No es esto todo: cuando se es capaz de realizar una revista latinoamericana de alta calidad, se recibe el don, por añadidura, de perderle el miedo a la literatura europea. Es así como figuran en *Zona Franca* textos de escritores como Henri Michaux, Eugène Ionesco, Elémire Zolla, René Char, Roger Caillois, etc.

Aceptar las contradicciones parece ser la consigna de los hacedores de *Zona Franca*. Armados de ardiente lucidez, dotados de un saludable poder de mediación, permanecen frente a ellas cuidando de no ser arrastrados hacia la zona trágica o suicida que suele ser la vecina natural del lugar de las contradicciones. No es necesario insistir aquí acerca de la belleza de lo trágico pues los redactores de *Zona Franca* prefieren situarse en sus antípodas: el designio que los anima es, precisamente, mostrar la otra belleza —menos visible por menos fulgurante— de la comprensión, la construcción, la intercesión; de atestiguar, en suma, que la aventura del hacer no es menos exaltante que la del deshacer. Es significativo, al respecto, el breve texto de presentación que, en el número inicial, informa acerca de los propósitos de esta publicación. He aquí algunos fragmentos:

En un mundo amenazado por la posibilidad de su propio suicidio [...] *formamos parte de quienes ponen en duda* [...] *esa pasión ancestral* [...] *dirigida a eliminar al adversario sin fórmula de juicio.*

[...] *Pensamos que el arte constituye una forma de liberación, que las posibilidades del espíritu están intactas* [...] *que es preferible la duda lúcida al ciego afán cesáreo de imponer alguna fe.*

[...] *Los propósitos de esta publicación son más bien afirmativos. Nos atraen más que la negación: el sentido creador, la propensión a construir, el esfuerzo por conciliar las motivaciones, los símbolos, las naturalezas del hombre.*

Estas palabras se vuelven vivas y operantes al leer los veinte primeros números de *Zona Franca,* que ilustran y encarnan los propósitos iniciales; que anulan toda distancia entre la intención y la realización.

En suma: una revista necesaria, un lugar de encuentro de textos privilegiados. Su director es Juan Liscano. Sus jefes de redacción, Guillermo Sucre y Luis García Morales. A ellos puede destinarse una alta convicción de René Char que se encuentra en el número 7-8 de *Zona Franca*:

Pero sé que mis semejantes, en medio de innumerables contradicciones, poseen desgarradores recursos.

Alejandra Pizarnik

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES

El artículo del poeta STEPHEN SPENDER apareció en la revista *Encounter;* T. S. ELIOT nació el 28 de septiembre de 1888 y murió el 4 de enero de este año. El ensayo sobre Dante del cual publicamos algunos fragmentos apareció en inglés con el título de *Selected Essays* (1917-1932). Emecé lo dio a conocer en traducción española en 1944; SEVERO SARDUY es un joven novelista cubano, que vive en París, autor de *Gestos,* excelente *nouvelle* que publicó la editorial española Seix Barral; el poema de GUILLERMO ORCE REMIS forma parte de un libro suyo de próxima aparición titulado *La pequeña luz del breve día;* DAMIÁN CARLOS BAYÓN ha publicado este año en Puerto Rico un ensayo de apreciación de las artes plásticas titulado *Construcción de lo visual.* Su tesis para el doctorado en Historia, de la Sorbonne, será publicada en francés. Su título es *L'architecture castillane au XVIe siècle;* ENRIQUE DE RIVAS nació en Madrid en 1931. Pasó su niñez en Francia y Suiza. Cursó sus estudios universitarios en México, Puerto Rico y Estados Unidos. Está radicado en México. Empezó a publicar —en revistas americanas y europeas— en 1950. Ha escrito poemas y ensayos.

ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS

Jean ARISTEGUIETA: *Los espejismos* (Cuadernos literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas, 1965); Germán BERDIALES: *Alfredo R. Bufano* (Instituto Amigos del Libro Argentino, Buenos Aires, 1965); Héctor BIANCIOTTI: *Los desiertos dorados* (Sudamericana, Buenos Aires, 1965) Alfredo R. BURNET-MERLIN: *Libero Badii* (Ediciones culturales argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1965); Silvina BULLRICH: *Los salvadores de la patria* (Sudamericana, Buenos Aires, 1965); *Historias inmorales* (Sudamericana, Buenos Aires, 1965); Ernesto CARDENAL: *Gethsemani, Ky* (La Tertulia, Medellín, 1965); Oración por Marilyn Monroe (La Tertulia, Medellín, 1965); Selva CASAL: *Poemas 65* (Cuadernos Julio Herrera y Reissig, Montevideo, 1965); Nicolás CÓCARO: *Martín García Mérou* (Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1965); Alberto COSTA: *Lo que duele* (Ediciones El barrilete, Buenos Aires, 1965); Norma DESINANO: *La novelística de Manuel Gálvez* (Cuadernos del Instituto de Letras. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1965); Pedro ECHAGÜE: *La escala rota* (Buenos Aires, 1965); Beatriz EICHEL: *Signo y unidad* (Francisco A. Colombo, Buenos Aires, 1965); Álvaro FERNÁNDEZ SUÁREZ: *El camino y la vida* (Aguilar,

Madrid, 1965); Alfonso FERRARI AMORES: *La sombra del alto manzano; Las sábanas blancas* (Ediciones del Carro de Tespis, Buenos Aires, 1965); Juan José HERNÁNDEZ: *El inocente* (Sudamericana, Buenos Aires, 1965); IZTEGUI: *Diccionario Castellano-vasco* (Editorial vasca, Buenos Aires, 1964); Gustavo JAÉN: *Tres poetas de Aragua* (Cuadernos literarios de la Asociación de escritores venezolanos, Caracas, 1965); Marta LYNCH: *Al vencedor* (Losada, Buenos Aires, 1965); LEIZAOLA: *1804-1814 en la poesía vasca* (Editorial vasca, Buenos Aires, 1965); Martín F. LEMOS: *El desarrollo de los teatros filodramáticos* (Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1965); Ricardo Enrique LLERAS: *Sin fecha y sin segundos* (Ediciones Conosur, Buenos Aiers, 1965); H. S. MACÍAS: *Y la tierra permanece* (Utopía, Mendoza, 1965); Arturo MARASSO: *Góngora-Hermetismo poético y alquimia* (Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1965); Carlos Alberto MOREYRA: *Esoterismo religioso del siglo de oro español* (Edición del autor, Córdoba, 1965); V. S. NAIPAUL: *El curandero místico* (Fabril, Buenos Aires, 1965); Gladys S. ONEGA: *La inmigración en la literatura argentina: 1880-1910* (Cuadernos del Instituto de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1965); Roberto PADILLA URIBE: *Oasis* (Ediciones Tlacuilo, 1965); Ramón PALOMARES: *Honras fúnebres* (Ediciones Poesía de Venezuela, Caracas, 1965); Roger PEYREFITTE: *Los judíos* (Sudamericana, Buenos Aires, 1965); Rodolfo PUIGGRÓS: *El irigoyenismo* (Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965); Ottocar ROSARIOS: *¿China roja líder en América Latina?* (Emecé, Buenos Aires, 1965); Lupe RUMAZO: *Sílabas de la tierra* (Ediciones Edime, Caracas, Madrid, 1964); Aurelio SALESKY ULIBARRY: *Patagonia poética* (Editorial Áncora, Buenos Aires, 1965); Domingo Faustino SARMIENTO: *Cartas y discursos políticos* (Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1965); Miguel SERRANO: *El círculo hermético de Hesse a Jung* (Zig-Zag, Santiago de Chile, 1965); Lilia Pereira da SILVA: *A pantera* (Sao Paulo, Brasil, 1965); Eugenio URBINA GARCÍA: *Canto de soles por venir* (Alfa Impresor, Buenos Aires, 1965); Luis VARGAS SAAVEDRA: *Al cuerpo humano* (Luis Rivano Editor, Santiago de Chile, 1963); Fernando VIDAL BUZZI: *Nuevos rumbos en la industria editorial* (Fundación de Bibliotecología Franklin, Buenos Aires, 1965); Rodolfo WALSH: *Los oficios terrestres* (Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1965); Sylvia ASHTON-WARNER: *La maestra* (Sudamericana, Buenos Aires, 1965).

ÍNDICE

Pág.

Una distinción para Sur y su directora 1
El premio Maria Moors Cabot, por Victoria Ocampo 3
Recordando a Eliot, por Stephen Spender 8
Dante, por T. S. Eliot 31
Página sobre Dante, por V. O. 41
Curriculum cubense, por Severo Sarduy 47
En estos abiertos, violentos corredores, por Guillermo Orce Remis 50
Lo "nuevo" y la responsabilidad del crítico, por Damián Carlos Bayón .. 52
Cuatro poemas a Neptuno, por Jorge Andrés Paita 58
La máscara y la imagen, por Pierre Schneider 62
Las puertas de la noche, por Enrique de Rivas 83

CRÓNICAS 90

La obra literaria del pintor José Gutiérrez Solana, por Antonio Fernández Molina 90

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS 95

Mario A. Lancelotti: *El arte narrativo de Francisco Ayala,* de Keith Ellis 95
Luisa Futoransky: *Un día, el tiempo, las nubes,* de Ricardo E. Molinari 96
Federico Gorbea: *Los signos en rotación,* de Octavio Paz 98
Enrique Pezzoni: *Los trabajos y las noches,* de Alejandra Pizarnik 101
Edgardo Cozarinsky: *El país más viejo del mundo,* de Luis Guillermo Piazza 104
Miguel E. Dolan: *El tiempo de los asesinos,* de Henry Miller 106
Alejandra Pizarnik: La revista *Zona Franca* 108

NOTICIAS SOBRE LOS COLABORADORES 110
ÚLTIMOS LIBROS RECIBIDOS 110

DAVAR

Revista Literaria editada por la
SOCIEDAD HEBRAICA ARGENTINA

Director

Secretario de la Subcomisión de DAVAR

Dr. MARCOS DINER

Asesor Literario: BERNARDO EZEQUIEL KOREMBLIT

La Sociedad Hebraica Argentina, que alcanza en su actividad cultural la cabal realización de sus fines, se propone ahora, con su revista literaria, dar una mayor amplitud a la acción que en ese plano viene cumpliendo a lo largo de más de un cuarto de siglo. Bajo el signo de DAVAR, que en hebreo designa la Palebra y su matiz y dignidad del Verbo (el Logos griego) aparece esta manifestación nueva de viejos propósitos. La fisonomía de DAVAR está determinada por la convicción de que el arte y la cultura, expresión vital de los pueblos. pueden y deben ser instrumentos para perfeccionar las formas de la convivencia humana.

DAVAR, Número 1 (Julio-Agosto 1945).

Subscripción anual:

Para socios	$	240.—
Para no socios	„	300.—
Exterior	u$s.	2.—

Dirección y Administración

SARMIENTO 2233 **BUENOS AIRES**

LA ESTAFETA LITERARIA

aparece sábados alternos con
36 páginas de 27 x 39 cms.

LA ESTAFETA LITERARIA

publica en junio-julio de 1965 un número triple: el MAPA LITERARIO DE GALICIA. Estudio y crítica, historia y reseña de todos los escritores nacidos en las cuatro provincias del Noroeste español.

LA ESTAFETA LITERARIA

reside en el Ateneo, calle del Prado 21; Madrid-14; España. Suscripción anual para España, 300 pesetas. Para América (correo aéreo) 1.150 pesetas o 20 dólares USA.



LA TORRE

REVISTA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Dirigida por JAIME BENÍTEZ

Año XIII - Nº 50 Mayo-Agosto 1965

SUMARIO

JAIME BENÍTEZ, *Discurso pronunciado en la inauguración del primer centenario de Miguel de Unamuno en la Universidad de Salamanca el 19 de noviembre de 1964.* CARMEN CONDE, *El escritor y la palabra.* JOSÉ DEL CASTILLO, *En torno a un futuro Instituto Oceanográfico de Puerto Rico.* GASTÓN FIGUEIRA, *Tres enfoques de Herrera y Reissig.* MONSEÑOR VICENTE MURGA, *Dilucidación histórica en torno al escritor Francisco Dávila Lugo, contemporáneo de Cervantes.* EMILIO RODRÍGUEZ DEMORIZI, *Chasseriau y Puerto Rico.* FEDERICO C. SAINZ DE ROBLES, *Dos temas de polémica.* LORENZO SÍCARI, *La nueva vangardia literaria de Italia.* MANUEL VALLDEPERES, *El principio de trascendencia en la poesía de Edgar A. Poe.*
Bibliografía Puertorriqueña. Bibliografía Española, Bibliografía Argentina. Bibliografía Mejicana.
Reseñas: Mario J. Valdés, *Death in the Literature of Unamuno,* por EMILIO GONZÁLEZ. Thomas Simpson, *Formas lógicas, realidad y significado.* (Prólogo de Gregorio Klimovsky), por NÉSTOR ALBERTO MÍGUEZ.

Suscripción anual ..... u$s. 1.50
Número suelto ordinario ..... „ 0.50
Extraordinario ..... „ 1.00

Dirija sus pedidos a su librero o directamente a:

EDITORIAL UNIVERSITARIA
Apartado X
UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
Río Piedras, Puerto Rico

Revista Hispánica Moderna

Se publica trimestralmente. Dedica atención preferente a las literaturas española e hispanoamericana de los últimos cien años. Contiene artículos, reseñas de libros, textos y documentos para la historia literaria moderna y una bibliografía hispanoamericana clasificada. Publica periódicamente monografías sobre autores importantes con estudios sobre la vida y la obra, una bibliografía, por lo general completa, y unas páginas antológicas.

Directores:

EUGENIO FLORIT

SUSANA REDONDO DE FELDMAN

Precio de subscripción y venta: 6 dólares norteamericanos al año.

número sencillo ..... 1.50 dólares

número doble ..... 3.00 „

HISPANIC INSTITUTE IN THE UNITED STATES

Columbia University

435 West 117 Street **New York, N.Y. 10027**

Este número 297 de
S U R terminóse
de imprimir el día
15 de diciembre de
mil novecientos sesenta y
cinco, en la Imprenta
López, Perú 666,
Buenos Aires,
República
Argen-
tina.

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos o traducidos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial y sin mencionar su procedencia.

La Redacción de la revista recibe los miércoles y viernes de 16 a 18 horas.

La revista no se responsabiliza por las colaboraciones que se le envíen, ni mantiene correspondencia sobre ellas.

Los autores a quienes no se les avise en un período de cuatro meses que sus trabajos han sido aceptados pueden pasar a retirarlos en la Redacción, calle Viamonte 494, 8º, de 16 a 18.30, donde quedan a su disposición durante un año. Posteriormente serán destruidos.

Los trabajos acompañados de un sobre franqueado serán remitidos a los autores.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 246.807
Título de marca Nº 229.356

GALERÍAS DE ARTE



GALERÍA BONINO

Pintura

argentina

y extranjera

Maipú 962, Buenos Aires

Barata Ribeiro 578, Río de Janeiro

7 West 57th St., New York

JORACI

Galería de Arte
Editorial

Obras de:

GAMBARTES
DUCMELIC
BRUZZONE
MÓNACO y otros

Láminas de artistas argentinos, firmadas y numeradas.

Florida 681 y en Mar del Plata
San Martín y Corrientes

RIOBOÓ - NUEVA

GALERIA DE ARTE

FLORIDA 948

Teléfono 32 - 2544

GALERÍA VAN RIEL

FLORIDA 659

T. E. 31 - 0225

BUENOS AIRES

LARUCHE

GALERIA DE ARTE

MAIPÚ 466, 1º PISO
31 – 1306
BUENOS AIRES

GALERIA GUERNICA

PINTURA NACIONAL Y EXTRANJERA

ARTE POPULAR AMERICANO



FLORIDA 947

LIBRERÍAS RECOMENDADAS

LIBRERÍA SANTA FE

Av. SANTA FE 2427 - 82-9442

Libros
Livres
Books

LA LIBRERÍA DE
UNA GRAN CIUDAD

ATLÁNTIDA

FLORIDA 643

SIEMPRE CON LAS ÚLTIMAS
NOVEDADES

Librería
Nueva Visión

especializada en artes visuales
y ciencias sociales.

libros de procedencia nacional
y extranjeros
(en todos los idiomas)

Viamonte 500 esq. S. Martín

NOVEDADES LITERARIAS
NOUVEAUTÉS FRANCAISES
LIBROS DE ARTE
SUSCRIPCIONES
REVISTAS EXTRANJERAS
ENCUADERNACIONES
ARTICULOS DE PAPELERIA
LIBRERIA
"SARMIENTO"
LIBERTAD 1214-20
T. E. 41-4792-9500

Su librería

en el corazón de Belgrano
donde encontrará las últimas novedades
extenso surtido de libros de historia,
política, economía, ensayos, religión.

LIBRERÍA
NUESTRO TIEMPO

Galería Mignon - local 33
CABILDO 2010, Buenos Aires



LIBRERÍA EDITORIAL
JORGE ALVAREZ

SOCIOLOGIA - ECONOMIA
POLITICA - DERECHO - OBRAS
NACIONALES Y EXTRANJERAS

TALCAHUANO 485 - T. E. 35-6875


SABANAS
Grafa
La marca está en el orillo

olivetti

La nue
MERC

Mecaniza
proceso de
ración, int
simplicidad
cálculo electrónico. Escribe
los documentos tanto los
mentos descriptivos como los de
cálculo. Es de utilidad en cual-
quier tipo de negocio, oficina ad-
ministrativa, institución bancaria
y empresa industrial y comercial.

La Mercator 5000 confecciona las facturas con todos sus conceptos:

- imprime a gran velocidad toda la parte descriptiva;
- efectua electrónicamente los cálculos de las cantidades por los precios;
- imprime los respectivos productos y los acumula en los totalizadores;
- calcula incrementos, descuentos, impuestos, etc.;
- imprime los importes de estos cálculos con los eventuales redondeos;
- imprime el importe total de la factura.

OLIVETTI ARGENTINA S.A.

PRECIO: $

H0008094

S1CJ.15.1.2