

MUNDO NUEVO

Núm. 7

Enero 1967

Homenaje a Rubén Darío
Gullón, Sarduy, Segovia

Dos poemas
Homero Aridjis

Cortázar en su taller
Luis Hars

Contrainterpretación
Susan Sontag

La casa en Algarrobo (Cuento)
Cristián Huneus

Revista de América Latina

HISTORIA DE LA HUMANIDAD

publicada por la Comisión Internacional para una Historia del desarrollo científico y cultural de la Humanidad

Prof. P.E. de Berredo Carneiro (Brasil), Presidente; Prof. Louis Gottschalk (E.E.UU.), Vicepresidente; Sir Julian Huxley, F.R.S. (Reino Unido), Vicepresidente; Prof. R.C. Majumdar (India), Vicepresidente; Prof. G. Wiet (Francia), Vicepresidente; Prof. S. Zavala (México), Vicepresidente; Prof. A.A. Zvorikine (U.R.S.S.), Vicepresidente.

Secretario General: Guy S. Métraux

con los auspicios de la UNESCO

La EDITORIAL SUDAMERICANA

tiene el honor de publicar la edición en español de esta importante obra, y anunciar la aparición del primer tomo:

Prehistoria y los comienzos de la civilización

Dos eminentes arqueólogos, Jacquetta Hawkes y Sir Leonard Woolley, describen la vida del hombre en las cavernas de la Edad de Piedra y la aparición gradual de la civilización.— Las ruinas de ciudades milenarias y los tesoros de obras de arte y utensilios descubiertos por los arqueólogos.— Las características distintivas de los hombres de Oldoway, de Pekín y de Neanderthal y su lugar en la historia.— La famosa ciudad amurallada de Shange donde nació la civilización china.— El arte paleolítico y su relación con la magia y la religión.— La llegada al Nuevo Mundo de grupos de cazadores que durante miles de años poblaron gradualmente el continente.— Los esfuerzos del hombre mono primitivo que fabricó las herramientas, el dominio del fuego y la palabra.— El misterio de la civilización del valle indostánico que apareció de pronto en todo su esplendor y permaneció sin cambios durante 700 años.

Un volumen formato 23,5 x 16,5 cm, de más de mil páginas de texto, con 58 láminas en negro y 24 a todo color sobre papel ilustración, encuadernado en tela con sobrecubierta a 4 colores. Precio de venta U\$S 15,00.

Diríjase a la: **EDITORIAL SUDAMERICANA**
Humberto 1° 545
Buenos Aires



BIBLIOTECA BREVE

DARWIN Y LA MUJER DESNUDA, de Alex Comfort

El libro toca cuestiones fundamentales y muy actuales, tanto para la tarea de la expresión artística como para la asimilación y función social del erotismo.

SOVJOS & KOLJOS, de René Dumont

Ciencias Humanas

René Dumont está considerado como el iniciador de la ciencia de la agricultura comparada. Sus obras son muy numerosas y han alcanzado gran fama en el mundo entero (Seix Barral publicó recientemente «El Africa negra ha empezado mal»). En este libro Dumont aporta una serie de sugerencias personales y concretas sobre el problema de la agricultura en la Unión Soviética.

LOGICA Y MORAL DEL DIAGNOSTICO, de Jean-Charles Sournia

Ciencias Humanas

El presente libro es un intento de metodología del diagnóstico, de aplicación de la lógica a un problema de ciencia práctica, una contribución a que la medicina, «aún en las tinieblas del empirismo», llegue a ser una ciencia experimental.

PAISAJE DE CEMENTO, de Jakov Lind

En este libro Jakov Lind completa el cuadro que ya nos expuso en su primer libro («Alma de madera» — Biblioteca Breve, 1965), de los atroces años de la segunda guerra mundial. Una de las mejores novelas y de más actual sensibilidad que ha producido la literatura alemana de hoy.

UN CUARTO DE SIGLO DE POESIA ESPAÑOLA, de José Ma. Castellet

Cuando una antología polémica obtiene varias ediciones en sus cinco primeros años de vida, resulta indudable que sus presupuestos teóricos y los puntos de vista de la selección de autores y textos reposan sobre bases especulativas que interesan vivamente a una sociedad literaria. Esta segunda versión puesta al día relanza con nuevos datos el problema de las líneas de evolución y de revolución en la poesía española contemporánea.

LOS CABALLITOS DE TARQUINIA, de Marguerite Duras

Encerrados en un presente total —las vacaciones en un pueblo perdido junto al Mediterráneo— los personajes principales, que comparten un pasado común, ven brotar lo desconocido bajo diversas formas. Pero sobre el aburrimiento, la calma y el hastío están el pasado y el futuro que se vislumbran a través de unas conversaciones tan características, por otra parte, de la obra de Marguerite Duras.

editorial seix barral

Provenza 219, Barcelona 8, España

BETIAR

1967

MUNDO

97. rue St. Lazare, París (9)

Director: Emir Rodríguez Monegal
Jefe de Redacción: Ignacio Iglesias
Asistente de dirección: Tomás Segovia
Administrador: Ricardo López Borrás

Se publica en asociación
con el Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI).

Dibujo de Aubrey Beardsley



NUEVO

BEJAR
1967

Número 7 Enero 1967

El fundador		4
testimonios		
Encuentros con Rubén Darío	Varios	5
valoraciones		
Pitagorismo y modernismo	Ricardo Gullón	22
diálogo		
Nuestro Rubén Darío	Severo Sarduy, Tomás Segovia y Emir Rodríguez Monegal	33
poemas		
Dos poemas	Homero Aridjis	47
Pequeñas prosas	Alejandra Pizarnik	48
relato		
La casa en Algarrobo	Cristián Huneus	49
taller		
Cortázar o la cachetada metafísica	Luis Hars	57
ideas		
Contrainterpretación	Susan Sontag	75
libros y autores		
« El Cosmopolita », de Juan Montalvo	Augusto Arias	81
En Madrid, con Cela	I. Iglesias	85
Nuevas publicaciones		86
revistas		
El fenómeno del peronismo	Horacio D. Rodríguez	88
sexante		
Cine y literatura		91
censura		
Tijeras argentinas	H. Alsina Thevenet	94
colaboradores		96

El fundador

Así lo llama Octavio Paz en su magistral ensayo de Cuadrivio, y así habrá que seguir llamándolo. Porque Rubén Darío funda, en el sentido hondo y metafórico de la palabra, la nueva literatura latinoamericana, al tiempo que funda, también, una nueva visión del artista en su época. Lo que deslumbró o irritó a sus contemporáneos más inmediatos: esos desplantes aristocráticos y ese embobamiento con una Francia y una España de pacotilla; esa exaltación del ocio, de los sentidos, de la inutilidad del poeta; esa política frívola, deliberadamente calculada para ofender a los cejijuntos y a los trascendentes, ahora se ve bien, era sólo la máscara de una empresa más honda y fecunda en que estaba comprometido: poner al día la lengua y la imaginación de todo un continente; romper de una vez por todas con el provincianismo que en América, como en España, se estaba devorando los mejores talentos; restaurar una visión imperial de una lengua y una poesía. Aunque era el suyo un imperialismo hecho sólo de palabras, de sonidos, de signos.

Para los que aman la literalidad de sus versos y sus prosas, Darío ofrece la más fascinante selva de contradicciones, la más perversa antología del capricho, de la inesencialidad. Muchas de las voces que se alzaron a demostrarlo (algunas ilustres, como se verá en las páginas que siguen) sólo hieren la sombra de Darío, el fantasma de Darío, el ectoplasma que el poeta proyectaba por capricho, mientras él huía hacia más severos laberintos. Las contradicciones de su biografía acrecen la de su obra; las vueltas y revueltas de su anécdota alimentan a los cazadores de la letra. Pero todo es en vano: Darío sólo puede ser leído (esto es: capturado) cuando se le busca, como han sabido hacer naturalmente los poetas mejor que los críticos, por el camino de la metáfora.

Por eso, en vez de acumular unas cuantas páginas eruditas más sobre la doble celebración (cincuentenario de la muerte en 1916, centenario del nacimiento en 1867), Mundo Nuevo ha preferido, en este filo entre 1966 y 1967, recoger en un montaje titulado «Encuentros con Rubén Darío», la voz aún viva de quienes han escrito más apasionadamente sobre su poesía y sobre él mismo. A esas páginas antológicas, y en buena medida definitivas, se ha sumado un estudio inédito de Ricardo Gullón que prolonga atisbos luminosos de Octavio Paz y los ciñe con segura erudición, insertando la lectura actual de Darío en el contexto de las preocupaciones básicas de los poetas de su tiempo. También se ha invitado a dos poetas latinoamericanos, el cubano Severo Sarduy y el mexicano Tomás Segovia, a dialogar libremente con el director, en el sobreentendido que la obra, y la proyección viva de Darío, no pueden ser objeto de ningún embalsamamiento, por feliz que sea. Muerto hace cincuenta años, nacido hace cien, Darío ya no tiene edad y es, por eso, uno de nuestros contemporáneos.

Encuentros con Rubén Darío (Recopilación y notas de Emir Rodríguez Monegal)

JUAN VALERA

(Madrid, 1888 y 1897)

Veo, pues, que no hay autor en castellano más francés que usted, y lo digo para afirmar un hecho sin elogio y sin censura. En todo caso, más bien lo digo como elogio. Yo no quiero que los autores no tengan carácter nacional; pero yo no puedo exigir de usted que sea nicaragüense, porque no hay ni puede haber aún historia literaria, escuela y tradiciones literarias en Nicaragua. Ni puedo exigir de usted que sea literariamente español, pues ya no lo es políticamente, y está además separado de la madre patria por el Atlántico, y más lejos en la República donde ha nacido, de la influencia española que en otras repúblicas hispanoamericanas. Estando así disculpado el galicismo de la mente, es fuerza dar a usted alabanzas a manos llenas por lo perfecto y profundo de ese galicismo; porque el lenguaje persiste español, legítimo y de buena ley, y porque si no tiene usted carácter nacional, posee carácter individual.

En mi sentir hay en usted una poderosa individualidad de escritor, ya bien marcada, y que, si Dios da a usted la salud que yo le deseo y larga vida, ha de desenvolverse y señalarse más con el tiempo en obras que sean gloria de las letras hispanoamericanas.

[Artículo, en forma de carta, sobre *Azul...* (22 de octubre de 1888), que ha sido incorporado como prólogo a incontables ediciones de esta obra.]

La entusiasta idolatría con que se venera hoy todo lo francés tiene tan tradicional fundamento que yo no me atrevo a censurarla. Los libros de Francia son muy amenos; lo que en París se inventa o lo inventado en otras partes, desde París se populariza y se divulga por el mundo; en París se utilizan y aquilatan y perfeccionan como en ninguna otra región, todas las artes del deleite; allí se confeccionan los más lindos trajes, sombreros y otros adornos para señoras; y allí se guisa admirablemente, y allí se venden afeites, mudas y perfumes exquisitos. En fin, yo no niego que París es un encanto, centro fecundo y radiante del *chic*, de la elegancia y de la más sibarítica y refinada cultura.

La adoración, sin embargo, que a París se tributa, puede traer no pocos inconvenientes y degenerar en manía. Tal vez un ingenio, español o ame-

ricano, lleno de poderosa y original fantasía y de muy despejada y noble inteligencia, puede pervertir o esterilizar sus mejores prendas y facultades y hasta perder algo de su carácter propio por el afán de remedar lo parisiense y de escribir según la última moda que en Francia impera.

Digo todo esto con cierto recelo de que se dé caso semejante en un escritor y poeta, naturalmente tan bien dotado y tan egregio como el señor Rubén Darío. A mi ver, si él se olvidase un poco de París, donde habrá pasado dos o tres semanas en su vida, y si pensase más en América, que es su patria y que es donde vive, la originalidad, la gracia y el primor de su prosa y de sus versos serían mayores y más dignos de alabanza que lo son ahora. *Prosas Profanas* y *Otros Poemas* se titula el libro de Rubén Darío, impreso en Buenos Aires en 1896, pero que no he recibido hasta hace muy poco.

Por nada del mundo limito y refreno yo los vuelos del Pegaso, ni le corto las alas, ni gusto de atajarle en su peregrinación por todos los tiempos y por todas las regiones. Corra y vuele por la India, por Persia, Asiria y Egipto, deténgase a pastar en Arcadia o en las faldas del Parnaso y acabe por ir a París a reposarse de sus correrías. Pero esto no basta, porque conviene que el poeta no sea siempre cosmopolita y exótico, sino que dé muestras de la nacionalidad y de la casta a que pertenece; y conviene también que sus versos, como todo fruto espontáneo y sazonado, tengan el sabor del terruño.

Otra falta más capital noto yo en los versos de Rubén Darío: la carencia de todo ideal trascendente, la cual hace que el fondo de los versos sea monótono, a pesar de la espléndida variedad de colores, de imágenes y de primorosos y afiligranados adornos con que el poeta pule, acicala y hermosea muchas de sus composiciones como joyas labradas con amoroso esmero por hábil e inspirado artista.

No se pueden negar la novedad y la extrañeza con que nos sorprenden y pasman varias de las composiciones contenidas en el tomo de que voy hablando. Mucho hay en él de raro y de nuevo sin caer en lo extravagante; pero lo repito: en el fondo hay monotonía. El amor entre mujeres y hombres, desde que nació la poesía hasta el día de hoy es el asunto más cantado por los poetas y el tema

más inagotable de cuanto en verso se escribe. No es ni ha sido con todo, el único tema y el único asunto. Los poetas han cantado las lides y hazañas de los héroes, las glorias de la patria, la magnificencia y hermosura del universo visible, los misteriosos atributos del Hacedor Supremo, la marcha progresiva de la humanidad, sus altos destinos en esta vida y en este planeta, y sus esperanzas inmortales en otra vida mejor y en otros mundos o esferas más puros y brillantes. Los poetas, traspasando en sus raptos líricos todo lo explorado por la ciencia, y aun yendo más allá de los dogmas y de las revelaciones en que por fe creen penetrar con el espíritu, por la amplitud del éter, en las esferas divinas, o desdeñan tal vez las apariencias que nos rodean y buscan y tocan la esencia de los seres, o tal vez se hunden en los abismos del alma y llegan o presumen llegar hasta el origen y causa primera de todo, por quien el alma está sostenida y de quién está como pendiente.

Yo no niego lo importante, lo dulce, lo atractivo que es el amor entre la mujer y el hombre. Ya sabemos todos que si no fuese por él no se propagaría nuestra especie; pero, esta propagación y conservación interesarían poco si no fuese por el sublime empleo que dicha especie se jacta de ejercer y si no fuese por los fines altísimos para los que entienden que fue creada y subsiste.

Ahora bien: (y sentiré que alguien me tilde en mi censura de severo o hasta de injusto) ¿no se echa de menos en los versos de Rubén Darío todo lo que no es amor sexual y puramente material? Se adornará este amor con todas las galas y con todos los dijes de variadas mitologías; se circundará y tomará por séquito o comitiva musas, ninfas, bacantes, sátiros y faunos; llevará en sus procesiones una sonora orquesta de instrumentos de distintas edades y naciones como tímpanos, salterios, gaitas, sistros, clarines, castañuelas, flautas y liras; pero siempre será el amor de la materia y de la forma sin sentimiento alguno que le espiritualice. Toda su distinción, todo su refinamiento estribirá en ciertas alambicadas elegancias de reciente invención y que tal vez supone el poeta que sólo en París se estilán, ya que casi siempre nos habla, no de las mozas de su lugar o de otros lugares de América, sino de heteras parisinas, de duquesas y princesas que seducen a los abates y de otras caprichosas y fantásticas damas, a la Pompadour, que tal vez no existan ni existieron nunca, y cuyas imágenes y traza no toma del mundo real, sino de sus visiones y ensueños y de los libros franceses que ha leído. A pesar de lo dicho (y no se enoje el señor Rubén Darío porque lo diga, ya que no lo diría y me callaría si no reconociese en él un notable poeta, quizá el más ca-

racterístico que ha hablado en América hasta el día presente), a pesar de lo dicho, repito, los versos de Rubén Darío están llenos de novedad y belleza, y dan clarísimo testimonio de lo que su autor puede hacer en cuanto prescinda un poco de las modas de París y tome para asunto de sus cantos objetos más ideales y aventuras, escenas y casos, más propios de su tierra y de su casta.

[Artículo del 20 de junio de 1897, recopilado en *Ecos argentinos* (1901).]

MARCELINO MENENDEZ PELAYO

(Madrid, 1892 y 1911)

Una nueva generación literaria ha aparecido en la América Central, y uno por lo menos de sus poetas ha mostrado serlo de verdad (1). Es cierto que la producción comienza a ser excesiva y que la cizaña ahoga, como en todas partes de América, el trigo. Los versos son allí una especie de epidemia. No sólo hay Parnaso Guatemalteco, sino Parnaso Costarricense y Nicaragüense, y una *Guirnalda Salvadoreña* que consta de tres volúmenes: muchos poetas son para tan pequeña república. Pero esta abundancia desordenada ya se irá encauzando con el buen gusto y la disciplina, y por de pronto es indicio de la fertilidad de los ingenios americanos.

(1) Claro es que se alude al nicaragüense D. Rubén Darío, cuya estrella poética comenzaba a levantarse en el horizonte cuando se hizo la primera edición de esta obra en 1892. De su copiosa producción, de sus innovaciones métricas y del influjo que hoy ejerce en la juventud intelectual de todos los países de lengua castellana, mucho tendrá que escribir el futuro historiador de nuestra lírica.

[*Historia de la poesía hispanoamericana* (1911).]

JOSE MARTI

(New York, 1893)

Yo admiraba altamente el vigor general de aquel escritor único [José Martí], a quien había conocido por aquellas formidables y líricas correspondencias que enviaba a diarios hispanoamericanos como *La Opinión Nacional*, de Caracas; *El Partido Liberal*, de México, y, sobre todo, *La Nación*, de Buenos Aires. Escribía una prosa profusa, llena de vitalidad y de color, de plasticidad y de música. Se transparentaba el cultivo de los clásicos españoles y el conocimiento de todas las literaturas antiguas y modernas; y, sobre todo, el espíritu de un alto y maravilloso poeta. Fui puntual a la cita [en el *Harmond Hall*, de Nueva York], y en los comienzos de

la noche entraba en compañía de Gonzalo de Quesada por una de las puertas laterales del edificio en donde debía hablar el gran combatiente. Pasamos por un pasadizo sombrío; y de pronto, en un cuarto lleno de luz, me encontré entre los brazos de un hombre pequeño de cuerpo, rostro iluminado, voz dulce y dominadora al mismo tiempo, y que me decía esta única palabra: «¡Hijo!».

[RUBEN DARIO: *Autobiografía* (1912).]

JOSE ENRIQUE RODO

(Montevideo, 1899 y 1916)

Mal entenderá a los escritores y a los artistas el que los juzgue por la obra de los imitadores y por la prédica de los sectarios. Si yo incurriera en tal extravío del juicio, no tributaría seguramente al poeta, este homenaje de mi equidad, que no es el de un discípulo, ni el de un oficioso adorador.— Por lo demás, está aún más lejos de ser el homenaje arrancado, a un espectador de mala voluntad, por la irresistible imposición de la obra.—No creo ser un adversario de Rubén Darío.—De mis conversaciones con el poeta he obtenido la confirmación de que su pensamiento está mucho más fielmente en mí que en casi todos los que le invocan por credo a cada paso. Yo tengo la seguridad de que, ahondando un poco más bajo nuestros *pensares*, nos reconoceríamos buenos camaradas de ideas. Yo soy un *modernista* también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas. Y no hay duda de que la obra de Rubén Darío responde, como una de tantas manifestaciones, a ese sentido superior; es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo; aunque no lo sea —porque no tiene intensidad para ser nada serio— la obra frívola y fugaz de los que le imitan, el vano producir de la mayor parte de la juventud de hoy que juega infantilmente en América el juego literario de los colores.

Por eso yo he separado cuidadosamente, en otra ocasión, el talento personal de Darío, de las causas a que debemos tan abominable resultado; y le he absuelto, por mi parte, de toda pena, recordando que los poetas de individualidad poderosa tienen, en sentir de uno de ellos, el atributo regio de la irresponsabilidad.— Para los imitadores, dije entonces, ha de ser el castigo, pues es suya la culpa; a los imitadores ha de considerárseles los falsos demócratas del arte, que, al hacer plebeyas

las ideas, al rebajar a la ergástula de la vulgaridad los pareceres, los estilos, los gustos, cometen un pecado de profanación quitando a las cosas del espíritu el pudor y la frescura de la virginidad.

Pero la imitación servil e imprudente no es, por cierto, el influjo madurador que irradia de toda fuerte empresa intelectual; de toda alta producción puesta al servicio de una idea y conscientemente atendida.— El poeta viaja ahora, rumbo a España. Encontrará un gran silencio y un dolorido estupor, no interrumpidos ni aun por la nota de una elegía, ni aun por el rumor de las hojas sobre el surco, en la soledad donde aquella madre de vencidos caballeros sobrelleva —menos como la Hécube de Eurípides que como la Dolorosa del Ticiano— la austera sombra de su dolor inmerecido.— Llegue allí el poeta llevando buenos anuncios para el florecer del espíritu en el habla común, que es el arca santa de la raza; *destáquese en la sombra la vencedora figura del Arquero*; hable a la juventud, a aquella juventud incierta y aterida, cuya primavera no da flores tras el invierno de los maestros que se van, y enciéndala en nuevos amores y nuevos entusiasmos.— Acaso, en el seno de esa juventud que duerme, su llamado pueda ser el signo de una renovación; acaso pueda ser saludada, en el reino de aquella agostada poesía, su presencia, como la de los príncipes que en el cuento oriental traen de remotos países la fuente que da oro, el pájaro que habla y el árbol que canta...

[*Rubén Darío* (1899)]

Vino [Darío] cuando la necesidad temporal, en poesía de habla española, era la tendencia a la selección, al refinamiento; la reacción contra la espontaneidad vulgar y la abundancia viciosa; el predominio de lo que en la poesía hay de arte sobre lo que hay en ella de confesión sentimental o de energía de propaganda y de combate. Apareció cuando era necesario que repercutiese, en lengua de Góngora y Quevedo, un movimiento de liberación y aristocracia artística que había triunfado en casi todo idioma culto. Y nunca se vio tan preciso acuerdo entre las condiciones de la obra que había de cumplirse y la natural disposición del llamado a ejecutarla. Jamás hubo poeta americano que como él anticipase los caracteres propios de un ambiente de cultura multiseular; que tuviera como él sentido de lo precioso y exquisito; que manejara el oro de los ritmos con tal sutil primor de artífice, que concibiera y dibujara y colorease la imagen con tal delicadeza y tal entendimiento del matiz.

Grande es el poeta por su obra personal; pero el agitador en el campo del arte y propagador de formas nuevas, el pontífice lírico, el César de dos

generaciones subyugadas por la extraordinaria simpatía de su imaginación, vincula aún, si cabe, mayor prestigio de triunfo y maravilla. Ninguna otra influencia individual se había propagado en América con tal extensión, tal celeridad y tal avasallador imperio. Durante veinte años, no ha habido, de uno a otro confín del Continente, poeta que no llevase, más o menos honda, en el alma, la estampa de aquella garra innovadora. Su dominio trascendió más allá, y por vez primera, en España, el ingenio americano fue acatado y seguido como iniciador. Por él la ruta de los Conquistadores se tornó del ocaso al naciente. Y esta soberanía irresistible es tanto más excepcional y peregrina cuanto que fue alcanzada por la virtud del arte puro, sin la fuerza magnética de un ideal de humanidad o de raza, de esos que convierten el canto del poeta en verbo de una conciencia colectiva.

[«En la muerte de Rubén Darío», febrero de 1916, reproducido en *Obras Completas* de Rodó (Aguilar, 1957).]

JULIO HERRERA Y REISSIG

(Montevideo, 1899)

¡Puede estar satisfecho el laureado Rubén Darío de esta nueva condecoración de triunfo, al haber encontrado un prosista poeta y un Fidias crítico [José Enrique Rodó] que haya adivinado y esculturado, al mismo tiempo, la Musa exótica y crepuscular del autor de *Azul*, presentándola en todas sus andrajosidades sublimes y todas sus exquisiteces voluptuosas, sus lujos orientales, su coquetería parisense, su sensualidad artística, su rareza bizantina, su desnudez aristocrática, su galantería Borboniana y su delicadeza florentina!

[Tarjeta a José Enrique Rodó, con motivo de su estudio sobre *Rubén Darío*, fechada el 15 de marzo de 1899, y recogida en las *Obras Completas*, de Rodó (Aguilar, 1957).]

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

(La Habana, 1905)

Su leyenda lo pinta como un Góngora desenfadado y corruptor. Y cuando se busca en su obra el origen del mito, sólo se encuentran dos o tres detalles que lo sugieren pero no lo justifican: las innovaciones métricas, saludables en su mayoría; el repertorio de imágenes exóticas, siempre pintorescas, rara vez desproporcionadas; las ocasionales sutilezas de estilo, vagamente simbolistas; y los detalles de humorismo, como este paréntesis explicativo en «El reino interior»:

(*Papemor: ave rara. Bulbules: ruiseñores*).

La alarma del vulgo lector fue hija del irreflexivo espíritu rutinario. Rubén Darío es un renovador, no un destructor. Los principiantes, como es regla, le imitaron principalmente en lo desusado, en lo anárquico. El, por su propia vía, ha ido alejándose cada vez más de la turba de secuaces, impotentes para seguirle en sus peregrinaciones a la región donde el arte deja de ser literario para ser pura, prístina, vívidamente humano.

[«Rubén Darío» (1905), en *Horas de Estudio* (1910). Fue escrito cuando el crítico dominicano residía en La Habana.]

Después de 1896, en que publicó (en Buenos Aires) *Prosas Profanas*, y más todavía después en 1905, en que publicó (en Madrid) *Cantos de vida y esperanza*, Rubén Darío fue considerado como el más alto poeta del idioma desde la muerte de Quevedo. Hacia 1920 se inició la inevitable reacción en contra, pero, sea cual fuere el juicio definitivo que merezca su obra, su influencia ha sido tan duradera y penetrante como la de Garcilaso, Lope, Góngora, Calderón o Bécquer. De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de él. Sus admiradores sintieron la fascinación de sus imágenes llenas de color, su riqueza de alusiones literarias, su felicidad verbal, y la infinita variedad, flexibilidad y destreza rítmica de su verso, en la que sobrepasa a cualquier otro poeta de nuestro idioma y se iguala a Swinburne en el inglés. Sus detractores le reprochan su preciosismo, su amor excesivo por el mundo externo —en lo que se asemeja a Góngora—, y le hallan falta de una rica intimidad como la de Garcilaso o Bécquer, de una hondura filosófica como la de Fray Luis de León o Quevedo. Su vida emocional fue ciertamente estrecha, y durante sus años mozos pudo parecer superficial; pero posteriormente, en algunos de los *Cantos de vida y esperanza* y en el *Poema del Otoño*, llegó a alcanzar la intensidad de la desesperación. Estos poemas, al menos, no dejan duda alguna acerca de su grandeza. Había dado al idioma su más florida poesía, igual a la de Góngora en su juventud; dióle también, en su madurez, su poesía más amarga, comparable a la vejez de Quevedo. Hay dos momentos inmortales en su obra: uno, el alegre descubrimiento de la belleza del «aspecto inmarcesible del mundo» y el florido sendero del placer juvenil; otro, el triste descubrimiento de la fragilidad del amor y de la vaciedad del éxito, la vanidad de la vida y el terror de la muerte.

[*Las corrientes literarias en la América hispánica*, curso dictado en la Universidad de Harvard, Cambridge, Mass., en 1940-43 y publicado en español en 1945.]

RUFINO BLANCO FOMBONA

(Scheveningue, Holanda, 1907)

Muy querido Rubén: [...] ¿Quiere que le diga una cosa? ¿Una verdad? Usted dirá que las verdades no tienen nada que hacer con la poesía. Y esta vez tendrá razón. El hecho es que he sufrido al recibir el libro del portugués sobre usted; pues al frente de la obra leo el divino e infame poema de usted al *Aguila*, que yo no conocía. [«Salutación al *Aguila*», de *Canto errante*, 1907.]

¡Cómo no lo han lapidado a usted, querido Rubén! Le juro que lo merece ¿Cómo? ¿Usted, nuestra gloria, la más alta voz de la raza hispana de América, clamando por la conquista? El dolor que me ha producido esa su *Aguila* siniestra y maravillosa, usted sí, lo comprende, porque usted sí me conoce. Hubo sin embargo un momento, cuando leía, en que la nube se disipó; y creí que usted iba a dar la gran lección de raza que empezó con los versos a Roosevelt [en *Cantos de vida y esperanza*, 1905], y que ahora interrumpiera, traiciona, en vez de continuar. Allí donde dice:

Aguila, existe el Cóndor...

creí que usted iba a contarle al *Aguila* cómo el *Cóndor* fue también testigo, entre los ventisqueros de las más altas cimas de la tierra, de la muerte y fundación de Imperios, y cómo él vio un día sobre el dorso de los más vastos ríos a Pizarro, con su cruz y su espada, y, sobre el dorso de los más altos montes, a Bolívar con diecisiete banderas en cuyas alas volaban diecisiete sorpresas.

Pero no: usted manda al águila yanqui que vuele como una cruz viviente sobre aquellas naciones; y a la América latina que reciba la mágica influencia del pájaro de Júpiter para que «se cumpla lo prometido en los destinos terrenos».

¡Oh, fatalista, iluso poeta, deslumbrado por el vuelo de las águilas... de veinte duros! ¡Oh poeta de buena fe descarriada! ¿Por qué canta usted a los yanquis, por qué echa margaritas a los puercos?

Afortunadamente de todo hemos de hablar. Por ahora no me resta sino pedirle perdón por esta carta antipática y refistolera. Escribir cartas es cosa que nunca aprenderé. *Tant mieux!*

[Carta fechada el 3 de agosto de 1907 y recogida en *El Archivo de Rubén Darío*, de Alberto Ghirardo (1943). En su respuesta (18 de agosto), también recogida por Ghirardo, Darío precisa: «¿Saludar nosotros al *Aguila*, sobre todo cuando hacemos cosas diplomáticas...? No tiene nada de particular. Lo cortés no quita lo *Cóndor*... [...] Por fin, acepto un alón del águila, y lo comeré gustoso —el día que podamos cazarla—; y allí, fíjese bien, anuncio la guerra entre ellos y nosotros.»]

ENRIQUE GONZALEZ MARTINEZ

(México, 1911)

Tuércete el cuello al cisne de engañoso plumaje que da su nota blanca al azul de la fuente; él pasea su gracia no más, pero no siente el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje que no vayan acordes con el ritmo latente de la vida profunda... y adora intensamente la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira el sapiente buho cómo tiende las alas desde el Olimpo, deja el regazo de Palas y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...

El no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta pupila, que se clava en la sombra, interpreta el misterioso libro del silencio nocturno.

[*Los senderos ocultos* (1911). Este poema es réplica de la secuencia «Los cisnes», de *Cantos de vida y esperanza* (1905).]

LEOPOLDO LUGONES

(París, 1911)

MENSAJE A RUBEN DARIO

Maestro Darío, yo tengo un encargo De la Primavera que llegó anteayer; Y como es de amores y no sale largo, Sucede que en verso lo voy a poner.

Dice que no es justo lo que haces con ella, Si habiéndole dado, tesoro sin par, Su beso en las flores y su alma en la estrella, La olvidas y ahora no quieres cantar.

Que antes la querías, que no te ha hecho nada. Que ya no contestas sus cartas de amor, Que desde hace un año, pobre abandonada, El último mirlo se porta mejor.

Que vano y ligero, tu amor fue de un día. Que, a pesar de todo, Musset no era así. Que de ella te apartas con melancolía, Aunque ella fue siempre buena para tí.

Que el sauce murmura, que dos ruiseñores Se mueren por ella, como es natural, Y aunque está muy triste para otros amores, Va sintiendo pena de causarles mal.

Bien que en ella suele no ser la constancia Más que un frágil moño sobre el corazón,

*Aqueste reproche de perseverancia
Yo creo, maestro, que tiene razón.*

*¿Quieres que te diga cómo fue?... Sombrio
Balcón, ocultaba pareja gentil,
Y entre dulces versos de Rubén Darío,
Plateaba los cielos la luna de abril.*

*Maestro, recobra tu claro desvelo,
Y el labio en la flauta, consueta el amor.
¿Qué fuera del alma sin ese consuelo,
y qué de la rosa sin el ruiseñor?*

[Las Horas doradas (1922). El «Mensaje»
está fechado en París, primavera de
1911.]

HORACIO QUIROGA

(San Ignacio, Misiones, 1912)

He seguido con interés la actuación sudamericana de Darío que, como sabrá, ha andado en hombre célebre por Pernambuco, Río, Montevideo, y hasta creo que por el Salto! Como usted no ignora, yo tengo viejos rencores con Darío, el principal de todos seguramente por haberme engañado, mezclado con el disgusto de mí mismo por haberme dejado engañar conscientemente. Insisto con usted en que son reducidas las mieles en que liban sus abejas (estilo al caso), y en que fuera de la mitología griega y de algún sentimental juego de emociones, el hombre no sabe ya de dónde sacar poesía. Ciertamente —para entre nos— usted lo sabe como yo y mejor que yo, desde luego. Me exaspera después el bombo al mejor poeta de América, tocado por cualquier Puga o García Velloso. ¡Sabe Dios si estos tuerfos aprecian lo bueno que tiene Darío! Rubén no tiene culpa, es posible; pero fomenta la culpa con su abominable falta de carácter. La altivez intelectual de Darío —que la tiene, pues no se haría lo que él hizo contra viento y marea, sin aquélla— me resulta semejante a la virginidad de una vestal que la tuviera aún por no haberse dejado introducir el miembro, real y evidentemente. Y al lado de esto, su falta de altivez en todo lo demás. Usted dijo, refiriéndose a «El amor turbio» [*Historia de un amor turbio*] que el carácter es condición prima del escritor. Tan cierto es, que aun para atreverse a dilucidar un simple color de crepúsculo, o tocar la palabra justa, se necesita lo que no tiene Darío. La procura de la palabra se parece a una mordida, y el Rubén no tiene golpe decidido y seco de mandíbula.

Ahora bien, el otro día tuve un brusco enterrecimiento con él, muy hondo, al ver en CyC [*Caras y Caretas*] una fotografía de tal cual certamen (inauguración, creo, de un ateneo hispanoamericano), en que Darío figuraba sentado al lado de

G. [...] y otro similar. La cara de Darío, caída, torcida, ceñuda, era la de un Cristo. Y me conmoví al verlo en esa chusma inmundada, crucificado entre dos G. [...], a él, un poeta, un compañero, teniendo que estar clavado en su silla, lamentablemente degradado hasta el punto de que un G. [...] lo respetaba!

Desde entonces me he reconciliado lo bastante con él para perdonarle muchas cosas.

[Carta inédita a Leopoldo Lugones, fechada el 7 de octubre de 1912. La transcripción es de Annie Boule-Christaflour.]

ALBERTO GERCHUNOFF

(París, 1915)

Muy querido Rubén: [...] ¿Dónde está actualmente el francés que signifique en poesía lo que significa usted? Nuestros compatriotas creen que su obra de usted es de un valor enorme; pero la circunscriben a España y América. Yo le he dicho a usted en Buenos Aires (¡ciudad hermosa y bendita entre todas!) que Francia no tiene ahora un solo poeta cuya obra fundamental valga la menor cosa de la suya. Conversando la otra noche con Francisco García Calderón hemos llegado a este resultado. Verlaine y Banville habrán podido impresionar su carácter artístico; mas Banville y Verlaine, a quienes admiro y quiero, son inferiores a usted. Si usted hubiera escrito en lengua francesa sería hoy el poeta universal. Y no es una frase literaria. Es la verdad. Lo es y lo será de todos modos y cada vez en una forma más intensa y más decidida. Y es un poeta universal y secular por los elementos fundamentales y eternos que constituyen la esencia de su poesía: posee tanto la íntima emoción, la medular substancia lírica como el espontáneo esplendor de la forma. Usted es simplemente un poeta sagrado y esto lo diré muy pronto, en España, de una manera documentada y pública.

[Carta del crítico argentino, fechada el 15 de diciembre de 1915, y recogida en el *Archivo de Rubén Darío*, de Alberto Ghirardo (1943).]

ANTONIO MACHADO

(Castilla, 1916)

*Si era toda en tu verso la armonía del mundo,
¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?
Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares,
corazón asombrado de la música astral,
¿te ha llevado Dionysos de su mano al infierno
y con las nuevas rosas triunfante volverás?
¿Te han herido buscando la soñada Florida,
la fuente de la eterna juventud, capitán?*

*Que en esta lengua madre la clara historia quede;
corazones de todas las Españas, llorad.
Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,
esta nueva nos vino atravesando el mar.
Pongamos, españoles, en un severo mármol,
su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:
nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,
nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan.*

[«A la muerte de Rubén Darío», en *Campos de Castilla* (1917).]

MIGUEL DE UNAMUNO

(Salamanca, 1916)

Con esta lengua que el Demonio nos ha dado a los hombres de letras dije una vez delante de un compañero de pluma que a Rubén se le veían las plumas —las de indio— debajo del sombrero; y el que me lo oyó, ni corto ni perezoso, esparció la especie, que llegó a oídos de Darío. Y éste, poco después, el 5 de setiembre de 1907, me escribía desde París: «Mí querido amigo: Ante todo para una alusión. Es con una pluma que me quito debajo del sombrero con la que le escribo. Y lo primero que hago es quejarme de no haber recibido su último libro. Podrá haber diferencias mentales entre usted y yo, pero...» No copio lo que sigue, pues no quiero aparecer haciéndome el propio artículo ante la muerte, aún fresca y palpitante de pena, del óptimo poeta y hombre mejor.

Seguía luego la carta así: «Mas yo quisiera también de su parte alguna palabra de benevolencia para mis esfuerzos de cultura». Tampoco debo copiar lo que sigue, y que a mí se refiere, hasta que dice: «Y en cuanto a lo que a mí respecta, una consagración de vida como la mía merece alguna estimación.» ¿Alguna estimación? ¿Nada más que alguna estimación? ¡Noble Rubén! ¡Con qué dignidad, con qué nobleza se quejaba de una conducta que, en verdad, no debí haber para con él seguido!

La carta acababa así: «La independencia y la seriedad de su modo de ser le anuncian para la justicia. Sobrio y aislado en su felicidad familiar, debe comprender a los que no tienen tales ventajas. Usted es un espíritu director. Sus preocupaciones sobre los asuntos eternos y definitivos le obligan a la justicia y a la bondad. Sea, pues, justo y bueno. *Ex toto corde*, Rubén Darío.»

Han pasado más de ocho años de esto; muchas veces esas palabras de noble y triste reproche del pobre Rubén me han sonado dentro del alma, y ahora parece que las oigo salir de su enterramiento aún mollar. ¿Fui con él justo y bueno? No me atrevo a decir que sí.

Quería alguna palabra de benevolencia para sus

esfuerzos de cultura de parte de aquellos con quienes se creía, por encima de diferencias mentales, hermanado en una obra común. Era justo y noble su deseo. Y yo, arando solo mi campo, desdeñoso en el que creía mi espléndido aislamiento, meditando nuevos desdenes, seguí callándome ante su obra. ¿Fue esto justo y bueno? No me atrevo a decir que sí.

El, por su parte, no se calló ante la mía. Ante mi obra poética, quiero decir. Cuando publiqué mi primer volumen de poesías, lo mejor, sin duda, lo más cordial que sobre ellas se dijo, fue lo que dijo Rubén en un artículo de *La Nación* bonaerense. No lo olvidaré nunca. Y las cartas que después me escribió fueron nobles, sinceras y dignas. Y es que aquel óptimo poeta era un hombre mejor.

Le acongojaban las eternas e íntimas inquietudes del espíritu y ellas le inspiraron sus más profundos, sus más íntimos, sus mejores poemas. No esas guitarradas que se suelen citar cuando de su poesía se habla, eso de «la princesa está triste; ¿qué tendrá la princesa?», o lo del «ala aleve del leve abanico», que no pasan de leves cosquilleos a una frívola sensualidad acústica; versos de salón sin intensidad ninguna. Porque el pobre Darío tuvo la triste suerte de todos los que de verdad remueven y ahondan y renuevan, y es que de lo suyo adquiera más pronta y extensa boga lo menos suyo y lo más flojo. Si me hubiera dejado guiar por lo que de él me recitaban los que decían admirarle más, no le hubiese leído nunca. ¡Fortuna grande que le conocí y descubrí al hombre, y éste me llevó al poeta! Al indio —lo digo sin asomo de ironía; más bien con pleno acento de reverencia—, al indio que temblaba con todo su ser, como el follaje de un árbol azotado por el cierzo, ante el misterio. Pues para él era el mundo en que erró, peregrino de una felicidad imposible, un mundo misterioso.

[«¡Hay que ser justo y bueno, Rubén!», artículo publicado el 15 de marzo de 1916, y reproducido en *Obras Completas*, tomo VIII, Aguado, 1961]

ALFONSO REYES

(Madrid, 1923)

La obra de Rubén Darío fue obra de concordia latina. América, desde la hora de su autonomía, venía padeciendo las dos circulaciones contrarias del ser que se arranca de la madre. Y mientras, por su parte, la expresión del alma española se purificaba en los mejores gramáticos que ha tenido la lengua —los americanos Andrés Bello, Rufino José Cuervo, Rafael Ángel de la Peña, Marcos Fidel Suárez—, por otra parte, se dejaba sentir una honda conmoción de sublevaciones más que juveniles: «¡Deses-

pañolicémonos!», gritaba el argentino Sarmiento. «¡Desespañolicémonos!», gritaba el mexicano Ignacio Ramírez, en controversia contra nuestro gran Castelar... Estos no eran independientes; no están aún desarticulados del centro hispano; eran todavía hijos adolescentes que se alzan contra las tradiciones y costumbres caseras, por su misma incapacidad de reformarlas a su gusto. Más tarde llegará la hora adulta, la hora en que el americano pueda amar a España sin compromisos, sin explicaciones y sin protestas. La hora en que, sintiéndose otro, el hombre se siente semejante a sus familiares y como justificado en ellos. Los Dióscuros americanos Rubén Darío y José Enrique Rodó trazan, en trayectorias gemelas, esta elocuente declinación hacia España. Habéis escogido la más alta realización de América para sellar, con su recuerdo, la Fiesta de la Raza, y resulta que, de paso, habéis escogido el nombre de aquel en quien con más plenitud se expresa esta voluntad de amor a España por parte de una América ya emancipada y ya consciente de sus destinos. Porque ya no está en discusión —sino entre los necios y los sordos— el radical casticismo de Rubén Darío. «Francésismo», se ha dicho. Y es verdad, porque Rubén Darío trajo a la masa de la lengua española, trajo a la atmósfera del alma española, cuanto el mundo tenía entonces que aprender de Francia. Acaso su condición de hijo de América le ayudaba a dar el salto mortal del espíritu. Nicaragua pesa sobre la mente mucho menos que España, y fue uno de los hijos más pobres el que se echó al mundo a conquistar, para toda la familia, las cosas buenas que entonces había por el mundo. Y un día volvió —hoy así lo vemos— cargado y reluciente de joyas, como un rey de fábulas.

En la gran renovación de la sensibilidad española, que precipita a América sobre España —donde España puede ya sacar el consuelo de sentirse reivindicada por los mismos a quienes se pretendía presentar como víctimas del terror hispano—, Rubén Darío desató la palabra mágica en que todos habíamos de reconocernos como herederos de igual dolor y caballeros de la misma promesa.

Poeta sumo, hombre vertiginoso, alma traspasada de sol, tramó con lo más íntimo de sus ternuras y lo más atronador de sus furiosos la escala de hexámetros de oro, el himno de esperanza más grande que vuela sobre las alas de la lengua:

¡Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda!

¡Espíritus fraternos, luminosas almas, salve!

[«Rubén Darío, genio municipal», en *Los dos caminos*, cuarta serie de *Simpatías y diferencias* (1923).]

JOSE BERGAMIN

(Madrid, 1923)

Se equivocaron los criados y han servido a las señoras el fuerte y seco coñac de oro de la poesía de Bécquer y a los caballeros el almibarado licor, empalagosa composición química, de la poesía de Rubén Darío.

*

Bécquer es apasionado; Rubén Darío, sentimental.

*

Bécquer empieza por poner al desnudo su sentimiento; por eso consigue, libertándose, la sencillez de la expresión permanente de la belleza.

*

La castidad de la desnudez es prueba de virilidad: poesía de Bécquer; la sensualidad de los ropajes, de afeminamiento: poesía de Rubén Darío.

*

El lirismo de Rosalía de Castro es el de la gaita; el de Bécquer, el del bordón de la guitarra.

*

Rubén Darío pasó, como Verlaine. Se pasaron de moda porque no tenían estilo, sino modo, amaneramiento, retórica.

*

Aunque se vistan de colorines, las negras no pueden nunca resultar cursis, porque son simplemente negras. La poesía de Rubén Darío, vestida siempre de colorines, tampoco es cursi, es negra.

*

Con el chín-chín de sus platillos, Rubén Darío entusiasmo el mal gusto negro que casi todo el mundo lleva dentro.

*

Con una inconsciencia de arribista, verdaderamente genial, Rubén Darío restableció, como si fuese una gracia, toda la ramplonería rítmica que la poesía española había ido eliminando durante siglos.

*

Aún hay quienes con los restos del guardarropa seudoparnasiano de Rubén Darío se quieren disfra-

zar de «poeta»; pero se les conoce en seguida, porque, además, no tienen en cuenta que hace ya mucho tiempo que no estamos en carnaval. Valle-Inclán queda aparte, como el único superviviente de la mascarada —y también porque es una máscara por naturaleza.

[*El cohete y la estrella* (1923), aforismos suprimidos en la reedición de 1942. Posteriormente, Bergamín ha reconocido la grandeza de Darío.]

JORGE LUIS BORGES

(Buenos Aires, 1930 y 1954)

Vincular esas naderías [unos poemas de Evaristo Carriego, en *Las misas herejes*] con el simbolismo es desconocer deliberadamente las intenciones de Laforgue o de Mallarmé. No es preciso ir tan lejos: el verdadero y famoso padre de esa relajación fue Rubén Darío, hombre que a trueque de importar del francés unas comodidades métricas, amuebló a mansalva sus versos en el *Petit Larousse* con una tan infinita ausencia de escrúpulos que *panteísmo* y *cristianismo* eran palabras sinónimas para él y al representarse *aburrimento*, escribía *nirvana* (1).

(1) Conservo estas impertinencias para castigarle por haberlas escrito. En aquel tiempo creía que los poemas de Lugones eran superiores a los de Darío. Es verdad que también creía que los de Quevedo eran superiores a los de Góngora. (Nota de 1954.)

[*Evaristo Carriego* (1930). La nota pertenece a la reedición de 1954.]

AMADO ALONSO

(Buenos Aires, 1932)

El sentimiento poetizado en «Lo Fatal» no se lo prestó nadie. Era en él obsesionante, y según confidencias de amigos, que aprovechan enemigos, su miedo a la muerte llegó a ser morbosos. En los *Otros Poemas* que Rubén publicó juntamente con sus *Cantos de Vida y Esperanza*, el tema aparece con notable insistencia. Tres veces es la melancolía o la angustia de la desorientación de la vida. «Melancolía»:

Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.

Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.

«Letanía de Nuestro Señor Don Quijote»:

Ruega por nosotros, hambrientos de vida,

Con el alma a tientas, con la fe perdida,

Llenos de congojas...

En «La dulzura del Angelus», donde el sentimiento se hace angustioso, como en «Lo Fatal», la representación se nos da también en forma dística:

*Y esta atroz amargura de no gustar de nada,
De no saber adónde dirigir nuestra proa...*

Y sobre todo en el «Nocturno» que empieza:

Quiero expresar mi angustia en versos que abolida
no sólo se insiste en el sentimiento de desorientación, sino en el espanto inevitable de la muerte, y en el horror al desconocido más allá, en lo efímero de nuestro paso por el mundo y en el sufrimiento que es la vida:

La conciencia espantable de nuestro humano
[cieno

*Y el horror de sentirse pasajero, el horror
De ir a tientas, en intermitentes espantos,
Hacia lo inevitable desconocido y la
Pesadilla brutal de este dormir de llantos
De la cual no hay más que Ella que nos des-*
[pertará.

Las palabras de significación extrema, *terror, horror, espanto, inevitable, seguro*, acrecientan la semejanza de este pasaje con «Lo Fatal».

El sentimiento, y la materia poetizada, eran bien de Rubén Darío. Bien vivo y sufrido. Pero vivir no es poetizar. Al contrario, toda poetización es un sacrificio de la vida, una traición a la vida («el pecado de poetizar en vez de ser», como dijo con patetismo romántico Kierkegaard); un salirse de lo vivido y plantarse frente a él. No es poeta la madre que desfallece de dolor por la muerte de su hijo, sino quien agarrado por ese dolor —directamente o al instalarse por simpatía, por consentimiento en otra alma dolorida— consiga contemplar ese dolor objetivado. Es evidente que en ninguno de los pasajes análogos aducidos, Rubén logró la plena objetivación de su sentimiento angustioso. Sólo en «Lo Fatal». En los otros poemas sucedía que lo objetivado por la creación poética se apoyaba incidentalmente («Letanía», «Melancolía») o fundamentalmente («Nocturno», «La dulzura del Angelus») en ese sentimiento; pero en «Lo Fatal» es él mismo en sí lo objetivado, visto como un algo que es, que tiene sus leyes de coherencia y validez, frente al cual se planta la conciencia del poeta y puede dialogar: Yo... Tú... Y en esta objetivación, en esta creación poética, la cuarteta de Miguel Angel ha intervenido con doble siglo: como incitación y como reactivo.

La broma de Miguel Angel le dio a Rubén en el dedo malo. Y de repente se le aparece a los ojos toda su desventura perfilada, conformada, objetivada. No ver y no sentir sí es gran ventura, pero no irónicamente, sino completamente en serio; no como un episodio pasajero, mientras duran la vergüenza y el daño, sino como una trágica realidad permanente y sin escape; no por razones externas sino por la esencia misma de la vida. Cada «no» que el

alma de Rubén gritaba a Miguel Angel era un rasgo decisivo en la fisonomía de su objeto poético. Era un acto de creación poética. O más exactamente: todos esos «no» se cumplen en un acto conjunto de creación poética, porque el sentimiento poetizado se le presenta a la conciencia con esa triple condición. La triple oposición del sentimiento de Miguel Angel interviene en la creación de Rubén con un sentido de contraste. Eso es lo que hizo que estos tres rasgos fisonómicos sean decisivos, característicos en la confrontación y estructura del objeto poético.

[«Estilística de las fuentes literarias. Rubén Darío y Miguel Angel» (1932), recogido en *Materia y forma en poesía* (1955).]

PABLO NERUDA Y FEDERICO GARCIA LORCA (Buenos Aires, 1934)

Neruda: Señoras...

Lorca: ... y Señores: Existe en la fiesta de los toros una suerte llamada «toreo al alimón» en que dos toreros hurtan su cuerpo al toro cogidos de la misma capa.

N: Federico y yo, amarrados por un alambre eléctrico, vamos a parrear y responder esta recepción muy decisiva.

L: Es costumbre en estas reuniones que los poetas muestren su palabra viva, plata o madera, y saluden con su voz propia a sus compañeros y amigos.

N: Pero nosotros vamos a establecer entre vosotros un muerto, un comensal viudo, oscuro en las tinieblas de una muerte más grande que otras muertes, viudo de la vida, de quien fuera en su hora marido deslumbrante. Nos vamos a esconder bajo su sombra ardiendo, vamos a repetir su nombre hasta que su poder salte del olvido.

L: Nosotros vamos, después de enviar nuestro abrazo con ternura de pingüino al delicado poeta Amado Villar, vamos a lanzar un gran nombre sobre el mantel, en la seguridad de que se han de romper copas, han de saltar los tenedores, buscando el ojo que ellos ansían, y un golpe de mar ha de manchar los manteles. Nosotros vamos a nombrar al poeta de América y de España: Rubén...

N: Darío. Porque, señoras...

L: ... y señores...

N: ¿Dónde está, en Buenos Aires, la plaza de Rubén Darío?

L: ¿Dónde está la estatua de Rubén Darío?

N: El amaba los parques ¿Dónde está el parque Rubén Darío?

L: ¿Dónde está la tienda de rosas de Rubén Darío?

N: ¿Dónde está el manzano y las manzanas de Rubén Darío?

L: ¿Dónde está la mano cortada de Rubén Darío?

N: ¿Dónde está el aceite, la resina, el cisne de Rubén Darío?

L: Rubén Darío duerme en su «Nicaragua natal» bajo espantoso león de marmolina, como esos leones que los ricos ponen en los portales de sus casas.

N: Un león de botica, a él, fundador de leones, un león sin estrellas a quien dedicaba estrellas.

L: Dio el rumor de la selva con un adjetivo, y como Fray Luis de Granada, jefe del idioma, hizo signos estelares con el limón, y la pata de ciervo, y los moluscos llenos de terror e infinito; nos puso al mar con fragatas y sombras en las niñas de nuestros ojos y construyó un enorme paseo de Gin sobre la tarde más gris que ha tenido el cielo, y saludó de tú a tú el ábrego oscuro, todo pecho, como un poeta romántico, y puso la mano sobre el capitel corintio con una duda irónica y triste, de todas las épocas.

N: Merece su nombre recordarlo en sus direcciones esenciales con sus terribles dolores del corazón, su incertidumbre incandescente, su descenso a los hospitales del infierno, su subida a los castillos de la fama, sus atributos de poeta grande, desde entonces y para siempre e imprescindible.

L: Como poeta español, enseñó en España a los viejos maestros y a los niños, con su sentido de universalidad y de generosidad que hace falta en los poetas actuales. Enseñó a Valle-Inclán y a Juan Ramón Jiménez, y a los hermanos Machado, y su voz fue agua y salitre, en el surco del venerable idioma. Desde Rodrigo Caro a los Argensolas o don Juan Arguijo no había tenido el español fiestas de palabras, choques de consonantes, luces y forma como en Rubén Darío. Desde el paisaje de Velázquez y la hoguera de Goya y desde la melancolía de Quevedo al culto color manzana de las payesas mallorquinas, Darío paseó la tierra de España como su propia tierra.

N: Lo trajo a Chile una marea, el mar caliente del Norte, y lo dejó allí el mar, abandonado en costa dura y dentada, y el océano lo golpeaba con espumas y campanas, y el viento negro de Valparaíso lo llenaba de sal sonora. Hagamos esta noche su estatua con el aire, atravesada por el humo y la voz y por las circunstancias, y por la vida, como esta su poética magnífica, atravesada por sueños y sonidos.

L: Pero sobre esta estatua de aire yo quiero poner su sangre como un ramo de coral, agitado por la marea, sus nervios idénticos a la fotografía de un

grupo de rayos, su cabeza de minotauro, donde la nieve gongorina es pintada por un vuelo de colibrís, sus ojos vagos y ausentes de millonario de lágrimas, y también sus defectos. Las estanterías comidas ya por los jaramagos, donde suenan vacíos de flauta, las botellas de coñac de su dramática embriaguez, y su mal gusto encantador, y sus ripios descarados que llenan de humanidad la muchedumbre de sus versos. Fuera de normas, formas y escuelas queda en pie la fecunda sustancia de su gran poesía.

N: Federico García Lorca, español, y yo, chileno, declinamos la responsabilidad de esta noche de camaradas, hacia esa gran sombra que cantó más altamente que nosotros, y saludó con voz inusitada a la tierra argentina que pisamos.

L: Pablo Neruda, chileno y yo, español, coincidimos en el idioma y en el gran poeta nicaragüense, argentino, chileno y español, Rubén Darío.

N: y *L*: Por cuyo homenaje y gloria levantamos nuestro vaso.

[«Discurso al alimón sobre Rubén Darío», reproducido en *Obras Completas*, de Federico García Lorca (Aguilar, 1960).]

JUAN RAMON JIMENEZ

(Miami, 1940)

¿Cuánto he pensado que Rubén Darío era, no un lobo de mar, un raro monstruo humano marino, bárbaro y esquisito a la vez! Siempre fue para mí mucho más ente de mar que de tierra. Al paisaje polvoriento poco lo sorprendí entregado; creo que no sentía bastante lo pedrero: la arena ya le encontraba la planta. En España, lo sentí vivir más por Málaga, por Mallorca. Desde ellas me envió ramos de versos. Madrid lo cerraba y lo enroscaba hipnotizado como una serpiente marina. El posible mar madrileño le abría las narices; sintiéndolo o presintiéndolo olía y gustaba por todos sus poros y todos los puntos de la rosa de los vientos el efluvio de Venus. Lo vi mucho tomando, con su whisky, mariscos. El mismo tenía algo de gran marisco náufrago. Y, sin duda, su instrumento sonoro favorito era el caracol. Su poesía ¿no es una cantata de caracol y lira?

... y oigo un rumor de olas y un incógnito acento...

Mucho mar hay en Rubén Darío, mar pagano. No mar metafísico, ni mar, en él, psicológico. Mar elemental, mar de permanentes horizontes históricos, mar de ilustres islas. Su misma técnica era marina. Modelaba el verso con plástica de ola: hombro, pecho, cadera de ola; muslo, vientre de ola; le daba empuje, plenitud pleamarinos, altos, llenos de hervoroso espumeo lento de carne contra agua. Sus iris, sus arpas, sus estrellas eran marinos. To-

dos sus mares, Atlánticos, Pacíficos, Mediterráneos, eran uno: mar de Citeres:

...y los faros celestes prendían sus farolas...

Rubén Darío andaba siempre mareado de la ola, de la Venus, de la sal, del tónico. No sabía nunca qué hacer, así, con su levita, sus guantes, su sombrero de copa, y menos con su disfraz diplomático. No eran estos sus trajes ni como favorito plenipotenciario de su reina oriental, ni como almirante de su dios Neptuno. El tenía colgado en la percha de su pensión su desnudo mayor. Por eso lo encontraron a veces caído en la acera; se enredaba en el uniforme. Su mole redonda y grasa de pie pequeño, como de tiburón en pie, digo, en cola, no podía con el chaleco. A veces me lo figuro como un sultán delfínico faúnico de los corales, entre las sirenas de su harén acuático. No, no, señores; su vaivén rítmico de siempre no era tanto de mareos de Noé como de alzada, batida de océano. Cuando sacaba su reló anacrónico, yo comprendía, por los golpecitos que le daba y por su mirar perdido a los cuatro vientos, bocacalles de lo salado imposible, que lo que lo orientaba era una brújula:

...cual si fuera el rudo son...

Su patria verdadera fue la isla, de los Argonautas, de Citeres, de Colón. Su palabra favorita, «archipiélago». Cuando se la decía hacia dentro, parecía que se la estaba engullendo como una docena de ostras, con gula de gigante marino enamorado. Las tierras continentales no tenían otra razón de vida para él que ser paraíso accidental de las especies divinas y humanas descendientes de Venus. Siempre Venus, vijilándolo, desde la juventud, mujer isla del espacio verde:

...Venus, desde el abismo, me miraba con triste [mirar.

[*Españoles de tres mundos* (1942). La caricatura lírica de Darío es de 1940, cuando el poeta español vivía en Coral Gables, Miami.]

PEDRO SALINAS

(Baltimore, 1948)

Mantuvo el erotismo agónico a Darío en estado de guerra permanente. Los dos antagonistas en que estaba desgarrada su naturaleza, apenas si le daban punto de reposo —momentos de exaltación y jubilosa inconsciencia—, treguas de descanso que separaban los actos de la dilatada tragedia. El poeta siente imponerse a su ánimo la terrible verdad de que la lucha es el destino inescapable de todo afán erótico que desee su perduración. De ahí le nace un anhelo creciente de paz. Pues bien, después de leídos atentamente sus poemas sociales, se nos impone la evidencia de que el hilo espiritual

donde quedan todos ensartados es la prédica de paz, la esperanza de la paz, el sueño de la paz. ¡Curioso mecanismo de transferencia de esfera a esfera, de tema a tema! Lo imposible dentro del círculo de un tema, lo erótico, ¿no será posible en el círculo del otro, lo social? Darío ve que los hombres lidian entre sí, como en su alma los dos antagonistas, y que la unidad de lo humano colectivo está tan desgarrada como la de su ser individual, entre fuerzas del bien y fuerzas del pecado. De esa conciencia entre una y otra pugna, nace, colmada de angustia y de sinceridad, la súplica del mayor de los bienes, la paz. La pide para todos, él que la estuvo esperando la vida entera para sí mismo. Se suma Rubén a sus hermanos tristes y vuelto uno más de la grey sufridora el gran angustiado erótico recoge la voz de Petrarca, y con ella demanda a gritos para la humanidad entera la paz ansiada. De seguro que ese grito civil y de ahora rebotaba, delicadamente vuelto eco, en su interior, y allí significaba otra cosa, solicitaba otra paz: la suya, la de su alma individual, la paz entre el ángel y el sátiro.

Esa tragedia del poeta empezó, como sabemos, el día en que se arrojaron por primera vez lo erótico y el tiempo, Eros y Chronos. De ese careo sale ya condenado a derrota, en el futuro, el erotismo. Los heroicos intentos— *Poema del Otoño*— para disimularse su incapacidad fatal de durar sólo dejan huellas de amargura o melancolía. No puede servir el placer erótico de razón suficiente de vida; porque, en cuanto llamado a morir también, dejaría al hombre sin razón de ser, vacío, tan pronto como él desapareciera. El erotismo es mortal, y por eso hace iguales a los hombres en el sentimiento angustioso del pasar. Pero he aquí que en otro orbe de la vida se alza una forma de acción, un empleo de la energía humana, en el que se promete la eternidad. Es el arte y la creación artística. Pensemos en el sepulcro de Lorenzo, en Florencia. Pasó el mozo, pasaron con él sus bizarrías, y deportes. Pero perdura el monumento que sobre esos tristes restos alza el arte de Miguel Ángel: la figura del caballero de piedra, el que es, hija del arte, sobrevive con mucho a la carne y a las primaveras del caballero que fue. ¡Soberbia perspectiva de eternidad, la que está brindando al que la sueña el Arte! Allí, en su mundo, todo es pureza, servicio a los altísimos designios, faena de ángeles. Y el alma atribulada, el herido de sed de eternidad para los besos, de perfección, para el abrazo, huye de toda pareja carnal y se entrega a la pasión más pura de todas: el Arte, en donde quedarán compensados por las musas las verdaderas, las únicas, las familiares a Pegaso, tantos quebrantos y desilusiones traídos por las impostoras de un momento,

las falsas musas, las de carne y hueso. Dentro de la zona del erotismo Rubén las proclamó las mejores. Pero ¿es que no podemos ver ahora oteando su obra entera, toda a la vista y en conjunto, que en el balance final de su alma, Rubén Darío se decide de lo dicho y volviendo la espalda a las del parisiense Parnaso, a las musas fáciles de Montparnasse, las olvidadizas, vira su amor devoto a las de la fuente Castalia que, por hijas de Mnemósine, ni olvidan nunca ni son jamás olvidadas?

Radica el erotismo en el mismísimo más profundo centro de la naturaleza y la poesía de Darío. Dos bienes hay que allí, en ese círculo, no se encuentran: paz y eternidad. Sale Rubén de ese cerco erótico, entra en otros, más de afuera, y vislumbra señales de que en ellos se le puede alcanzar lo que en el otro se le niega. Los hombres es posible, acaso, que vivan en paz; el arte posee, a diferencia del goce erótico, gracia de eternidad. Y entonces opera el mecanismo de transferencia poniendo en comunicación los tres temas, de suerte que dos de ellos sirvan equívocamente de compensadores a la íntima necesidad insatisfecha del otro. Darío, a fuerza de gran poeta, se engaña con las palabras que se inventa. Con la palabra paz, que bien sabe él, al cantarla para la humanidad, que no es la misma que él busca para sí; con el vocablo eternidad, jamás aplicable, como desearía, al placer amoroso, pero que vale y rige, en la esfera del arte, y cuya resonancia llega, consoladora, a todas partes, hasta el abismo erótico. ¡Gran equívoco! Pero ¿es qué no está la plena verdad poética como premio al final de los luminosos laberintos, de los resplandecientes equívocos de la poesía? Ella, como todo arte, arriba a la claridad atravesando entre luces de equívocos.

Así se adunaron por fin, equívocamente, en el alma de Darío el anhelo erótico, la paz y la eternidad. Ese fue su último engaño, revelador de su última y definitiva verdad.

[*La poesía de Rubén Darío* (1948). En esta fecha, Salinas enseñaba en la John Hopkins University, Baltimore.]

RAIMUNDO LIDA

(México, 1950)

A pesar de sus arranques contra la estrechez de academias y preceptivas, Darío no se rinde al culto romántico de la improvisación. Si sus cuentos son de poeta, y de poeta que con frecuencia prorrumpen en sonoras alabanzas de la poesía, lo son, además, de escritor consciente y enamorado de su oficio. Manifiestos, artículos de crítica, memorias, semblanzas —páginas todas que suelen ilustrarnos indirectamente sobre cómo se veía Rubén a sí mis-

mo o sobre cómo hubiera deseado ser— confirmarán esa actitud reflexiva, de artista no sólo de crear, sino también de saber con claridad lo que se trae entre manos.

[Estudio preliminar a *Cuentos Completos*, de Rubén Darío (Fondo de Cultura Económica, 1950) El crítico argentino enseñaba entonces en El Colegio de México.]

DAMASO ALONSO

(Madrid, 1952)

¿Bécquer, poeta contemporáneo?

—Bécquer es el punto de arranque de toda la poesía contemporánea española. Cualquier poeta de hoy se siente mucho más cerca de Bécquer (y, en parte, de Rosalía de Castro) que de Zorrilla, de Núñez de Arce o de Rubén Darío.

—¿Más que de Rubén Darío?

—Los poetas de hacia 1900 tienen una gran deuda con Rubén Darío y con el «modernismo» en general. Las *Soledades* de Antonio Machado, publicadas en 1903 (y estudiadas parcialmente en el presente volumen), lo prueban, sin género de duda, y elijo el ejemplo de Machado porque es el que parecería más desfavorable. Pero lo que salvó a la generación de nuestros mayores (Antonio y Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez) fue el haber comprendido que ellos, si querían «ser», tenían que alejarse de Rubén Darío. Se fueron desnudando, unos más rápidamente que otros, de las sonoridades exteriores, de los halagos del color, etc., para buscar músicas y matices casi sólo alma. Bien evidente es esto en Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Y tanto como se alejaban de Rubén Darío se aproximaban a la esfera del arte de Bécquer. Por eso es Bécquer —espiritualmente— un contemporáneo nuestro, y por eso su nombre abre este libro y, en cierto modo, también lo cierra.

[Prólogo a *Poetas españoles contemporáneos* (1952).]

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

(Michigan, 1952)

En 1896, al publicar *Prosas profanas*, debió de sentir sobre sí la responsabilidad del nuevo movimiento. Martí, Gutiérrez Nájera, Del Casal, Silva, todos acababan de morir prematuramente. Otros, de más edad que él, marchaban hacia el mismo sitio por caminos separados (Díaz Mirón, Leopoldo Díaz), se desviaron para juntarse. Pero los coetáneos o los más jóvenes lo rodearon (Lugones, Nervo) y se formó así la llamada «segunda generación modernista». [La expresión es de Pedro Henríquez Ureña.] No tomar al pie de la letra sus afirmaciones de in-

dependencia: «no tengo escuela», «que nadie siga mis huellas», etc. Eran las fórmulas de la glorificación del artista como ser solitario y divino, corrientes desde el romanticismo. Además, la nueva Estética insistía en la anarquía estilística. En el fondo Rubén Darío estaba contento con su grupo. Sabía que era un grupo americano, con las raíces en estas tierras pobres aunque parecieran desarraigados, libres de España porque eran de colonias españolas, afrancesados porque apenas conocían Francia, ilusionados por su arte cosmopolita porque el espejismo de oasis es una ilusión de los desiertos, insatisfechos, no desertores, americanísimos, en una palabra, por lo mismo que escapaban de América.

[«Rubén Darío, poeta», en *Poesía*, de Rubén Darío (Fondo de Cultura Económica, 1952). El crítico argentino enseñaba entonces en la Universidad de Ann Arbor, Michigan.]

C. M. BOWRA

(Oxford, 1955)

Darío tuvo la suerte de nacer en una época en que la poesía de su propia lengua no tenía nada que enseñarle, y se volvió hacia Francia en busca de ayuda e inspiración. Allí las encontró en abundancia, y ellas lo convirtieron en un poeta. Sin embargo, no todo fue suerte, ya que su carácter, sencillo y natural, se adecuaba más a un arte menos elaborado, menos sofisticado y ambicioso. Su formación francesa impuso a su espíritu, extremadamente receptivo, una manera que desarrolló con notable brillo y variedad pero que muchas veces su vida interior le obligó a modificar o rechazar. Esto deformó el desarrollo de su talento y lo hizo parecer un discípulo menor de la escuela simbolista, cuando podría haber sido algo más original.

Aún más: los vínculos franceses fortalecieron su deseo de evasión y el culto de los sueños. Sin embargo, como él adoraba esto, se provocó en él un conflicto que fue responsable de su mejor obra, ya hablase desde los abismos de la melancolía sobre su pérdida de la gracia imaginativa, ya tejiera todos los hilos de su apasionada personalidad en una encantadora trama de canciones.

[*Inspiration and Poetry* (1955)]

LUIS CERNUDA

(México, 1959)

La lectura de Darío fue en mi caso personal lectura adolescente, de los 17 años más o menos; estrofas, fragmentos de estrofas o versos suyos aún quedan por los rincones de mi memoria, aunque

hace unos cuarenta años que no he vuelto a leerle. ¿Por qué? Porque durante esos cuarenta años mi trabajo de poeta fue llevándome, instintiva y reflexivamente, hacia una experiencia de la poesía contraria a la que representa Darío, y la relectura de éste me aburre y enoja. Es decir, que Darío se ha convertido para mí en negación de cuanto he llegado a admirar y de cuanto he querido realizar, según mis medios, en el terreno de la poesía. Entiéndase que no pretendo oponerme, en cuanto poeta, a Darío, lo que sería presuntuoso y ridículo, sino de oponer a éste cuanto yo creo que es o debe ser el poeta. Es verdad que en la morada de la poesía hay muchas mansiones. Se trata pues de algo «personal» que en mí se enfrenta con Darío, a quien todos, es bien sabido, consideran un gran poeta. Mas éste no deja de parecer hoy un poeta que reina, pero no uno que gobierna; su influencia en España está liquidada hace muchos años y, aunque con saldo largamente en su favor (cosa en la que yo no creo, como indiqué en ocasiones anteriores), no es ya efectiva.

¿Se imaginaría hoy a un poeta joven aprendiendo su menester en la obra de Darío? ¿Cabría imaginarse ahora a un discípulo suyo? No se diga que su distanciamiento de nosotros es lo que le privaría de tener discípulos, porque más distanciados están en el tiempo Garcilaso o Bécquer, y sin embargo siguen o pueden seguir teniendo discípulos, quiero decir, poetas jóvenes que aprendan en ellos algo y aun algunos del menester poético. El tiempo cura o mata, y tres generaciones poéticas, por lo menos, median ya entre Rubén Darío y los poetas que nazcan ahora, así que éstos se hallarían casi inmunes a lo que yo estimaría su influencia lamentable. Pero, ¿lamentable por qué? ¿No se diría hoy la poesía española, al menos la que desde allá nos dicen más importante (lo cual no prueba que lo sea), algo incolora y falta de música? ¿No podría Darío enseñar a aquélla a poner en el verso algún color y alguna música? Esa experiencia ya se llevó a cabo entre nosotros durante los veinte primeros años del siglo, y su resultado nos es conocido; la labor realizada luego por la generación poética de 1925 representa, entre otras cosas, la reacción frente a aquella experiencia poco feliz.

No, el ejemplo de Darío continúa pareciéndome, a pesar de todo, inadecuado para seguirlo, para incorporarlo a nuestra tradición poética. No le reprocho, como es natural, que la abandonara, ni mucho menos su indiferencia hacia la poesía española inmediata anterior a él; para ello, sobre todo para apartarse de ésta, tenía motivo suficiente: lo muerto de sus ejercicios primeros, según el patrón de la misma, lo prueba con exceso. Lo que le reprocho es, no sólo que teniendo ante sí a toda

la poesía universal, donde escoger otros modelos (aunque así no pueda reemplazarse, como sabemos, a una tradición literario-lingüística), fuera a fijar su atención en aquella que, por razones ahora no del caso, tal vez su influencia resulte nociva para nosotros (recuérdese si no lo ocurrido en nuestra literatura del siglo XVIII), poetas de lengua y tradición española: la francesa; y en ella, que su mal gusto le llevara hacia los poetas de menos valor, que eran además los más perjudiciales para él, dada su inclinación nativa a la pompa hueca y a la ornamentación inútil. Ahí su ejemplo continúa haciendo estragos, si no en España, en América, porque algunos poetas hispanoamericanos aún parecen volver los ojos a Francia como dechado de gracias poéticas. Al decir esto no olvido que Francia tuvo en el siglo pasado a Baudelaire, a Mallarmé, a Rimbaud, mas tampoco olvido que no ha vuelto a tener quienes puedan compararse, y por tanto que no conviene tomar a las *vessies pour des lanternes*.

Pocos errores y extravíos en él que no derivasen principalmente de aquella elección de Francia como patria suya espiritual. Bien francesa es su tendencia a estimar las cosas, no por ellas mismas, sino por la estimación reiterada y anterior de otros; de lo cual es consecuencia que elaborara sus versos a base de objetos y cosas que estimaba previamente «poéticos»: rosas, cisnes, champaña, estrellas, pavos reales, malaquita, princesas, perlas, marquesas, etc. Sus versos son un inventario de todos esos artefactos poéticos *ad hoc*. Hay unas líneas donde expone lo que él cree sus gustos «aristocráticos», juntando cosas dignas y cosas indignas, cosas exquisitas y cosas vulgares, mostrando simplemente qué gran confusión había en su cabeza: «En verdad vivo de poesía. Mi ilusión tiene una magnificencia salomónica. Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte. No sirvo para otra cosa.» Darío, como sus antepasados remotos ante los primeros españoles, estaba presto a entregar su oro nativo a cambio de cualquier baratija brillante que le enseñaran.

Cierto que no todo en él fueron defectos de gusto, sino también defectos de orientación, como lo prueban dos actitudes que adoptara, paradójicamente contrarias, comunes a unos cuantos artistas de su tiempo y de su continente, que en España, acaso por culpa suya, dejarían rastro poco edificante entre los del 98: una, la del poeta como árbitro dictatorial intangible, superior a todos y al mundo; otra, la del poeta lleno de *self-pity*, porque ni los hombres ni el mundo saben reconocer su naturaleza superior olímpica. Mas corto ahí el enunciado de mis reproches contra Darío, ya que a nada nos llevaría su continuación. Para decidir si

en ellos hay o no algún fundamento es inútil acudir a la opinión de nuestros críticos e historiadores, porque ya dijimos que nos semeja insuficiente. Tampoco puedo decidir ateniéndome a mi opinión propia, de la que desconfío; en verdad no estoy tan seguro del valor posible de mis opiniones como para creer sin sombra de duda que ésta sobre Darío sea cierta. El instinto me dice que acaso no lo sea. Por fortuna, la lectura del estudio de Sir C. M. Bowra [recogido en *Inspiración and Poetry* (1955)] viene a confirmar alguna parte de mi punto de vista y a rechazar otra, con lo cual la cuestión queda, al menos para mí, algo menos incierta. No digo que el destino deje de jugarme alguna travesura, y que dentro de varios años, se siga honrando a Darío como a gran poeta y en cambio nadie me recuerde, ni a mí ni a mis opiniones, así como tampoco el nombre de Sir C. M. Bowra, ya de antemano poco conocido entre nosotros según supongo. Por eso diría que este escrito, en vez de «Experimento en Rubén Darío», pudiera también titularse «Experimento en Supervivencia». Como es natural, el futuro tiene la palabra, la última palabra.

[«Experimento en Rubén Darío» (1966), recogido en *Poesía y Literatura*, II (1966).]

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

(Buenos Aires, 1963)

El universo nuevo que encarnó y encarna la poesía rubeniana habrá que buscarlo, y éste es el papel de los ensayistas y críticos futuros, en las fuentes indígenas, desde la poesía *nahuatl*, la más inmediata para él que era chorotega, y de la que tenemos valiosos testimonios, hasta las raíces de agua escondida de los cantos de los rapsodas mayas.

El mundo de Darío, como el de estos sus antepasados, estaba lleno de divinidades (tiene gracia lo de Grecia y los que lo repiten, y él mismo con que aquel su «Amo más que la Grecia de los griegos, la Grecia de las Francias»), y por eso su poesía está llena de dioses, como la de los «Cantares mexicanos», y de ajuste la poesía griega.

Pero no por estar lleno de dioses y diosas el orbe poético de Darío, mitos y metáforas americanas, vamos a caer en el otro extremo, en afirmar que es un poeta sólo americano. Por el contrario, creemos que en el genio nicaragüense se realiza el más sorprendente mestizaje poético. Y este fenómeno es para nosotros el más trascendental y valioso de nuestro tiempo, ya que en siglos anteriores se había dado con otros americanos de excepción: el Inca Garcilaso y Rafael Landívar. Mestizar la poesía con el pretexto de modernizarla,

hasta crear lo que se llama la escuela modernista, es lo que consiguió Rubén, el más travieso de los poetas que parió Dios, a los poetas los pare Dios directamente, pues por lo visto sigue engañando y enredando a los monos sabios que lo arrastran, después de la corrida, toro de pecho entero, con las mulillas de lo francés, de lo castizo español, de lo oriental, sin percatarse que lo que arrastran es sólo su sombra, porque él, gran toro del alba de nuestra poesía, sigue inmovible.

[Prólogo a *Páginas*, de Rubén Darío (Eudeba, 1963).]

OCTAVIO PAZ

(New Delhi, 1964)

El erotismo de Darío es pasional. Lo que siente no es tal vez el amor a un ser único sino la atracción, en el sentido astronómico de la palabra, hacia ese astro incandescente que es el apogeo de todas las presencias y su disolución en luz negra. En el espléndido *Coloquio de los Centauros* la sensibilidad se transforma en reflexión apasionada: «toda forma es un gesto, una cifra, un enigma». El poeta oye «las palabras de la bruma» y las piedras mismas le hablan. Venus, «reina de las matrices», impera en este universo de jeroglíficos sexuales. Todo es. No hay bien ni mal: «ni la torcaz benigna / ni el cuervo protervo: son formas del enigma». A lo largo de su vida Darío oscilará «entre la catedral y las ruinas paganas», pero su verdadera religión será esta mezcla de panteísmo y duda, exaltación y tristeza, júbilo y pavor. Poeta del asombro del ser.

Una gran ola sexual baña toda la obra de Rubén Darío. Ve al mundo como un ser dual, hecho de la continua oposición y copulación entre el principio masculino y el femenino. El verbo amar es universal y jugarlo es practicar la ciencia suprema: no es un saber de conocimiento sino de creación. Pero sería inútil buscar en su erotismo esa concentración pasional que se vuelve incandescente punto fijo. Su pasión es dispersa y tiende a confundirse con el vaivén del mar. En un poema muy conocido confiesa: «Plural ha sido la celeste / historia de mi corazón». Extraño adjetivo: si llamamos *celeste* a ese amor que nos lleva a ver en la persona amada un reflejo de la esencia divina o de la Idea, su pasión responde difícilmente al calificativo. Quizá otra acepción de la palabra le convenga: su corazón no se alimenta de la visión del cielo inmóvil pero obedece al movimiento de los astros. La tradición de nuestra poesía amorosa, provenzal o platónica, concibe a la criatura como una realidad reflejada; el fin último del amor no es el abrazo carnal sino la contemplación, prólogo de

las nupcias entre el alma humana y el espíritu. Esa pasión es pasión de unidad. Darío aspira a lo contrario: quiere disolverse en cuerpo y alma en el cuerpo del mundo. La historia de su corazón es plural en dos sentidos: por el número de mujeres amadas y por la fascinación que experimenta ante la pluralidad cósmica. Para el poeta platónico la aprehensión de la realidad es un paulatino tránsito de lo vario a lo uno; el amor consiste en la progresiva desaparición de la aparente heterogeneidad como la prueba o manifestación de la unidad: cada forma es un mundo completo y simultáneamente es parte de la totalidad. La unidad no es una; es un universo de universos, movido por la gravitación erótica: el instinto, la pasión. El erotismo de Darío es una visión trágica del mundo.

Amó a varias mujeres. No fue lo que se llama un amante afortunado. (¿Qué se quiere decir con esa expresión?) Sus desventuras, si lo fueron realmente, no explican la sucesión de amores ni la sustitución de un objeto erótico por otro. Como casi todos los poetas de nuestra tradición, dice que persigue un amor único; en verdad, experimenta un perpetuo vértigo ante la totalidad plural. No el amor celeste ni la pasión fatal; ni Laura ni Juana Duval. Sus mujeres son la Mujer y su Mujer las mujeres. Y más: la Hembra. Sus arquetipos femeninos son Eva y Cipris. Ellas «concentran el misterio del corazón del mundo». Misterio, corazón, mundo: entraña femenina, matriz primordial. Aprehensión sensual de la realidad: en la mujer «se respira el perfume vital de cada cosa». Ese perfume es lo contrario de una esencia: es el olor de la vida misma. En el mismo poema Darío evoca una imagen que también sedujo a Novalis: el cuerpo de la mujer es el cuerpo del cosmos y amar es un acto de canibalismo sagrado. Pan sacramental, hostia terrestre: comer ese pan es apropiarse de la sustancia vital. Arcilla y ambrosía, la carne de la mujer, no su alma, es celeste. Esta palabra no designa a la esfera espiritual sino a la energía vital, al soplo divino que anima la creación. Unos versos más adelante la imagen se hace más precisa y osada: el «semen es sagrado». Para Darío el licor seminal no sólo contiene en germen al pensamiento sino que es materia pensante. Su cosmología culmina en un misticismo erótico: hace de la mujer la manifestación suprema de la realidad plural y endiosa al semen.

Los actores de esta pasión no son personas sino fuerzas vitales. El poeta no busca salvar su yo ni el de su amada sino confundirlos en el océano cósmico. Amar es ensanchar el ser. Estas ideas, corrientes en la alquimia sexual del taoísmo y en el tantrismo budista e hindú, nunca habían aparecido con tal violencia en la poesía castellana, toda ella impregnada de cristianismo. (Las fuentes del

erotismo español son otras: la poesía provenzal, la mística árabe y la tradición platónica del Renacimiento italiano.) No es fácil que Darío se haya inspirado directamente en los textos orientales, aunque sin duda tuvo vagas nociones de esas filosofías. En todo esto hay un eco de sus lecturas románticas y simbolistas pero hay algo más: esas visiones son la expresión fatal y espontánea de su sensibilidad y de su intuición. La originalidad de nuestro poeta consiste en que, casi sin proponérselo, resucita una antigua manera de ver y sentir a la realidad. Al redescubrir la solidaridad entre el hombre y la naturaleza, fundamento de las primeras civilizaciones y religión primordial de los hombres, Darío abre a nuestra poesía un mundo de correspondencias y asociaciones. Esta vena de erotismo mágico se prolonga en varios grandes poetas hispanoamericanos, como Pablo Neruda.

La imaginación de Darío tiende a manifestarse en direcciones contradictorias y complementarias y de ahí su dinamismo. A la visión de la mujer como extensión y pasividad animal y sagrada —arcilla, ambrosía, tierra, pan— sucede otra: es el «Potente a quien las sombras temen, la reina sombría». Potencia activa, dispensa con indiferencia el bien y el mal. Encarna, diría, la profunda, sagrada amoralidad cósmica. Es la sirena, el monstruo hermoso, tanto en el sentido físico como en el espiritual. En ella confluyen todos los opuestos: la tierra y el agua, el mundo animal y el humano, la sexualidad y la música. Es la forma más completa de la mitad femenina del cosmos y en su canto salvación y perdición son una misma cosa. La mujer es anterior a Cristo: lava todos los pecados, disipa todos los miedos y su virtud lustral es tal que «al torcer sus cabellos, apaga el infierno». Sus atributos son dobles: es agua pero también es sangre. Eva y Salomé:

*Y la cabeza de Juan el Bautista,
ante quien tiemblan los leones,
cae al hachazo. Sangre llueve.
Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual.*

Los arquetipos de su universo son la matriz y el falo. Está en todas las formas: «el peludo cangrejo tiene espinas de rosa / y los moluscos reminiscencias de mujeres.» La seducción del segundo verso no proviene únicamente del ritmo sino de la conjunción de tres realidades distintas: moluscos, mujeres y reminiscencias. La alusión a vidas anteriores es frecuente en la poesía de Darío e implica que la cadena de las correspondencias es también temporal. La analogía es el tejido viviente de que

están hechos espacio y tiempo: es infinito e inmortal. El carácter enigmático de la realidad consiste en que cada forma es doble y triple y cada ser es reminiscencia o prefiguración de otro. Los monstruos ocupan un lugar privilegiado en este mundo. Son los símbolos, «vestidos de belleza», de la dualidad, el signo viviente del ayuntamiento cósmico: «el monstruo expresa un ansia del corazón del Orbe». La filosofía de Darío se resuelve en esta paradoja: «saber ser lo que sois, enigmas siendo formas». Si todo es doble y todo está animado, toca al poeta descifrar las «confidencias del viento, la tierra y el mar.» El poeta es como un ser sin

memoria, como un niño perdido en una ciudad extraña: no sabe ni de dónde viene ni adónde va. Pero esta ignorancia esconde un saber informe. Frente al mar catalán: «siento en roca, aceite y vino, / yo mi antigüedad». Niño milenar, el poeta es la conciencia del olvido en que se sustenta toda vida humana: sabe con certeza qué fue lo que perdimos y lo que nos perdió. Percibe «fragmentos de conciencias de ahora y ayer», mira al sol negro, llora por estar vivo y se asombra de su muerte.

[«El caracol y la sirena» (1964, incorporado a *Cuadrivio*, 1966).]



J'ai baisé ta bouche, 1893, también llamado *The Climax*. Dibujo de Aubrey Beardsley para *Salomé*, de Oscar Wilde.

Pitagorismo y modernismo

Caminos de perfección

En las últimas décadas del siglo XIX la ciencia había transformado irrevocablemente la visión del mundo y producido una revolución más honda e irreversible que las instigadas durante siglos por filósofos y políticos. Los dogmas vigentes iban cayendo por su propio peso y se extendía un estado de conciencia inclinado a aceptar la concepción mecanicista del universo. Según los nuevos evangelistas, la sociedad del futuro podría organizarse sobre bases más racionales que la del pasado; la humanidad, liberada de sombras y prejuicios, se instalaría confortablemente en un mañana sin problemas. Un insospechado mesianismo se traslucía en la actitud de los científicos que se consideraban portadores de una verdad demostrable, es decir, de la Verdad, y administradores del porvenir.

Los poetas aceptaron los principios; no las conclusiones. Y en algunos casos, ni siquiera los principios: Emile Zola pudo pensar que el método experimental de Claude Bernard era aplicable a la creación novelesca; Dimitri Merejovski declaró que la ciencia, no solamente destruía la fe, sino la libertad, instrumentalizando al hombre. Las mentalidades científicas y la idea del progreso (reaparecida en nueva forma y en otro ámbito) parecieron a la vez irresistibles y peligrosas. Todavía lo fueron más cuando utilizadas por los políticos, cuando nuevos dogmas y nuevas inquisiciones empezaron a dejarse sentir. La presión suscitó resistencias y divergencias, especialmente entre poetas. Contradicciones en las obras, que no por eso se resintieron artísticamente.

El modernismo, o, si se prefiere, los modernistas buscaron en diferentes doctrinas defensa contra la disociación y compartimentación de la sociedad. La armonía platónica les sirvió como valladar y réplica instintiva contra los que Kenneth Burke llama «incentivos de la división». Contra las crecientes oposiciones de raza, lenguaje, clase, ambiente, cabía imaginar la unidad y la identificación en las imágenes de la fusión total. A los programas discriminatorios de los políticos y a la ciencia, que de heroica había pasado a mecanizadora y hasta a «siniestra» y conspiratoria» (1), opusieron la fuerza humanizante de la poesía abierta. Ilustres precursores habían señalado el camino y por espontánea y natural coincidencia los artistas del fin de siglo —algunos sin saberlo— se encontraron siguiéndoles.

Shelley, en el texto característicamente titulado *A Defence of Poetry*, escribió con lúcida concisión: «Platón, siguiendo las doctrinas de Timeo y de Pitágoras, enseñó como ellos un sistema de doctrina moral e intelectual que abarca la condición humana pasada, presente y futura. Jesucristo divulgó a la Humanidad las verdades sagradas y eternas contenidas en esas ideas y la Cristiandad, en su pureza abstracta se convirtió en la expresión exotérica de las doctrinas esotéricas de la poesía y sabiduría de la antigüedad» (2). Todo esto había sido pensado antes; por entender como complementarias y no como opuestas las enseñanzas de la filosofía griega y de la doctrina cristiana se esforzaron desde muy pronto los intelectuales de la nueva religión, a quienes suele llamarse padres de la Iglesia. El trapense norteamericano Thomas Merton recordaba hace poco que «Clemente de Alejandría, Justino y Orígenes creían que Heráclito y Sócrates habían sido precursores de Cristo. Pensaban que así como Dios se había manifestado a los judíos por medio de la Ley y de los profetas, también había hablado a los gentiles a través de sus filósofos» (3).

Vayamos anotando estos nombres, porque una de las características del modernismo es la mezcla de ingredientes ideológicos de procedencias diversas y de patronos adscritos a santorales distintos. No siendo hombres de sistema, sino artistas enfrentados con una crisis espiritual de insólitas proporciones, buscaron en el pasado confortación y orientación, sin negarse a nada: misticismo cristiano, orientalismo, iluminismo, teosofía, magia, hermetismo, ocultismo, cabalismo, alquimia... La nómina de doctrinas puede alargarse fácilmente, pues la inquietud modernista buscó por todas partes caminos de perfección diferentes de los impuestos por las ortodoxias predominantes.

Dada la simultaneidad con que se produjeron en el mundo occidental los fenómenos culturales constitutivos de lo llamado modernismo o época modernista no puede sorprender que en Rusia como en Estados Unidos, en Uruguay como en Irlanda, platonismo y ocultismo, numerología y magia se dieran de alta simultáneamente en las vagas creencias

(1) Adjetivos de Kenneth Burke: *A Rhetoric of Motives*, ed. Braziller, pág. 35.

(2) *Shelley's Prose*. The University of New Mexico Press, 1954, pág. 288.

(3) «Carta a Pablo A. Cuadra con respecto a los gigantes», *Sur* n° 275, Buenos Aires, marzo-abril 1962.

y en las resplandecientes invenciones de los poetas. Con calificar estas actitudes de idealismo burgués no iremos muy lejos, y en todo caso habría de incluirse a Pitágoras y a Platón entre esos idealistas.

Pitágoras

Pitagorismo es palabra de alcance incierto; utilizada con referencia a la historia de las ideas toda cautela será poca. En relación con el modernismo el problema es menos complicado, pues no importa tanto el cuerpo de doctrinas llamado pitagorismo como la idea que de él tuvieron los poetas; interesa menos que esa idea sea inexacta o parcial, que averiguar si, equívoca o no, opera y se refleja en poemas, narraciones, estética... Que Pitágoras sea figura mítica, o casi mítica, de la que en realidad se sabe muy poco; que escribiera o no un libro sobre el número de oro, son datos de interés subalterno para mi propósito.

Suele creerse que nació en el siglo VI antes de Cristo, tal vez en Samos, tal vez en otra parte. Las «biografías» circulantes son puramente novelescas y no ofrecen ninguna garantía (4). Ni siquiera es seguro el viaje a Egipto y la iniciación en los misterios de este pueblo. Por eso conviene entender el nombre de Pitágoras como símbolo de una actitud y de una escuela. La llamada escuela pitagórica tenía tanto de religiosa como de filosófica; la música, las matemáticas y los ejercicios gimnásticos eran la base de su pedagogía. Los pitagóricos creían en la inmortalidad y en la transigración del alma y consideraban el número como primer principio del universo, espíritu y sustancia de todo y fundamento de la armonía, que es la concordancia de lo discordante en una unidad superior. Hay una armonía cósmica determinada por los números, que no sólo rigen la musical o la arquitectónica sino los movimientos del sol, la luna y las estrellas. El alma misma es armonía y el cuerpo prisión pasajera de la que cabe librarse mediante contemplación, incorporándose a la sustancia del universo; a través de sucesivas reencarnaciones la purificación se enciende hasta alcanzar la suma pureza. Es lógico que tal doctrina incitara a trascender la realidad mediante experiencias místicas y oníricas a las que muchos poetas se sienten temperamentalmente inclinados.

(4) He leído algunas en que se describe la vida de Pitágoras como si el autor la hubiera vivido con él. Véanse, por ejemplo, Josefina Maynadé: *La Vida serena de Pitágoras*, Santiago de Chile, 1954, o François Millepierre: *Pitágoras, hijo de Apolo*, Madrid, 1955.

(5) «El caracol y la sirena», en *Revista de la Universidad de México*, diciembre 1964, pág. 8.

Lo sustancial de la doctrina consistía en una concepción rítmica del universo y de la vida que los modernistas no sólo aceptaron sino convirtieron en idea central determinante de la creación poética. La poesía se les aparecía como articulación rítmica de intuiciones; el ritmo y la armonía que de él se deriva son claves de la belleza. Como escribió Octavio Paz: «las imágenes poéticas son las expresiones, las encarnaciones a un tiempo espirituales y sensibles, de ese ritmo cósmico plural y único» (5). El pitagorismo fue visto como un sistema concebido para poner orden en el caos; los números son cifras mágicas que revelan (si acaso no ocultan) la significación secreta de las cosas.

El interés por las doctrinas esotéricas y por las formas orientales de religiosidad, especialmente por el budismo, se manifestó de muchas maneras y en muchos lugares. En cuanto al budismo, ese interés se explica si se recuerda que la más obvia característica del modernismo era la negación del Dogma, de los dogmas, y que en el budismo ni los hay ni puede haberlos, por ser más una forma de vida que una religión. Ser budista es conducirse de suerte que el ciclo muerte-renacimiento-muerte-renacimiento se interrumpa y deje abierta la puerta estrecha por donde se entra al nirvana, que no es un paraíso sino un estado inefable de paz y serenidad, más allá de la vida y de la muerte. Esa interrupción se logra mediante un prolongado esfuerzo de la voluntad para aniquilar pasiones y deseos, haciendo de la vida antesala de la inmensa calma eterna a la que se quiere acceder. No hay lugar para la predestinación y el fatalismo; se vive para el futuro y el camino de perfección es áspero; cada desfallecimiento es una regresión y obliga a recomenzar la ascensión, renaciendo en otra envoltura. Ya vemos cómo estas creencias coinciden con lo sustancial de la doctrina pitagórica: el empeño por lograr la armonía, es decir, la perfección, y la seguridad de poder alcanzarla mediante la ascesis purificadora unió budismo y pitagorismo en la imaginación de los escritores.

En 1845 Gerard de Nerval había dicho en *Vers dorés* (amparado por una cita pitagórica), cómo en todas las cosas palpita el espíritu:

Respecte dans la bête un esprit agissant;

Chaque fleur est une âme à la Nature éclosée;

Un mystère d'amour dans le métal repose;

y casi a un siglo de distancia le haría eco Miguel de Unamuno al describir en los ojos del perro («Al perro Remo») el espíritu extraño y sobrecogedoramente afín que desde ellos le miraba. Víctor Hugo comunicaba con el más allá por medios pueriles y maravillosos y, a finales del siglo XIX, W. B. Yeats, miembro de la Sociedad Teosófica y de la cofradía ocultista *The Golden Dawn*, se ocu-

paba en establecer las correspondencias entre el mundo natural y el espiritual.

Presencias singulares cercaban a los poetas. Poe había imaginado la experiencia del muerto-vivo, del Valdemar mantenido en la frontera de la muerte, ya cadáver y todavía pensante, por el poder del magnetismo. Leopoldo Lugones trajo a nuestras literaturas fuerzas misteriosas que Rubén Darío declaraba haber visto en acción. En las narraciones de ambos aparece lo fantástico y, a veces, la explícita condenación de la ciencia, como en el caso de Fray Pedro, de Darío, donde la muerte del protagonista es consecuencia de un experimento científico descrito como sacrilego. ¿Quién podría decir por qué, en otro cuento de Rubén, la señorita Amelia se mantiene perennemente niña, invulnerable al tiempo que todo lo transforma?

El mundo, lejos de parecerles cada día más explicable, les parecía lleno de enigmas, y los grandes inventos, que Antonio Machado satirizaría con humor oscuro, no reducían el misterio ni en una partícula. La curiosidad por las ciencias ocultas, signo de la época, en Darío llegó a ser extrema, así como en Valle-Inclán, en quien el interés por el hermetismo y la numerología le llevó a escribir *La lámpara maravillosa*, pequeño tratado de estética esotérica. Y la doctrina, o más bien el nombre que mejor sintetiza estas actitudes es la —o el— de Pitágoras.

Que el pitagorismo sea una de las corrientes más profundas y reveladoras del modernismo es cosa fácil de comprobar: basta ver la frecuencia con que el nombre de Pitágoras o alusiones a sus doctrinas aparecen en la prosa y el verso de los escritores de entonces, desde Rubén Darío a Juan Ramón Jiménez, desde Antonio Machado a Leopoldo Lugones, pasando por los más esotéricos, don Ramón del Valle-Inclán y Julio Herrera y Reissig.

Valle-Inclán escribió numerosos poemas impregnados de ocultismo y reminiscencias mágicas. *El pasajero* es un libro paralelo en poesía a *La lámpara maravillosa* en estética. Según afirma en una de sus composiciones —«Rosaleda»— le fue revelado el secreto de «los números dorados» y en consecuencia el del verso pitagórico. En «La rosa del sol», traspasado por el fuego de Apolo, inspirado por la geometría, se anima a cantar «el Pitagórico Yámbico, Dorado Número del Sol» (con derroche de mayúsculas) y en «Rosa métrica» fundía con el impulso erótico las alusiones a la geometría y al número celeste.

Herrera y Reissig es acaso el más específicamente pitagórico de los modernistas, a quienes en *Los peregrinos de piedra* veía como «liras de la orquesta de Pitágoras». En *Los parques abandonados* hay

un soneto titulado «El abrazo pitagórico» donde el problema de la dualidad en la unidad se resuelve de forma misteriosa y bella:

*Un raptó azul de amor, o Dios, quien sabe,
nos sumó a modo de una doble ola,
y en forma de «uno», en una sombra sola,
los dos crecimos en la noche grave...*

Que esta corriente no la vieran ciertos críticos, no es para extrañar a nadie, si se recuerda la limitación que muchos se impusieron al estudiar ese período de la historia del pensamiento y del arte, reduciéndose a los fenómenos de superficie. Las confusiones derivadas de incluir en los estudios literarios el concepto político-social llamado «generación del noventa y ocho» han sido y siguen siendo grave obstáculo para la comprensión de la literatura contemporánea. Algunos poetas, como Bacarisse en los años veinte y Octavio Paz recientemente, demostraron mejor sensibilidad y visión más penetrante, pero son excepciones y por eso destacan frente a la masa de comentaristas rutinarios (6).

Sócrates, Buda, Cristo

La aceptación del pitagorismo —y del budismo— no excluyó en muchos casos la pervivencia de un cristianismo ideal unas veces manifestado como reminiscencia de la persona y la palabra de Jesús y otras como aspiración a la fraternidad universal. En Antonio Machado encontramos esta curiosa identificación entre Buda y Cristo, escalonada significativamente en un poema, tras mencionar a Pitágoras:

*Siembra la malva;
pero no la comas,
dijo Pitágoras.
Responde al hachazo,
—ha dicho el Buda ¡y el Cristo!—
con tu aroma, como el sándalo.
Bueno es recordar
las palabras viejas
que han de volver a sonar (7).*

(6) Otra excepción es la del argentino Carlos Alberto Loprete que señaló cómo «el refinamiento del gusto artístico se aparejaba en los poetas modernistas con una concepción metacientífica del mundo exterior. La literatura decadentista les habla aproximado a ignotos mundos ocultos. Los maestros franceses de la llamada decadencia hablan hecho menudear en sus páginas caravanas de seres malignos, excéntricos y hasta diabólicos». (*La literatura modernista en Argentina*, Ed. Poseidón, Buenos Aires, pág. 18.) Claro es que aquí y en las líneas siguientes de esta obra se plantea otro problema: la presencia en la literatura modernista de elementos reveladores de la tendencia a la desintegración y distorsión de la realidad característica del género llamado grotesco.

(7) «Proverbios y cantares, LXV», *Nuevas canciones*, en *Obras, Poesía y prosa*, edición Albornoz de Torre, pág. 263.

Las palabras viejas —y los grandes nombres— seguían sonando, y no es accidental la coincidencia de esos tres. El deseo de la inmortalidad, sino la creencia en ella, y el imaginar como posible la reencarnación, inclinó a asociar almas del pasado entre las cuales parecían darse coincidencias, seres excepcionales a quienes se imaginaba viviendo el último instante del itinerario vital, aptos para participar en la beatitud suprema. Si por acaso no se trataba de figuras tan inclinadas a la meditación como en teoría pudiera exigirse, fue por dos razones: la una, considerar ciertos tipos de acción redentora y de sufrimiento aceptado por amor al prójimo como modos de ascender en la escala de perfección no menos legítimos que la contemplación; la otra, ya la he indicado: el desinterés de los poetas por la coherencia lógica; estaban interesados —y eso les bastaba— en la coherencia del sentimiento.

Separándose de toda posición esotérica, Juan de Mairena, tan pitagórico en su raíz que no es ni más ni menos «el doble» de Antonio Machado, el crítico y maestro un tanto pedante a quien se reserva el papel de exponer en prosa lo que el poeta no querría o no podría cantar, da testimonio de la inclinación epocal a agrupar ciertas figuras, aunque con su mezcla de buen sentido y rezagado positivismo, la justifique con otras razones. Pero no son ellas tan importantes como el hecho de que la asociación se imponga y la mente reconozca las semejanzas: «reparemos —decía Mairena— en que la humanidad produce muy de tarde en tarde hombres profundos, quiero decir hombres que ven un poco más allá de sus narices (Buda, Sócrates, Cristo); los cuales no abusan nunca de la retórica, no predicán nunca al convencido, y son, por ello mismo, los únicos hombres que han tenido alguna virtud suavioria. Y esto es tan cierto que hasta pudiera probarse con números. Son hombres de buen gusto, dotados siempre de ironía, nunca pedantes —ni siquiera escriben—, rara vez a la moda y a los cuales, porque nunca pasaron, hay siempre que volver» (8). O sea: analogías en el espíritu y en la actitud les hacen parecerse: pertenecen a una estirpe de hombres que en ellos llegó a lo más excelso. El profesor no se alejó del poeta tanto como en principio parecía.

Y menos se había alejado al situar a Sócrates y a Cristo como complementarios, coincidentes en reconocer la existencia del prójimo, de quien es

(8) *Juan de Mairena*, en *Ibidem*, pág. 581.

(9) *Ibidem*, Cap. XV, pág. 399.

(10) «Luna», en *El Cristo de Velázquez*, ed. Austral, págs. 19-20.

(11) «Proverbios y cantares, XLIV», *Nuevas canciones*, pág. 117; en *Obras*, pág. 756.

(12) *Juan de Mairena*, XV, *Obras*, pág. 399.

diferente y reclama el reconocimiento de esa diferencia. En la crónica del modernismo tal vez no se halle exposición más clara de esa complementariedad que sugiere una unidad superior o, mejor dicho, una progresión hacia lo perfecto que culmina en Cristo; aporta éste algo que en Sócrates todavía faltaba: «no basta la razón —habla Mairena—, el invento socrático, para crear la convivencia humana; ésta precisa también la comunión cordial, una convergencia de corazones en un mismo objeto de amor. Tal fue la hazaña del Cristo, hazaña prometeica y, en cierto sentido, satánica» (9). Y sin entrar en el problema planteado por esta última afirmación, comprobemos que Sócrates y Cristo afirmaron «a su vecino, al otro yo» y al hacerlo establecieron para siempre la dignidad del hombre.

Miguel de Unamuno había dicho en verso algo sustancialmente idéntico, hasta el punto de parecer muy posible que el comentario de Mairena partiera de unas líneas del Rector de Salamanca:

*La humanidad, hija de Dios, que Sócrates
con la razón, que es astrolabio y brújula,
descubierta, Tú, Cristo, conquistaste
con tu espada de amor, que es brasa pura (10).*

Indicándose así la progresión de lo racional a lo cordial, que decide la superioridad de Cristo sobre el filósofo. Y Machado, corroborando la intuición unamunesca y anticipando la explicación o glosa de su *alter ego*, Mairena, llegó a pensar la identificación de lo racional y lo cordial como consecuencia de esfuerzos complementarios de Sócrates y Jesús. (Y ya sabemos lo que son los complementarios en la terminología machadiana: el otro me complementa porque es la parte de mi ser que no soy yo.) Dijo así, don Antonio:

*Han tomado sus medidas
Sócrates y el Cristo ya:
el corazón y la mente
un mismo radio tendrán (11).*

Y prolongó el paralelo en el *Juan de Mairena*, donde así como Sócrates aparece vencedor «de la sofística protagórica, alumbrando el camino que conduce a la idea, a una obligada comunión intelectualiva entre los hombres, triunfa el Cristo de una sofística erótica que fatiga las almas del mundo pagano, descubriendo otra suerte de universalidad: la del amor» (12). Gran conversador, apasionado del diálogo, Mairena unía las dos almas maravillosas en altísima apreciación de sus virtudes dialécticas, pensando con toda razón que la vida civilizada sólo empieza de veras cuando el hombre se acostumbra a escuchar a su vecino.

En una lección del curso sobre el modernismo, profesado en la Universidad de Puerto Rico el año 1953, decía Juan Ramón Jiménez: «Cristo es, para

Unamuno, un Dios-hombre, un poeta, un contemplador. Vive entre las gentes. Sócrates, Buda, Cristo, puntos de contacto. Discutiendo y hablando en las plazas y en los templos. Vida pública breve. Se supone anduvo por Asia. Contemplación» (13). Al sintetizar de este modo la imagen de Cristo, enlazándola con las de Sócrates, Buda y Cristo, no hacía sino mantenerse en la atmósfera ideológica descrita. Desde sus tempranos versos a Máximo Jérez (1881), cantando, ¡nada menos!, a un discípulo de Augusto Comte, juntaba Rubén Darío a Sócrates con Jesucristo, en la relación de los grandes perseguidos de la Humanidad. En ese primer momento el niño de catorce años no dice todavía lo suyo, sino lo de los demás, e inevitablemente el mismo año 81 cantará «A la razón» y mezclará a Cristo, Visnú, Buda y Brahma entre los nombres convocados al olvido. Algo más tarde, en la epístola «A Juan Montalvo» (1884) atribuye a Platón la sabiduría divina. Y a nadie sorprenderá que siendo Rubén tan fatalmente erótico fundiera en otro poema («A una mujer») la «maravilla griega» y «la virgen cristiana».

En distinta dirección y con diferente propósito un crítico contemporáneo, escribiendo sobre el modernismo teológico, ha dicho cosas que hacen pensar en nuestros modernistas. «¿Insistiendo tanto en la dimensión escatológica del Evangelio no se crean dificultades insuperables? La opinión católica no está siempre tan alejada de Harnack como parece. Este descompone el Evangelio de Jesús en dos elementos: 'un sentimiento moral que nos parece admirable y un sueño que no osamos encontrar ridículo'. Y si la esperanza mesiánica de Jesús ha sido pura ilusión, cosa inconsistente y falsa, no fue él, al morir por la causa de la fe, quien ha sido el más sabio, sino Sócrates muriendo por la causa de la razón» (14). Me interesa subrayar la continuidad de la asociación de Sócrates y Cristo, siempre apuntando a la exaltación de lo que en el hombre es más noble. Todavía, al redactar esta página, leo en cierta reseña de un reciente libro de ética, lo siguiente: «Lo que es 'nuevo' en la 'nueva moralidad', vista desde una perspectiva cristiana, es el reconocimiento de que 'la vieja religión' es efímera y reciente si se compara con lo que Jesús decía. Bajo las incrustaciones del dogma y las excrecencias del sentimentalismo piadoso, hay un Jesús que, cuando menos, merece ser tomado tan en serio como Sócrates; es decir, un Jesús secularmente pertinente cuya noción del amor conivial es la clave de la equidad en la ley y de muchas más cosas» (15).

Relación socrático-cristiana de comprensión y de amor; relación pitagórica de armonía con el universo. En ambos casos, la tendencia es la misma.

Si en cuanto nos rodea hay un alma, un espíritu, comunicar con ellos, situarnos en relación armoniosa con ellos, será ejercicio satisfactorio, de efecto bienhechor: «con una alegría coordinada y profunda me sentí enlazado con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la peña del monte», dijo Valle-Inclán (16). Y más elípticamente Herrera y Reissig:

*¡Oh, tú quimera platónica,
unida al ser por un guión,
armonía Cosmogónica
ebria de Revelación!*

... ..
*¡Yo oficiaré en lo más hondo
de tu Estética alegórica,
dueña del beso sin fondo
de erudición pitagórica!* (17).

Y la armonía es fecunda porque implica un acto de amor, un conocimiento de lo que está fuera de nosotros y de lo que no somos nosotros. Si una partícula del universo nos entrega su secreto, el universo entero empezará a hacerse inteligible. Por su receptividad, por su aptitud para integrarse e identificarse con las cosas, es el poeta quien mejor puede poseerlas, dejándose poseer por ellas. El mismo Valle decía: «dónde los demás hombres sólo hallan diferenciaciones, los poetas descubren enlaces luminosos de una armonía oculta» (18), y para describir esa operación de comprensión e identificación utiliza una imagen cuya procedencia salta a la vista: «transmigrar en el Alma del Mundo».

Ritmo y unidad, leyes de la poesía

Platón, Pitágoras, Cristo, Buda... desfilan por versos ulteriores del poema de Herrera y Reissig acabado de citar. En el «Atrio», antepuesto al libro *Ninfeas*, de Juan Ramón Jiménez, preguntaba Rubén Darío al joven amigo si se sentía «con la sangre de la celeste raza / que vida con los números pitagóricos crea», es decir, con la sangre de los poetas, y en un soneto fechado en abril de 1908 declaraba el empeño de pitagorizar y cómo en su alma se habían confundido las almas de Pitágoras y Orfeo:

(13) Juan Ramón Jiménez: *El modernismo*. Ediciones Aguilar, México, 1963, págs. 114-115.

(14) Poulat: *Histoire, dogme et critique dans la crise moderniste*, Ed. Casterman, pág. 73.

(15) William R. Miller: «Christianity's 'New Morality'», *The New Republic*, September 3, 1966, pág. 23.

(16) *La lámpara maravillosa*, I, 3, Austral, pág. 24.

(17) «La vida», *Poesías completas*, Aguilar, pág. 358.

(18) *Ibidem*, I, 6, pág. 33.

*En las constelaciones Pitagóricas leía,
yo en las constelaciones pitagóricas leo;
pero se han confundido dentro del alma mía
el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo* (19).

La canción sometida al imperio del conocimiento, la música aspirando al ritmo perfecto y vivificante, y como previsible coda una nota de indecisa religiosidad. En «Lírica», de *El canto errante*, suena esa música «pitagórica», y antes en un soneto de *Prosas profanas* se dijo con admirable concisión la necesidad de vivir armoniosamente en la unidad total:

*Ama tu ritmo y ritma tus canciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos,
y tu alma una fuente de canciones
La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos;
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones* (20).

Quiso Darío hacer del ritmo y de la unidad leyes de la poesía y del universo, acaso porque también él sentía la poesía como enajenación y el poeta le parecía destinado a vivir fuera de sí, en «el Alma del Mundo». Las constelaciones a que se refiere son las pitagóricas, como se deduce de los alejandrinos de 1908, y las personales, símbolo de la dispersión de intuiciones que corresponde integrar en el poema, según vemos en el soneto de *Prosas*. Exhortación a la armonía de donde y por la cual brotará la canción. Unidad y pluralidad no se contraponen; se resuelven en la poesía, como hizo César Vallejo, con acento tan personal, en su pitagórico *Trilce*.

Octavio Paz, que ha comentado hermosamente los poemas de Rubén, los relaciona con la corriente ocultista solicitada por éste para encontrar respuesta a los problemas del ser. Los poetas palpan,

(19) «En las constelaciones», *Obras completas*, Aguilar, pág. 1157.

(20) «Ama tu ritmo...», *Prosas profanas*, O.C., pág. 693.

(21) Una curiosa alusión a esas correspondencias se encuentra en boca de Don Farruquino, el sacrilego mozo de las valleinclanescas *Comedias bárbaras*. En un pasaje de *Cara de plata* (jornada segunda, escena primera), le oímos decir: «Cada vino reclama su sacramento. Rueda blanco, propio para acompañar una tortilla de chorizos. Espadairo de Salnés, bueno para refrescar en el monte o en una romería o en un juego de bolos. Rivero de Avia, para las empanadas de lamprea y las magras de Lugo. Cada vino tiene su correspondencia en la vida, igual que todas las cosas. El mundo es armonía y concierto pitagórico... ¡Y nadie me rebata, si no está ordenado de teólogo!»

(22) Lámpara, pág. 26.

(23) Octavio Paz: «El caracol y la sirena», *Revista de la Universidad de México*, diciembre 1964, págs. 8 y siguientes.

(24) *The Heritage of Symbolism*, Schocken Books, New York 1961, pág. 122. En el sistema pitagórico el número 7 es símbolo de la razón.

como nosotros no podemos hacerlo, figuras cuyo contorno sólo a medias pueden describir; intuyen correspondencias y un sistema donde otros no acertamos a ver sino el caos (21). Pero mejor será reconocer nuestra ceguera que alardear de ella como si fuera un tipo de visión privilegiada. Y que tiene razón Paz al decir que «la nostalgia de la unidad cósmica es un sentimiento permanente del poeta modernista» lo demuestra el ejemplo de Juan Ramón Jiménez, en quien hasta el fin se mantuvo el deseo de escribir un libro «platónico» titulado *Unidad*; desde los poemas del Cuaderno Negro, escritos en Moguer a principios de siglo y todavía inéditos, hasta cuando poco antes de morir redactó en Puerto Rico el epitafio para su tumba («Zenobia y Juan Ramón unidos en la armonía eterna»), la continuidad de esa nostalgia es evidente. Y Valle había escrito: «la belleza es la intuición de la unidad» (22).

Si según observamos parece exagerado afirmar que la escatología del cristianismo «apenas tiene sitio» en la cosmovisión de los modernistas, también vimos cómo acierta Octavio Paz al decir que «la figura misma de Cristo no es sino una de las formas en que se manifiesta el Gran Ciclo» (23). La concepción del Gran Ciclo es pitagorismo puro, entendida rectamente o mal entendida, pero asimilada en forma suficiente por los poetas de la época. Y no digo sólo los de lengua española; por la misma corriente navegaba Stephan George al publicar en 1907, *Sétimo anillo*, pitagórico desde el título, sétimo libro de los suyos, dividido en siete partes y, como explica el crítico inglés C. M. Bowra, con una estructura que «sugiere conexiones, harto difíciles de captar, con el supuesto carácter mágico o místico del número siete» (24).

En Rusia, donde las afinidades con el modernismo de lengua española fueron sorprendentes, el poema «Números» del prefuturista Briusov lleva como epígrafe una cita de Pitágoras en que se mencionan los «números soberanos», tan presentes en *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán. El ruso quería dar a la poesía el rigor y la perfección de una ciencia, rechazando la confusión y el *à peu près* de los poco exigentes; no otra cosa pretendía el gran don Ramón, perfeccionista igualmente, que en su libro programático habla, como Briusov, de aprendizajes ingratos, al final de los cuales es posible alcanzar «el éxtasis de las cimas». Y para Juan Ramón los números expresan lo indecible y son símbolos que, como los de la lírica, aparecen en un espacio abstracto.

Los «mundos de constelaciones» presentes en la poesía de Rubén Darío no están lejos de los evocados en el poema «Autoconsciencia» (del libro *La estrella*, 1922), de Andrei Biely; unos y otros

sólo se hallan al alcance de los contemplativos..., es decir, de los soñadores. A Biely se le ha llamado «místico abstracto» (25) por creer en realidades espirituales semejantes a las que nuestros modernistas captaban, y por interesarse en la antroposofía y el ocultismo. De misticismo se trata, en una u otra versión. Valle dijo que los caminos de la belleza son «los místicos caminos de Dios», innumerables según es sabido: para alcanzar la ideal perfección cada estrella y cada pájaro señalan su propio rumbo.

En Rubén, alma más cristiana que la de cualquiera de sus coetáneos (salvo, tal vez, la de Amado Nervo), Pitágoras está cerca de Cristo, y en el poema «La Cartuja», impregnado por el sentimiento de la escisión entre los yos antagónicos, el fauno lúbrico y el asceta imposible, describe en densa estrofa la anhelante forma en que se le presenta el sentimiento religioso:

*Sentir la unción de la divina mano,
ver florecer de eterna luz mi anhelo,
y oír como un Pitágoras cristiano
la música teológica del cielo.*

Lo que esa música sea, no es fácil decirlo: ¿música del maravilloso silencio en que se declara el equilibrio de las constelaciones, o la de Orfeo que, como sabemos, le sonaba siempre en el oído interior? No sé; pero sin duda es la misma en que pensó un poeta hoy olvidado al redactar la convocatoria para el homenaje a Antonio Machado celebrado en la primavera de 1923. Guillermo de Torre ha recordado que Mauricio Bacarisse invitó entonces a otros escritores jóvenes para que un domingo de mayo se trasladaran a Segovia y visitaran a Machado con el fin de expresarle la admiración que por él sentían. Decía Bacarisse que el autor de *Soledades* poseía «el divino secreto, órfico y pitagórico, de la música, al son del cual se aman el cielo y la tierra» (26). Sorprende la sagacidad de la alusión, por desgracia perdida y olvidada por la insistencia en presentar a Machado como el «poeta del noventay ocho».

En un poema publicado inicialmente en 1916 (27) anticipó don Antonio la visión de un mundo envuelto en niebla, en la niebla escogida por Unamuno como metáfora central de su novela más ambiciosa, para mostrar lo borroso de la vida y del ser. En ese poema hallamos una asociación insólita: «Pitágoras alarga a Cartesius la mano» y vemos calificada a la extensión como «sustancia del universo humano». Contra lo afirmado por cronistas virtuosos que necesitan preservar la «originalidad» machadiana, como Bernarda Alba la doncellerz de sus hijas, y protestan contra toda tentativa de situar al poeta en el contexto de la literatura de

su época, fue Machado uno de los más vigorosamente asociados a la renovación rubendariana y no es raro ver prolongados en él (incluso al final de su vida) motivos, temas y preocupaciones que afloraron en Darío. Hablar de «influencias» al modo de los positivistas es otra forma de no entender; además de ser un error, ese tipo de divagación impide hacerse cargo de algo tan sencillo como es la relación de clima, inclinaciones y continuidad que une a los poetas, tan grandes ambos, con su propia grandeza, que lejos de estorbarse se complementa. Sólo situando la obra en su medio natural —la corriente variable y caudalosa de la poesía— se podrá ver hasta qué punto la del uno es continuación, desviación o variación de la del otro, y la de ambos de la de Herrera, Lugones, Unamuno, Juan Ramón Jiménez... (y Whitman, Blake, Verlaine, Yeats, Block, Rilke...). Al morir Darío, escribió Machado expresivas líneas de despedida: «*Si era toda en tu verso la armonía del mundo, ¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?*»; más tarde recogió en *Nuevas canciones* un poema en donde densa y estremecidamente describe el éxtasis que su amigo tanto pugnara por alcanzar:

*En el silencio sigue
la lira pitagórica vibrando,
el iris en la luz, la luz que llena
mi estereoscopio vano.
Han cegado mis ojos las cenizas
del fuego heraclitano.
El mundo es, un momento,
transparente, vacío, ciego, alado.*

El vibrar de esa lira mágica (y mágico, mágica son palabras claves para comprender al Machado hondo) ha propiciado la situación única de concentración y enajenamiento que permite oír la música celestial, aquella «melodía ideal» a la cual se había referido Darío en el prólogo a *Prosas profanas* antes de afirmar, anticipando a Unamuno: «la música es sólo de la idea, muchas veces». Y la idea es —en los dos— idea pura y no la construcción mental de los ideólogos, con quienes ni uno ni otro simpatizaban gran cosa.

En estos versos el andaluz hace lo que aconseja el nicaragüense: «canta para los habitantes de tu reino interior», que no eran ya ninfas, reinas o diosas, sino reflejo de inquietudes o inquietudes proteicas, en las cuales, bajo diversas formas, encarnaban las preguntas sobre el ser y el existir que

(25) F.D. Reeve: *On some Scientific Concepts in Russian Poetry at the Turn of the Century*, Wesleyan University Press, 1966, pág. 21.

(26) Citado en Guillermo de Torre: *El fiel de la balanza*, Taurus, Madrid 1961, pág. 145.

(27) En la revista *Cervantes*, año I, nº 3, octubre 1916.

el poeta incesantemente se formulaba. ¿Cómo calificar la intuición de Machado? ¿Qué sensaciones le hicieron sentir el mundo «transparente, vacío, ciego, alado»? Busquemos la respuesta otra vez en el contexto del modernismo; recordemos que Valle habla de «goce» y de «terror» para referirse al alma desprendida de todo. El silencio vibrante, la transparencia y el hueco son quizá instantes que preceden a los descritos por Valle, dilatándose «como círculos de largas vidas» para que las cosas se abran y rindan su secreto; el silencio «pitagórico» es el solicitado por el alma de Herrera y Reissig para soñarse «frente a las sombrías siluetas de las montañas, o bien echado junto a la sombra lila de los abedules, junto al arroyo, en el valle retumbador», el necesitado para identificarse con la tierra y sentirse «hijo de la augusta madre», de la naturaleza (28). El enajenamiento, la sensación de lo otro como fuera y distinto de lo uno es el primer paso hacia el conocimiento y reconocimiento de las diferencias que es necesario superar, integrándolas.

Dudas

Imaginar que la inquietud existencial y el sentimiento de angustia nacen con los modernistas o, si se prefiere pensar en los precursores, con Kierkegaard, sería volverse de espaldas no ya a la literatura sino al hombre. El ser pensante, mucho antes de Descartes, se sentía vivir cuando dudaba, cuando el vaivén del pensamiento le hacía reconocer en la inquietud de la vida, en el desasosiego la prueba de su existencia. Cuando no solamente se reconoció fugaz sino vocado a la aniquilación en la nada, extraños miedos dictados por lo desconocido le desconcertaron y, a veces, le hicieron desear no haber nacido. Segismundo, y muchos con él, pensaron el nacer como una culpa que exige castigo.

Rubén Darío escribió un poema en donde cristalizaron, con sus temores, inquietudes que siendo tan personales eran también muy generales. El poema, harto conocido, se titula «Lo fatal», y es ejemplo de cómo en la intuición del poeta se fundieron preocupaciones que, casi con las mismas palabras, otros expusieron antes. En 1829, Goethe había dicho a Eckermann: «el hombre es una criatura confundida; no sabe de dónde viene, ni a dónde va; sabe poco del mundo y, sobre todo, poco de sí

mismo». Más tarde, Rosalía de Castro, en dos poemas expresó ese y otro sentimiento que Darío recogió en la composición citada. Para decir lo que Goethe serenamente expusiera, Rosalía afirmó y preguntó:

*Abismo arriba y en el fondo abismo:
¿qué es al fin lo que acaba y lo que queda?
¿Qué somos? ¿Qué es la muerte?*

Y anticipando el anhelo de descanso sentido por el fatigado viajero —del viajero Darío, por ejemplo— cantó la delicia de pasar súbitamente a la inconsciencia.

*de repente quedar convertido
en pájaro o fuente
en árbol o roca (29).*

José Asunción Silva se había formulado igualmente la pregunta sobre el destino, sobre el sentido de la vida y el de la muerte, en términos que sonarán familiares a los lectores de Unamuno:

*¿Qué somos? ¿A dó vamos? ¿Por qué hasta
[aquí vinimos?*

*¿Conocen los secretos del más allá los muertos?
¿Por qué la vida inútil y triste recibimos?*

¿Por qué nacemos, madre, dime por qué morimos?

Entonces Rubén vino y en la página final de *Cantos de vida y esperanza* se hizo eco de la confusión evocada por Goethe, de las preguntas y los deseos de Rosalía, de las interrogaciones de Silva, de lo que Gauguin gritaba desde Tahití en un cuadro famoso, de las sugerencias y reminiscencias pitagóricas, de las sombras y el miedo pululantes en torno suyo:

*Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque ésta ya no siente,*

*Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...*

*¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!*

Fusión admirable, involuntaria en el sentido de espontánea, de lo que tiene más de obsesión que de tema. Hijo por elección de «la claridad latina», la reputó inútil para adentrarse en las secretas galerías del alma por las cuales transitaba entonces —«misterioso y silencioso», Rubén *dixit*.. Antonio Machado. En *El canto errante* reiteró su inquietud, tiéndola igualmente de pitagorismo:

*¿De dónde viene mi canto?
Y yo, ¿adónde voy?*

Y esta claridad latina,

(28) «A la ciudad de Minas», en *Prosas*, Editorial Cervantes, Valencia 1918, pág. 165.

(29) Rosalía de Castro. *En las orillas del Sar*, *Obras completas*, Aguilar, 1944, págs. 387 y 385.

¿de qué me sirvió
a la entrada de la mina
del yo y el no yo...?

Unas vagas confidencias
del ser y el no ser,
y fragmentos de conciencias
de ahora y ayer.

Con estas líneas presenta otra cuestión, o, mejor dicho, la cuestión se presenta de otra manera: «fragmentos de conciencias», sí; pero, ¿de qué conciencias?, ¿de una o de muchas? El ser, devanándose y recreándose, imagina su inmersión en un inacabable proceso de cambio, como el ir y venir de una brisa sin memoria que por milagro moviera desde dentro y no desde fuera flores y hojas. Estos fragmentos no son recuerdos, aunque la mente trate de configurarlos así, ni tienen perfil preciso ni forma identificable. Lo que Rubén Darío insinúa y en otras partes afirmará, es la posibilidad de esa adscripción del alma a una cadena de mutaciones, mediante la reviviscencia que los griegos llamaron metempsicosis. Más arriba vimos cómo según la doctrina budista, el ciclo de las reencarnaciones sólo podía romperlo el esforzado y tenaz empeño purificador.

No sé si tendría sentido plantear aquí preguntas que en un estudio a fondo del problema de la reencarnación serían inesquivables, como por ejemplo, la de si puede hablarse de continuidad del ser cuando en la mutación se pierde la memoria, elemento unificador. Más acertado parece admitir la aceptación de tales creencias como necesidad estética, sin discutir el grado de convicción intelectual de quienes las incorporaban a la poesía. Desechados los mitos de la resurrección de la carne y la vida perdurable; frente a la nada, suprema creación del Gran Cero (nombre que Antonio Machado asignó a Dios para expresar el vacío), con el fin de esquivar la comprobación de la eternidad como inmenso abismo hueco y la de hallarse irremisiblemente convocados a la nada, los modernistas buscaron otras doctrinas y otra espiritualidad. La burocratización de las religiones y la erosión de las creencias les dejó desamparados frente a la muerte.

Apoyándose unas veces en creencias recibidas de niño, buscando consuelo para su desesperación en la figura de Cristo, trató Darío de confortarse; otras se dejó llevar por la corriente del tiempo, que arrastraba revueltas ideas mal aprendidas, nietzscheanismo de segunda mano, orientalismo desfigurado. Pitagorismo y budismo sugerían algunas posibilidades salvadoras, es decir, negadoras de la aniquilación total: la concepción cíclica de la vida y la idea del eterno retorno eran, al menos

liricamente, una alternativa a la nada cuya vigencia tendía a imponerse.

Reencarnaciones

El contradictorio Unamuno llamó «trágica ocurrencia» y «bufonería» a la doctrina del eterno retorno según la expusiera Nietzsche (30), y atribuyó su invención al miedo a la muerte total, al miedo a la muerte sin inmortalidad, que el filósofo alemán sentía (31). Estos ataques, traducidos a nuestro lenguaje, pueden explicarse como expresión de la ambivalente actitud de Unamuno frente a quien tanto se le parecía; no me parece exagerado afirmar que al combatirlo, combatía inclinaciones personales contra las cuales le era forzoso luchar por nocivas y hasta corruptoras. Los supuestos del eterno retorno no podían satisfacer su ansia de inmortalidad; revivir sin recordar no era revivir; vivir es recordar y la angustia de la eternidad únicamente se curaría con la certeza de que el alma renaciente recordara las existencias desvanecidas, al modo como el maduro escritor rememoraba en Salamanca la infancia de aquel «otro» yo que fuera niño en Bilbao.

Unamuno, portavoz máximo de las inquietudes de la época, escribía en 1924 palabras tan «modernistas» como éstas: «Y, por mi parte, me ha ocurrido muchas veces, al encontrarme en un escrito con un hombre, no con un filósofo ni con un sabio o pensador, al encontrarme con un alma, no con una doctrina, decirme: '¡Pero este he sido yo!' Y he revivido con Pascal en su siglo y en su ámbito, y he revivido con Kierkegaard en Copenhague y así con otros. ¿Y no será ésta acaso la suprema prueba de la inmortalidad del alma? ¿No se sentirán ellos en mí como yo me siento en ellos? Después que muera lo sabré si revivo así en otros. Aunque hoy mismo ¿no se sienten algunos en mí, fuera de mí, sin que yo me sienta en ellos?» (32). Lo subrayado —por mí— hace superfluo el comentario. Aquí la transmigración opera a la inversa, hacia lo pasado y no hacia lo futuro, y había de ser así, pues la rectificación unamuniana a las teorías de la recurrencia consistía en entenderla al revés, como un desandar lo andado, como un volver a vivir la historia retornando a los orígenes.

Lo tardío de esta página permite comprobar la duración y persistencia de las ideas del retorno en

(30) «La lanzadera del tiempo», *Obras completas*, Vergara-Aguado, vol. X, pág. 536.

(31) «Rousseau, Voltaire y Nietzsche», *O.C.*, vol. IV, pág. 851.

(32) *La agonía del cristianismo*, Cap. II, *O.C.*, vol. IV, pág. 837.

el largo medio siglo modernista. Nietzsche no fue, después de todo, sino el articulador de inquietudes reveladas en formas distintas, orientadas en la dirección del pensamiento pitagórico. En las primeras páginas de una novela que a pocos se les ocurriría ligar con el modernismo según fue entendido hasta hace poco, en *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust, pueden leerse afirmaciones semejantes (expresadas en forma distinta) a las de Unamuno: «il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles-Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil; elle ne choquait pas ma raison, mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsycose les pensées d'une existence antérieure...» (33). La identificación en Proust es cósmica y en Unamuno estrictamente personal, pero el sentimiento de reconocerse en otros, de ser en lo otro, es análogo, y la metáfora del novelista declara sin lugar a dudas cuál era la equivalencia en que estaba pensando. Ortega y Gasset, paradigma de lucidez intelectual, todavía divagará, aunque en tono de juego, con la idea del dharma y otras prolongaciones de la tendencia orientalizante.

Pensando la cuestión desde la vertiente de la poesía Valle-Inclán dijo que «el poeta, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna. [...] El inspirado ha de sentir las comunicaciones del mundo invisible, para comprender el gesto en que todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis, y en el cual late el recuerdo de lo que fueron y el embrión de lo que han de ser. [...] Cuando mires tu imagen en el espejo mágico, evoca tu sombra de niño. Quien sabe del pasado, sabe del porvenir. Si tiendes el arco, cerrarás el círculo que en ciencia astrológica se llama el Anillo de Giges» (34). He aquí revueltas líricamente, como se debe, algunas ideas clave del modernismo: eternidad de lo momentáneo (expuesta por Unamuno de otra manera), metamorfosis, eterno retorno, concepción cíclica y circular de la existencia... Cerrar el círculo es inscribir la vida en esa corriente anticipatoria del futuro y rememorante del pasado. Si el enigma no se resuelve, al

menos se plantea en fórmulas asequibles, no a la razón, pero a la intuición. Las formas en que ésta cuaja dependen de quien las siente, mas bajo obvias diferencias se trasluce una identidad sustancial.

El crítico norteamericano Ellmann ha señalado la importancia de estas ideas en la poesía de Yeats: «entre las ideas reaparecientes en su verso, la más seductora para la imaginación era la de la reencarnación. La noción de que el alma pasa de un ciclo de vida a otro, estaba empapada de folklore y de religiones antiguas» (35). Y no sobraría quizá mencionar al menos un ejemplo: el del poema «Motuni Chatterjee» donde el brahman aconseja al discípulo que rece cada noche, diciéndose en la plenitud:

—Yo he sido un rey,
he sido un esclavo,
y no hay nada,
loco, bribón, granuja,
que yo no haya sido.
Sobre mi pecho
miriadas de cabezas se inclinaron.

Octavio Paz ha señalado en «La última odalisca», de López Velarde, cinco versos escritos con el mismo espíritu, síntesis de las creencias a que estoy refiriéndome:

Mi carne pesa y se intimida
porque su peso fabuloso
es la cadena estremecida
de los cuerpos universales
que se han unido con mi vida.

Las vidas incorporadas a la vida; el pasado inmemorial gravitando sobre el hombre, que así revela, como dice Paz: «panteísmo y, no del todo explícitos, reencarnación y Karma» (36). Mejor que no sean explícitos, sino ambiguos, pues la misión del poeta no es explicar sino expresar. Ambiguo también el poema «Metempsicosis», de Rubén Darío, uno de los que transmiten la respuesta del poeta a preguntas formuladas por él y por otros. El título —se dirá— aclara el tema, y así es, pero cabe preguntarse desde qué envoltura carnal habla quien habla en el verso. Se entenderá mejor esa composición leyendo primero otra, algo anterior, muy clara en intención y en realización. Me refiero al poemita titulado «Reencarnaciones», escrito en Guatemala en 1890:

Yo fui coral primero,
después hermosa piedra,
después fui de los bosques verde y colgante hiedra;
después yo fui manzana,
labio de niña,
una alondra cantando en la mañana;
y ahora soy un alma

(33) *A la recherche du temps perdu*, edición La Pléiade, vol. I, pág. 3. El subrayado aquí, y en las citas siguientes de Valle-Inclán y López Velarde, es mío.

(34) *Lámpara*, I, 7; págs. 34 y 36.

(35) Richard Ellmann: *The Identity of Yeats*, Oxford University Press, 1964, pág. 43.

(36) *Cuadrivio*, pág. 111.

que canta como canta una palma
de luz de Dios al viento.

Las reencarnaciones describen una ascensión y por su progresión ordenada y su ininterrumpido crecer y pujar hacia la altura, sin riesgo aparente de retroceso, eliminan todo patetismo. Una descarnada observación de los procesos mutativos de la materia orgánica condujo a Pío Baroja a describirlos en sentido contrario: cuando en *Camino de perfección* reflexiona con cierta complacencia sobre la podredumbre —de un obispo—, pasa del hombre a la larva, de la larva al gusano, del gusano a la tierra y la flor. En «Metempsicosis», escrito en 1893 (37), Rubén baja a los infiernos y expone el proceso de una degradación. Como en «Reencarnaciones», el poema empieza con una afirmación de lo que ayer fue el sujeto, pero en lugar de exponer las mutaciones sin sustanciarlas, se concentra en el momento culminante de una vida en el instante de maravilloso deleite que un hombre pagó con la esclavitud, la abyección y la muerte:

Yo fui un soldado que durmió en el lecho
de Cleopatra la reina. Su blancura
y su mirada astral y omnipotente

Yo fui llevado a Egipto. La cadena
tuve al pescuezo. Fui comido un día
por los perros. Mi nombre, Rufo Galo.

Eso fue todo.

No puedo comentar pormenorizadamente esta página, bella y desatendida por la crítica; debo limitarme a resumir su significación respecto a las

reminiscencias orientalizantes en el modernismo. No se dice en el poema (relativamente extenso: veinticuatro líneas, contando las seis en que se repite el estribillo, «eso fue todo») desde qué estado y bajo qué forma habla el hombre, pero no vacilamos en afirmarle caído, degradado, acaso por sugestivos esa línea: «Fui comido un día por los perros». Tal declaración es una sugerencia, una manera indirecta de indicar la situación: ser arrojado a los perros, comido por ellos, es hacerse como ellos; perro será en el futuro quien les fue asimilado, después de pasar en vida por el estadio intermedio de servidumbre, con la cadena «al pescuezo», cuando en forma todavía humana fue ya tratado animallescamente.

Leopoldo Lugones, autor de otro poema titulado igualmente «Metempsicosis», incluido en la primera parte (llamada, con toda intención, «primer ciclo») de *Las montañas del oro*, cuenta cómo el alma del poeta transmigra al perro que ladraba al mar «sobre el filo alto de la roca» (38), pero sus versos no tienen la concisión y la energía de los de Rubén Darío, donde la regresión a la animalidad parece el equivalente del infierno cristiano. No se olvide que para el budismo y el pitagorismo seguir viviendo es una condena; la vida, y más cuanto más baja sea, aleja y hace imposible ese extraño paralelo del paraíso que es el nirvana.

(37) «Reencarnaciones», O.C., pág. 1051; «Metempsicosis», en *El canto errante*, O.C., pág. 798.

(38) Leopoldo Lugones: *Obras completas*, Aguilar, 3ª edición, 1959, pág. 73.

SEVERO SARDUY, TOMAS SEGOVIA
Y EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

diálogo

Nuestro Rubén Darío

El contexto Art Nouveau

ERM: Esta conversación sobre el modernismo, Darío y otros temas afines tiene que estar centrada principalmente en una reacción que casi llamaría personal. En su época, el modernismo fue un movimiento sumamente polemizado y suscitó los disparates críticos más divertidos, tal vez, de toda la literatura latinoamericana. Ahora ya perdió esa virulencia y, por el contrario, en estos últimos treinta años ha caído del todo en manos de los profesionales de la historia literaria, que han empezado a acumular tesis sobre tesis, estudios sobre estudios, interpretaciones sobre interpretaciones, en un nivel académico a veces excelente, a veces también grotesco. La captura del tema por los especialistas tiene de todas maneras, una ventaja obvia: quitarle la virulencia y, también, el desparpajo polémico al modernismo pero tiene la desventaja, muy obvia, de momificar el tema, de embalsamarlo hasta cierto punto. Aquí, en *Mundo Nuevo*, pensamos que no hay ningún interés en aumentar ese corpus fabuloso ya de materiales sobre el modernismo, sobre todo si se tiene en cuenta que la doble celebración sucesiva de los años 1966 y 1967 —es decir, el cincuentenario de la muerte y el centenario del nacimiento de Darío— ha hecho delirar aún más las máquinas de escribir de toda América hispánica y también de España. Por eso, si bien nos parece necesario y hasta urgente hablar ahora de Darío y el modernismo, también creemos que hay que hacerlo sobre una base muy distinta de la académica y subrayando, al contrario, su relación muy personal y muy comprometida con la circunstancia poética de hoy. Eso es lo que, creo, nos puede servir de punto de partida, sobre todo en una conversación como ésta, centrada principalmente en las opiniones de dos poetas. Y ahora le paso el micrófono al amigo Sarduy.

SS: En definitiva, ¿en qué consiste hablar de un autor? Darío, como Mallarmé, está ya en la Sorbona. Darío ya es del «dominio público». Ha pasado a ese contexto de biblioteca y de polvo a que pertenecen los autores consagrados. Ahora, ¿cuál es el rescate posible de un autor así canonizado? Yo creo que el rescate de un autor, como ha ocurrido con Racine en Francia, por ejemplo, es el hecho de que pueda ser interpretado a través de una nueva crítica, es decir, que la prueba de «eternidad» (subrayando el entrecomillado de la palabra eternidad) de un autor es que su obra pueda ser asumida por

un nuevo pensamiento crítico: Racine es interpretado por el siglo XVIII, Voltaire y Rousseau; por los románticos, Gautier y Sainte-Beuve, y en este momento su obra es un tema polémico tal, que ha dividido la crítica francesa en dos grupos: el *Racine*, de Roland Barthes, dio origen a una discusión que aún dura. Entonces, y desde este punto de vista, ¿Darío es rescatable o no? Es la primera pregunta que hay que hacerse; es decir, ¿Darío puede ser interpretado en términos de una crítica nueva o no? Un fenómeno que nos da ya la pista de ese rescate de Darío es el interés, la devoción o el esnobismo, que suscita desde hace quizá cinco años en Europa (y no sólo al nivel de los anticuarios) el Art Nouveau, o estilo Liberty, o Modern Style, o Style Métro, todo lo cual no es más que el marco de nuestro modernismo. ¿Darío podrá ser rescatado como lo han sido ya Klimt, o Aubrey Beardsley y todos esos pintores del contexto estético rubéndarriano? Pero ya al hablar de pintura creo que me avanzo demasiado, así es que Segovia quizás deba frenarme.

TS: Bueno, yo no voy exactamente a frenarte. Tal vez me limite a sugerir algo. Me parece que eso que tú has estado diciendo ocurre sólo en un nivel, y un nivel además particularmente europeo. Es decir, Rubén Darío no es sólo el Art Nouveau. Sobre todo visto desde América Latina, a mí me parece que el modernismo es otra cosa. En un cierto sentido es verdad que Darío ya está en las universidades y en las bibliotecas, aunque no, todavía, en la Sorbona, sino en las bibliotecas latinoamericanas donde su presencia adquiere un sentido diferente. Pero yo creo que en América Latina todavía no estamos con respecto al modernismo de vuelta como sí lo estamos con respecto al Art Nouveau. Es decir, que si el modernismo está lejos en el sentido histórico que indicaba Monegal no lo está en otros. En América Latina el modernismo participa todavía de un mismo contexto actual que sigue vivo y creador. Para mí vale, por ejemplo, esa distinción que hace Octavio Paz en su ensayo sobre Rubén Darío (él no la hace de un modo formulario pero se desprende claramente de su texto), cuando examina rápidamente el aspecto Art Nouveau del poeta, y pasa un poco por encima para sacar de ese contexto limitado un Rubén Darío vigente todavía, vivo todavía. O sea, no se trata de resucitar a Rubén Darío en su contexto Art Nouveau sino de ver lo que todavía está vivo en él, a favor o en contra de ese contexto. Todo esto, me

parece, es lo que se plantea desde América Latina.

ERM: Tal vez sería interesante agregar aquí otra perspectiva sobre lo mismo que ustedes están señalando: la inserción de Darío en el Art Nouveau y lo que supone la actual renovación europea y norteamericana de nuestros puntos de vista sobre ese estilo. Hay aquí, sin duda, esa posibilidad de renovación del punto de vista sobre Darío que apunta Sarduy. Esto me parece muy interesante. También lo que usted dice, Segovia, me parece interesante porque en América Latina el proceso que se ha dado históricamente frente al aspecto Art Nouveau de Darío ha sido muy contrastado. Primero hay un gran deslumbramiento. Cuando se está en pleno estilo, todo lo que Darío tiene de «moderno» provoca entusiasmo y una gran oleada de universal cursilería. Luego, a medida que pasa el Art Nouveau, que es la novedad de ayer y, por lo tanto, lo pasado de moda, empieza la burla. Recuerdo, por ejemplo, una frase injusta de Borges que reducía a Darío al tamaño de un poeta del *Petit Larousse*, y también unos aforismos de Bergamín que denunciaban acremente su cursilería.

SS: ¡Es lo mejor que tiene!

ERM: Exactamente, ahora y aquí Sarduy cree que la cursilería es lo mejor que tiene. Pero en los años 20 no es lo mejor que Darío tiene; en ese momento, Borges y Bergamín se la echan en cara.

TS: Y para García Lorca también es lo mejor que Darío tiene.

ERM: De acuerdo. Pero la reacción de Borges o de Bergamín es típica de los años 20, en que el Art Nouveau es lo de ayer, lo intolerable por cercano. Nosotros que estamos viendo ahora el Art Nouveau como algo mucho más viejo podemos volver a mirar, es decir, a mirar a Darío en un contexto estético distinto. Y en este sentido, lo que ahora apunta Sarduy como un nuevo camino de interpretación, me parece que puede tener relevancia aun en América Latina. Lo cual no es de ninguna manera contradictorio con lo que usted dice, Segovia, porque confirma únicamente ese punto preciso y deja abierta la discusión sobre todo lo demás.

Para descodificar a Darío

SS: Si quieren, para adentrarnos en otro nivel del problema, podríamos preguntarnos: ¿Qué percepción vamos a tener ahora de Darío? Vamos a comenzar por una figura de retórica: decir cómo vamos a hablar de Darío. Con respecto a la pintura podemos plantearlo desde otro punto de vista que es el siguiente: La percepción que Darío tiene de la «realidad», su mediación, su intermediario, es de

orden plástico. Esta pintura a través de la cual Darío descodifica la realidad es el Art Nouveau. Ahora que el Art Nouveau está de vuelta, es decir, que ya no sólo suscita nuevos estudios críticos y una inmensa exposición como «Les Sources du XX-ème siècle», que se hizo en París hace algunos años, sino que hay ya aquí apartamentos totalmente reamueblados en estilo Art Nouveau, es decir, ahora que ese estilo ha vuelto a ser objeto de consumo, el intermediario de Darío con la «realidad» puede ser reestudiado y a través de eso se puede reestudiar toda su obra.

ERM: A propósito de esta reinterpretación o relectura del Art Nouveau que se está haciendo en estos momentos en París, quiero recordar que el movimiento más importante partió de la enorme exposición organizada en 1952 por un museo de Zurich, y que esta renovación alcanzó uno de sus puntos críticos más altos en la muestra organizada hacia 1960 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Tuve el privilegio de visitar esa exposición en compañía de Octavio Paz. Ya entonces Paz estaba oteando todo lo que el Art Nouveau tenía de clave para una descodificación poética del modernismo. «Fijese —me decía, mostrándome con la mano y la sonrisa unas sillas en forma de concha marina, unos aparadores que tiemblan como algas de mar o languidecen como calas, unas mesitas que tienen frágiles patas florales, toda esa incontenible floricultura de hierro forjado de los portales del Métro—. *Todo es metáfora aquí.*»

SS: De acuerdo. En el fondo lo que ahora está en discusión son las estructuras críticas con las cuales nosotros descodificamos el Art Nouveau. No sólo Darío está en discusión; los medios de percepción que tenemos de Darío lo están también. Para plantear las cosas de otro modo: Carlos Fuentes me decía hablando del Nouveau Roman, que en América Latina no es posible porque nosotros justamente estamos a la búsqueda del objeto; nosotros no estamos, como los europeos, en un mundo saturado de objetos. El Nouveau Roman no puede realizarse entre nosotros —me decía Fuentes— por esta falta de objeto. Al venir a Europa, Darío viene hacia un mundo de proliferación de objetos, es decir, de Art Nouveau, arte por excelencia de proliferación. Por eso se articula con el rococó, el flamboyant, y el arte flavio de la escultura romana, porque son artes en que la ornamentación se manifiesta como elemento predominante: artes de adjetivación, como la poesía de Darío. En ellos lo *accesorio* —el adorno— es lo *esencial*.

TS: Conste que yo decía, desde el principio, que no se trataba de oponer este enfoque a otra cosa contraria sino de sugerir dos niveles distintos de revaloración. Voy a tratar de explicar un poco por

qué lo decía. Precisamente me parece que en América Latina se sigue planteando todavía hoy un problema del cual Rubén Darío puede ser el tema y, al mismo tiempo, el ejemplo, un problema que se le planteó a Rubén Darío, y es el problema del *casticismo*. Como español americano, como gran renovador de la lengua, Darío tuvo que plantearse ese problema y, al mismo tiempo, tuvo que resolverlo de alguna manera. Lo que yo quería precisar frente al contexto Art Nouveau de que habla Sarduy es la existencia de esos dos niveles: ambos ya están en Darío y también están en la crítica española y latinoamericana de Darío. Hablábamos hace poco de un corpus de crítica académica sobre Darío pero no hay que olvidar que ese corpus pertenece a la crítica en lengua española, no en lengua francesa. Ese corpus real tiene muy pocos elementos de ese nivel que ahora plantea Sarduy. A uno puede gustarle o no esa limitación pero hay que tener en cuenta que hemos partido de la imagen que se tiene, y no que tenemos sólo nosotros, de Rubén Darío en América Latina.

ERM: En efecto, Segovia tiene razón al decir que casi toda la crítica latinoamericana va por otros carriles que los que ahora apunta Sarduy, y que la crítica europea prácticamente no conoce a Darío. Aunque hay trabajos de distinguidos hispanistas, y hasta un ensayo nada menos que de C. M. Bowra, el desconocimiento de Darío fuera del área hispánica es increíble y refleja muy claramente la situación de subdesarrollo de nuestra cultura. No hay que olvidar que Darío murió cuando ya hacía 16 años que la lotería del Premio Nobel consagraba a ilustres mediocridades como el francés Sully Prudhomme en 1901 o el español José Echegaray en 1904, o valores puramente locales como Paul Johann Ludwig von Heyse en 1910. (Estos datos los traje apuntados en un papelito, no se asusten.) Pero no hay que encarnizarse con la esforzada Academia sueca que ha continuado trazando hasta hoy su caprichoso laberinto de consagraciones. Para situarnos en un nivel de mejor información, recuerdo que hace ya bastantes años, por el año 1956 tal vez, Robert Bazin, un crítico francés que se especializa en literatura latinoamericana, me contó que le había propuesto al director de la colección «Ecrivains de Toujours», de las Editions du Seuil, un *Darío par lui même*, y que el hombre le había dicho: «Mais qui est Darío?»

SS: Me parece un poco exagerado.

ERM: Es posible que la formulación lo sea. El recuerdo tiende a estilizar las palabras. De todas maneras, es muy exacto el desconocimiento internacional de Darío, fuera del ámbito hispano. En esto tiene razón Segovia. Sin embargo, hay también algún intento latinoamericano de interpretación de

Darío en ese contexto plástico de que hablaba Sarduy. Anda por ahí un libro argentino, en su tercera o cuarta edición, que se llama *Rubén Darío y la creación poética*, que, aunque es muy limitado (subrayo lo de muy) está, sin embargo, indicando desde hace unos treinta años, por lo menos, el camino de una vinculación estrecha de la poesía rubendariana con las artes plásticas de su tiempo. El autor del libro, Arturo Marasso, trabaja con un criterio un poco de entomólogo más que de crítico. Pero al buscar empecinadamente cuáles son las imágenes que pudo haber utilizado Darío como base para las imágenes de sus poemas, encuentra muchas relaciones valiosas aunque su labor es casi siempre literal. Por otra parte, ya en el ensayo de Rodó (escrito, no hay que olvidarlo, entre 1897 y 1899) hay atisbos de este enfoque. Creo que se podría invocar incluso la colección de la revista *Mundial*, que dirigió Darío, acá en París, entre 1911 y 1914. He estado hojeando estos días la colección y no se puede pedir una revista que sea mejor ejemplo de esa inserción visual del modernismo dentro del mundo de su tiempo. La revista es totalmente Art Nouveau, incluso yo diría que lo es hasta en los aspectos más delirantes de lo que puede calificarse como sub-Art Nouveau: el Art Nouveau llegado ya al nivel de «magazine» para consumo de señoras ricas y diplomáticos elegantes. Pero lo es también en sus aspectos ideológicos más profundos. En sus páginas se refleja y queda coagulada espléndidamente la visión de un mundo de gratuidad, de lujo; queda inmovilizada cruelmente esa concepción de lo que era, lo que quería ser América Latina para la exportación internacional del 1900. Nada sería más fecundo, por ejemplo, que un estudio que contrastase las imágenes oficiales de los distintos países de América Latina que ofrecen sus páginas satinadas (páginas, ¡ay!, que casi siempre llevan la firma de Rubén Darío aunque quién sabe si las escribió él realmente) con la América real, convulsionada y agónica de esos años en que la revolución mexicana y la política del *big stick* del otro Roosevelt, eran sepultadas por las oligarquías criollas detrás del albalalde y el cosmético de la Belle Epoque. Ahora bien, sobre este tema preferiría no hablar ahora sino un poco más adelante. Para resumir entonces todo este asunto del Art Nouveau, creo que se pueden apuntar aquí y allá en América Latina atisbos de una interpretación como la que ahora propone en una forma mucho más técnica y coherente nuestro amigo Sarduy. Es claro que lo que él dice se refiere sobre todo a una crítica que *hay que hacer*, aprovechando la nueva descodificación del Art Nouveau que se ha intentado recientemente en los Estados Unidos y en Europa. Es en este sentido, y por eso, que creo

que Sarduy tiene razón aunque sea muy correcta la observación que le hace usted, Segovia. Desde mi punto de vista, creo que los dos tienen razón.

TS: Siempre tienen razón los dos. Por eso me parece que deberíamos ir inmediatamente a elucidar un poco más este problema. Lo de que el código de Rubén Darío es principalmente pictórico, yo no lo veo tan claro. Creo que este enfoque no agota a Darío. Veo otras significaciones, por lo menos en el contexto cultural latinoamericano, y me parece que también el contexto social e histórico, geográfico incluso, es muy importante para entender su poesía. Por eso, no sólo en cuanto a la crítica que se hace sino también incluso en cuanto a la crítica que se debe hacer, yo diría que hay que intentar otro enfoque. No me refiero al método crítico, o no me refiero sólo al método crítico, sino a todo el enfoque de Rubén Darío por el lado pictórico, por el lado Art Nouveau exclusivamente. Admito que este enfoque es obvio, sí, pero yo no lo vería exclusivamente por ese lado.

SS: Voy a precisar algo más mi punto de vista. En la percepción que Darío tiene del mundo como un código significativo hay un intermediario. Ese intermediario es *siempre* de orden cultural, es decir, que Darío introduce en la literatura esta dimensión fundamental (y que va afortunadamente a lo opuesto de todas las tendencias intuicionistas, de «inspiración», etc., que han infectado nuestra crítica literaria): el poema se sitúa en una esfera absolutamente cultural, en lo que los estructuralistas llaman «el código de papel». Este intermediario, siempre plástico en él, es con frecuencia también de orden literario, y cuando digo literario, digo Verlaine. No hay que caer en la pedantería de Marasso que busca de dónde viene cada flor de un poema. Si consideramos no ya las unidades temáticas del poema, sino más bien sus núcleos estructurales; si consideramos por una parte un estrato de sonidos, de música verbal, de fonética, o sea, de *significaciones* y por otra un estrato de sentido, o sea, de *significados* y operamos un corte vertical en estos estratos podremos establecer un signo en Darío. Creo (y esto no hace más, por supuesto, que repetir el Darío de Paz, porque muy difícilmente podremos ir más lejos que el trabajo de *Cuadrivio*), creo que hay dos signos en Darío, o más bien hay dos épocas del signo en Darío. La primera época es pitagórica; es decir, Darío ve la realidad como un conjunto de cosas que están investidas por una cifra, como si la realidad toda estuviera en clave de número. Entonces hay una especie de consonancia de las cosas: Darío asiste en ese momento a la realidad como un mundo en que las cosas riman unas con otras. Después hay el segundo sig-

no rubéndariano, el signo en que las cosas ya no riman, sino que son las palabras las que dan el paradigma de las cosas. Y es aquí donde Darío integra una concepción del signo específicamente estructural, porque es la palabra misma la que da el *modelo*, para Darío. Es decir, que hay en él, como dice Paz, realidades de realidades. Claro está, si las palabras son matrices, reducciones estructurales y modelos (en el sentido lingüístico) de las cosas, la rima adquiere una categoría gnoseológica. La rima, entonces, más que una simple coincidencia fonética, es el indicio de relaciones, de *correspondencias* secretas. Y aquí Darío tendrá un sitio importante en la arqueología del pensamiento de ese otro Gran Descifrador, de ese Lector de la realidad que fue Breton. Pero si en Darío, como en los surrealistas, encontramos la noción del mundo como emblema, palimpsesto, contigüidad (¿o sistema?) de signos, la diferencia, y esto confirma la idea del mundo como plenitud en Darío, es que él cree en una posible revelación de significado, mientras que ellos (Breton) creen que la operación poética por excelencia consiste precisamente en *vaciar* el signo. A través de la *secousse* o *saccade*, ese sacudimiento del signo que lo vacía de significado, el poeta restituye el mundo a su puro espectáculo, lo convierte en un catálogo de significantes. París, en *Nadja* es ese teatro en blanco, ese palimpsesto, ese texto (tejido) cuyo secreto es nada. La significación no está en ninguna «verdad» final, en lo revelado, sino en el acto mismo, siempre decepcionante, del desciframiento. El París de Darío es el París de *Nadja* antes de la *secousse*. Darío estaba habitado por un mundo de referentes. Era un ingenuo: creía en el sentido. Por otro lado, y dejando apenas esbozado este paralelo con Breton, la evolución de Darío no deja de presentar analogías con la de Mallarmé, al menos en la lectura que Maurice Blanchot hace de la obra de este último. El *Libro*, que Mallarmé proponía como modelo de todas las cosas en lugar de la consonancia de éstas (noción que en él, en cierto momento, había derivado de la esotérica y del romanticismo alemán) no difiere esencialmente de la concepción de la palabra como *dobles* absoluto del universo en Darío. Hay, sin embargo, una diferencia: en Mallarmé el universo se da, en esta operación, como ausencia, como vacío, como nada; en Darío, al contrario, como plenitud, como proliferación incesante, como horror del vacío. Y en esto, puede ser que haya una articulación posible entre Darío y el barroco de América. Creo que es en esta última etapa de su poesía, a partir de *Prosas Profanas*, que Darío se convierte en un autor que puede ser rescatado totalmente por la crítica actual.

El casticismo hispanoamericano

ERM: Ahora, si les parece, vamos a dejar un poco las estructuras de la crítica actual y vamos a tomar el toro por los cuernos. Es decir, vamos a mirar un poco el problema concreto que nos plantea hoy la relectura de Darío. Vamos a tomar el libro o los libros y vamos a mirarlos. Creo que Segovia tiene algo interesante que contar sobre esta experiencia.

TS: Lo que pasa es que yo no he releído últimamente a Rubén Darío y no lo tengo muy fresco en este momento. Pero sí releí a Darío hace cosa de un año y para mí esa relectura fue casi sorprendente. Con Darío me pasa (bueno, me pasa con casi todos los grandes, porque yo creo que es grande Darío) que cada vez que vuelvo a él me admira y me deslumbra. Hay un tipo de artistas que en el recuerdo uno los valora más, pero cuando los oye, o los relea, o los vuelve a mirar, tiene uno que hacer un esfuerzo para que se parezcan a la vaga imagen que conservábamos. Y hay otros, que al contrario, y suele suceder justamente con los más obvios, en que al volver sobre ellos parece como si la imagen se creciera. A mí me pasa eso, por ejemplo, con la música de Beethoven. Siempre me acuerdo de que es un gran músico pero eso uno lo da por sabido. Sin embargo, cada vez que lo vuelvo a oír, me sorprende: ¡Ah!, digo pero si es el lugar común, Beethoven, la grandeza de Beethoven... Por ser tan grande, por demasiado sabida, esa imagen no está bastante viva en el recuerdo. A mí me pasó eso al releer a Darío. Antes que nada, desde el punto de vista del oficio de poeta. Yo vuelvo a leer a Darío y me vuelve a sorprender, a deslumbrar absolutamente, su poder de expresión verbal, su maestría, en fin, todo eso que ya sabemos que tiene. Pero, además, la última vez que leí a Darío, insertándolo en mis preocupaciones del momento, encontraba una gran riqueza en él desde otro punto de vista muy diferente al del oficio. Comprendo que esta observación no es siquiera crítica literaria ni nada, pero puesto que estamos hablando desde un punto de vista muy personal, me atrevo a hablar de esto. Entonces se me apareció Darío como personaje y casi como símbolo y ya no hablo sólo de su obra, de un fenómeno central en la historia de algo que para no llamar la hispanidad (palabra muy corrompida) habría que llamar el mundo de habla española.

ERM: El mundo hispánico.

TS: Mundo hispánico es también una palabra corrompida. Hay hasta una revista que se llama así.

ERM: Digamos entonces el mundo de habla española.

TS: Bueno, sí. Los franceses encontraron esa

expresión *francophone*, pero en español *hispanófono* suena espantoso.

SS: ¿Hispanoparlante?

TS: Hispanoparlante también suena mal, en fin, el mundo de habla española.

ERM: El nuestro, el hispanohablante.

TS: Sí, sí. Ahora ese mundo para mí es muy importante. Yo nací en España y me eduqué en México. Naturalmente, el aspecto lingüístico de la realidad, forma para mí un mundo, mi mundo. El hecho de que haya una serie de pueblos de uno y otro lado del Atlántico que tienen una misma lengua...

ERM: Y hasta en el Pacífico, ya que no hay que olvidar las Filipinas.

TS: También en el Pacífico. Como decía, esos pueblos no es sólo que por tener una misma lengua tengan algo en común, sino que el tener una misma lengua los identifica en cierto nivel. No pongo lo uno como causa de lo otro ni viceversa, sino que subrayo. Al decir pueblos que hablan español ya se establece una unidad que es lingüística y culturalmente válida. Entonces, en ese contexto de pueblos que hablan español, Rubén Darío adquiría a mis ojos una importancia fundamental, se presentaba como figura casi histórica, no sólo literaria. Trataré de presentar en resumen esta impresión a ver si podemos dialogar un poco sobre ella. Ante todo, la figura de Darío tomaba para mí el aspecto central de un retorno del idioma español a España, y eso es muy importante. Ya no se trata sólo de un problema poético, de la influencia de Darío sobre la lírica española, etc., etc., tema en que ya han abundado los historiadores y críticos literarios desde Rodó por lo menos. Sino que se trata de un problema sobre todo lingüístico. Con Darío, por primera vez el español de América se impone claramente al español de España. Eso adquiere una gran importancia, a mi juicio. Creo que uno de los grandes problemas de los mundos de habla española es lo que habría que llamar, aunque en un sentido muy distinto del habitual, *el casticismo*. Siempre se ha visto éste como un problema del español de España, pero yo creo que también está reflejado en el español de América. Insisto en que no lo tomo ahora sólo a nivel gramatical, como se suele hacer. Yo veo al casticismo, en su sentido etimológico, como la castidad vuelta sobre sí misma, involuntaria, y cerrada. En ese contexto, entonces, la apertura de España hacia América presenta una curiosísima paradoja: España es un país que tiene esa apertura, históricamente única, hacia todo un continente y, sin embargo, sigue siendo un país cerrado. Esto se ve, mejor que nada, en el problema del casticismo. Recuerdo de paso, ahora, nada más que porque viene a cuento, un artículo

que leí en *Preuves* y que creo que se va a publicar en *Mundo Nuevo*. Es un trabajo de Herbert Lüthy, leído en un congreso sobre Europa que organizó Denis de Rougemont hace poco. Allí se habla al pasar de España desde un punto de vista histórico pero al aplicar Lüthy su tesis sobre la colonización, llega a decir nada menos que esto: los procesos de colonización, que para él son la esencia misma de la historia, se dividen en dos clases: por un lado está el proceso de España, por el otro, todos los demás procesos. De aquí a decir que no hay más que dos clases de historia, la historia de todos los demás pueblos colonizadores y la historia de la colonización española, hay sólo un paso.

ERM: Voy a aprovechar esta mención suya, Segovia, para aclarar que el artículo de Lüthy parte de una distinción muy precisa entre colonialismo y colonización. Para él, colonialismo es todo lo que nosotros abominamos en este siglo, y colonización, un proceso creador e inevitable en el desarrollo cultural.

TS: Sí, así es en efecto, y creo que la distinción de Lüthy es muy válida, pero lo que quiero subrayar ahora es que, incluso desde un punto de vista histórico, el mundo de habla española toma un carácter muy especial. Entonces, dentro de ese mundo, a mí me parece que el fenómeno del casticismo es muy peculiar de la lengua española, hasta el punto que en francés no existe la palabra. No creo que la haya en otra lengua, por lo menos en otra lengua que yo conozca, ¿no?, hasta ese punto ese fenómeno es tan de España. Justamente es en Darío donde este fenómeno encuentra su crisis, su cruzamiento. Crisis que desde mi punto de vista no se ha superado, que está aún viva. Casi diría, desde que Darío llega a España ya no se puede soslayar tampoco en América el problema del casticismo en un sentido metafórico. Aunque no sea el mismo, el casticismo histórico de España tiene sus consecuencias en nuestra América. En ella es heredado, pero también hay que resolverlo. Y ese problema me parece muy importante.

ERM: Claro, biográficamente, el problema del viaje de Darío a España es muy significativo. Sobre todo el segundo, de 1898, que es el viaje en que entra en contacto con los escritores más jóvenes, porque en el primero, de 1892, sólo conoció a las grandes celebridades del siglo XIX, esas que su renovación poética y lingüística no podía tocar para nada. El segundo viaje le permite convertirse en el primer escritor latinoamericano que influye sobre importantes poetas españoles. Ese viaje tiene un sentido muy claro, incluso al margen de la interpretación en que está trabajando usted ahora, Segovia. Yo quiero aprovechar sus palabras para ha-

cer una pequeña precisión de tipo histórico-biográfico. Esta cuestión que usted ahora plantea por todo lo alto, ha suscitado a nivel más literal mucha mala sangre entre los críticos hispánicos. En general, los hispanoamericanos ven este viaje de Darío como un desquite de América Latina. El primero que lo destaca es Rodó. A pesar de ser un hombre muy ponderado, Rodó era muy latinoamericanista. En su estudio de 1899 y en su obituario de 1916 él subraya el sentido de este viaje a España e incluso habla de un retorno de las carabelas, como queriendo decir: Bueno, ahora somos nosotros los que vamos a colonizar a España. En esta misma línea el crítico dominicano Max Henríquez Ureña habrá de publicar en 1930, y en España nada menos un libro titulado obviamente *El retorno de los galeones*. Esta actitud ligeramente «revanchista» es aceptada, curiosamente por algunos críticos españoles que destacan caballerescamente a Darío. Por ejemplo, recuerdo un manual en que se habla de dos grandes renovaciones de la lírica española, la de Garcilaso en el Renacimiento y la de Darío en el modernismo. Allí se reconoce a Darío, sin ninguna clase de retaceos, la calidad de fundador. Pero este reconocimiento también ha suscitado ciertas reacciones de críticos españoles que no vamos a mencionar porque son muy conocidos y que tratan por todos los medios de separar a Darío de la renovación de la lírica española posterior al 1900. Incluso hay los que, todavía hoy, tratan de encerrar a Darío en esa especie de camisa de fuerza que es el modernismo, como ellos lo entienden. Para hundir al intruso y salvar a los compatriotas, califican a todos los poetas españoles contemporáneos de Darío (que hasta cierto punto pasaron por su escuela, aunque no siempre se hayan quedado en ella) de noventaiochistas. De esta manera inventan, a la vez, una fructífera polémica entre modernismo y noventaiocho, lo que les permite seguir produciendo nuevos ensayos y libros. Todo esto me parece de muy corto alcance, bueno sólo para multiplicar la burocrática vanidad de academias y universidades. Además, por ese camino no se puede alcanzar la trascendencia crítica que requiere una interpretación profunda del problema. Al plantear la discusión en otros términos y al ver el problema del casticismo en relación con el problema general histórico de España, y también de América, creo que se eliminan todas estas cuestiones inferiores del chauvinismo continental versus el chauvinismo peninsular. La verdad es que Darío pertenece a todos. A nosotros ahora no nos interesa que Darío haya ido a poner una pica en España y que esa pica lleve una imaginaria bandera latinoamericana. Eso ya es secundario en el contexto actual de las relaciones entre la literatura de América

Latina y la de España. Lo que interesa, hoy, es la presencia de Darío en España y, por lo tanto, de la lengua española americana en la península. Porque esto significa un replanteo vivo, creador, polémico, de todo el problema de la lengua española universal que se había ido volviendo cada día más provinciana desde la pérdida del imperio. El retorno de los galeones, sí, si esos galeones retornan con algo más que oro.

SS: Yo diría que ocurre un fenómeno curioso y es que cuando Darío retoma el español en sus manos después de haberse paseado por toda la cultura francesa, griega, en fin, por esa cultura enciclopédica de *Petit Larousse* que le reprocha Borges, lo que hace es reenviar el español a su esencia. Lo que Darío vierte en ese español visto a través de la cultura francesa es el gran Español. El hecho de que Darío se haya ocupado de Santa Teresa, por ejemplo (hace una recreación de las primeras páginas de *Las Moradas*), de Cervantes o del Cid, demuestra, por movimiento de boomerang curiosísimo, que su intención era la de resituar el idioma en el espacio fundamental de su creación, espacio que no había sido alcanzado ni por los americanos, en esos momentos, ni por los españoles.

TS: Sí, sí, me parece que es eso exactamente, me parece que ahora se van uniendo todas las cosas. Ese manual a que se refería Monegal no creo que tenga otro sentido: decir, por ejemplo, que Garcilaso y Rubén Darío son los dos grandes renovadores de la lírica española, significa un poco eso. No olviden que también Garcilaso era un extranjerizante en su época, un italianizante, como Darío era un afrancesado. Sin embargo, Garcilaso es el que produce la gran renovación lírica y el que, en algunos manuales se llega a presentar como el creador del español clásico. Sería justamente un tema interesantísimo ver si esa esencia ontológica del español, de que habla Sarduy, resulta precisamente de ser extranjerizante.

SS: A Garcilaso y Darío yo agregaría Góngora, que es un latinizante puro.

ERM: Sí, efectivamente, cuando se dice Garcilaso y Darío no se pretende reducir todo a ellos. Me parece acertada la incorporación de Góngora. De todos modos resulta paradójico que sean los extranjerizantes, o los así llamados por los profesionales del «casticismo», los que vuelven a poner en cuestión la lengua española y al hacerlo la obligan a ser más auténtica. Eso es lo que, además, pasa en otro nivel con Cervantes, también influido por la narrativa italiana de su tiempo, y lo que pasa en la literatura inglesa con Shakespeare, otro extranjerizante. Como ustedes saben, el tema se ha se-

guido polemizando hasta nuestros días y con ejemplos actuales. La supuesta condición extranjera de Borges y de su obra ha justificado muchas tonterías en ambas márgenes del Río de la Plata. Ahora, hasta los más recalcitrantes han descubierto que ese «extranjero» es muy argentino. Pero creo que nos vamos por las ramas.

TS: De acuerdo. Vuelvo a Darío. Cuando éste toma el español por su cuenta y retorna a la métrica tradicional, cuando renueva las formas medievales y la valoración de la poesía medieval española, está haciendo una verdadera labor de *casticismo*. Lo curioso es que a pesar de que Darío escribe en una época en que ya no debía haber en España prejuicio antimoderno, todavía ese prejuicio era allí muy fuerte, precisamente por ser España un país medieval. Todo esto encubre una gran paradoja, porque del punto de vista general europeo España era un poco el portavoz de la Edad Media frente a los países racionalistas. Y, sin embargo, a nivel de los escritores españoles, a nivel de la conciencia intelectual española, ocurre todo lo contrario. Este es el problema del casticismo que habría que examinar con más detalle. Resulta que a fines del siglo XIX, España era el país de Europa donde no se podía revivir la Edad Media. De ahí el escándalo que provoca en ciertos escritores lo que hace Darío: revivir las formas medievales y reencontrar su espíritu. Octavio Paz lo dice más o menos con una frase muy acertada: «Con Rubén Darío el español se pone en marcha otra vez». Es una imagen muy clara que muestra cómo vuelve a la vida ese español momificado de la época. En todo esto que ustedes han dicho creo que encaja justamente la visión que yo tenía de Darío. Creo que habría que empezar entonces por el nivel de la lengua y examinar este problema del casticismo que es un casticismo histórico. También se podría abordar el problema en un terreno de psicología social, de psicología de los pueblos o algo así. A esa famosa cerrazón de España con sus ecos y su herencia en América Latina, nosotros, escritores de la lengua, podemos perfectamente abordarla ahora. Llegaríamos a cosas verdaderamente fecundas viendo el fenómeno que se produce, por ejemplo, cuando llega Darío en el segundo viaje a España. Toda esa polémica, que no sólo es lingüística, todavía perdura aunque es increíble. Sabemos que en un nivel académico cuidadoso no se nota mucho o se disimula detrás de los buenos modales y de las citas al pie de página, aunque de pronto una persona tan flemática como don Ramón Menéndez Pidal puede dar sustos si se pone a atacar a Las Casas. Pero, en fin, en un nivel así muy académico no se nota mucho. Sin embargo, todos sabemos que incluso esos mismos críticos

que tratan con mucho respecto a Darío, fuera de sus escritos están todavía llenos de actitudes inconscientes hacia ese problema que él plantea. Y aquí vuelvo a tomar otra de las cosas que usted decía, Monegal. El chauvinismo puede ser un problema culturalmente pequeño si se mantiene dentro de ciertos límites. Pero en España, muchas veces, el chauvinismo encubre un problema mayor: el «casticismo» de los gramáticos, el oscurantismo, el desquite contra la vieja leyenda de la España negra. Ya no se trata entonces de una disputa más o menos académica o filológica sobre cuál es la mejor lengua, la española o la latinoamericana, sino de algo mucho más grave. Para resumir un poco, porque estoy hablando mucho, en mi última lectura de Darío, comprendí que al volver éste con la lengua española a España replanteaba al español de la península el problema del casticismo. Esto se puede relacionar, me parece, con algo que decíamos en la entrevista de Raimón. La irrupción de Darío amenaza convertir al español de España en un dialecto de la lengua española. Este sería uno de los niveles en que se puede abordar el problema; un nivel, me parece, lleno de sentido. Creo que la crítica española nunca ha podido mirar así el problema que plantea Darío. Y es muy grave que no lo haya hecho porque tiene mucho que ver asimismo con ese problema de la colonización como movimiento histórico general, por un lado, y por otro también tiene que ver con un problema que me parece muy importante hoy: el de la universalidad histórica. El surgimiento de otras culturas frente a la «occidental» es lo más característico de nuestra época histórica. Ese surgimiento ya no puede negarse. Me parece que todo eso del Tercer Mundo, o como se lo quiera llamar, tiene mucho que ver con el problema de la universalidad de España visto en un amplio contexto histórico. Pero para no andarnos por los cerros de Ubeda, vuelvo al casticismo. España estaba en Europa y Europa era (o parecía en 1900) lo universal. España era lo particular dentro de lo universal. Pero de golpe a España llega Darío, este hijo de un gran continente con el cual España se encuentra en una relación muy particular. Ese gran continente le envía a su hijo pródigo a llevarle la palabra *de vuelta*, pero también *devuelta*, en el sentido de devolución. América le devuelve a España la palabra que ésta le ha dado. Me parece que por ahí, por un terreno metafórico, podríamos ir muy lejos.

ERM: Y claro esa *devolución* suscita todo un nuevo problema porque se vuelve a plantear el problema del casticismo que tanto habían fatigado los académicos españoles, sólo que ahora se plantea en un contexto muy distinto y verdaderamente fecundo.

El doble telescopio del tiempo

ERM: Creo que podríamos volver al tema de la lectura concreta de Darío cuyos resultados metafóricos Segovia nos ha estado comunicando en un terreno estrictamente personal. Me gustaría que Sarduy desarrollara algo más este aspecto.

SS: Creo que un poeta no hace más que leer el texto que la «realidad» le presenta. Es decir, que nosotros mismos somos un texto. En eso Darío me parece muy actual. Por otra parte, creo que hay un aspecto negativo en Darío, que es el siguiente: Yo mismo he defendido la teoría del intermediario. Ahora bien, como Darío utiliza intermediarios que hoy en día nos parecen dudosos, a veces también su percepción de la «realidad» lo es. *Prosas Profanas* está llena de este tipo de aseveración sumamente discutible, pedante y hasta ridícula de Darío, y con esto sé que me asimilo al pensamiento de M. Homais, el personaje de Flaubert que Darío critica, porque él había previsto sus detractores, pero tanto peor. Darío pensaba, o al menos se permitió esa boutade, esa «graciosa petulancia», como escribió Rodó, que Clodion era mejor que Fidiás pues las diosas del primero cantan francés y las del segundo son mudas, o que «Verlaine es más que Sócrates», o que «Arsenio Houssaye supera al viejo Anacreonte». Cuando Darío llega a España y va a escribir sobre la España que tiene allí delante, ¿qué hace? Utiliza su intermediario, que en este caso es la poesía de Théophile Gautier (ya Marasso ha hecho ese trabajo universitario y terrible de identificar en cada verso del poema español de Darío el verso francés que hay detrás), pero lo que me interesa no es el hecho matemático de que el poema de Gautier está detrás, sino que como el intermediario que Darío ha utilizado es «defectuoso», es decir, es el cromo francés sobre España, el cromo que es *Carmen*, el cromo que son Gautier, Mérimée, etc., entonces su España es una España de pacotilla.

TS: Bueno, en lo que dices, veo muchas cosas con las que concuerdo. Es claro que su España es de pacotilla, pero también me parece claro que en su tiempo así lo entendió todo el mundo. Me parece que sobre esto nadie pretendió nunca lo contrario. Lo que pasa es que detrás de esa España de pacotilla que repetía Darío, se veía que había otra cosa. Yo creo que quizá hasta el mismo Darío no era del todo inconsciente de la superficialidad de algunos de sus enfoques,

ERM: No sé si la superficialidad de Darío frente a España chocaría tanto a un cierto nivel de sus contemporáneos como nos choca ahora a nosotros. No hay que olvidar que incluso muchos de los españoles que en aquella época eran celebrados,

como Salvador Rueda o Manuel Machado o Eduardo Marquina, también caían un poco en esa España de pandereta y a lo Gautier. En realidad, nosotros ahora somos mucho más sensibles porque vemos la España de 1898, a la que acude Darío como una España trágica y esperpéntica; la vemos toda uniformada con los acres colores de Unamuno o de Valle-Inclán o de Baroja o de Antonio Machado. La sentimos como una España problematizada, pero en el momento en que Darío la visita la ve con ojos un poco anteriores a su 1898. Todavía entonces estas imágenes de España, que son para nosotros hoy las únicas imágenes verdaderas, no eran ni podían ser las más visibles. Pienso que a un cierto nivel esas imágenes superficiales de Darío, coincidían con las corrientes en su época. Sin duda la superficialidad hirió ferozmente a gente como Unamuno, que ya estaba vivo y coleando y que se ponía furioso al oír celebrar tanto a Darío, ese Darío para él intolerable de las marquesas y los abates. Esas son confusiones inevitables. Como también, para salir un poco del tema español, la actitud de Darío frente a América Latina, su visión del continente a fines del siglo XIX y principios del XX, choca a muchos de los mejores intelectuales latinoamericanos. Por ejemplo, Rodó, que lo admira como poeta siente una enorme resistencia a embarcarse en todos los juegos aparentemente gratuitos de Darío y veladamente le reprocha no ser el poeta de América en un sentido trascendente de la palabra. Acá entramos, me parece, en lo que yo llamaría las confusiones provocadas por el doble telescopio del tiempo. Para juzgarlo hoy a Darío nosotros estamos utilizando, a la vez, nuestra visión actual de España y de América Latina y de lo que decía entonces Darío. Pero también nos proyectamos a aquella época y tratamos de ver las cosas como las verían entonces. Para decidir hasta qué grado lo que Darío decía chocaba o no chocaba a sus contemporáneos, no hay más remedio que efectuar un doble proceso telescópico. De todas maneras, lo que me parece esencial, no es que Darío acierte o se equivoque, sino que su interpretación de España o de América Latina está en una línea muy particular de sensibilidad e imaginación, de una literatura que se hace a través de formas ya culturales, como indicaba aquí Sarduy. En eso radica su «modernismo» esencial.

TS: Lo que yo quería decir, aclarado ahora por los comentarios de Monegal, es que justamente esa es la innovación de Darío. Tal vez lo exageré al sugerir que nadie ignoraba la cuota de «espagnolade» de Darío y que todos veían lo que había detrás. Ahora matizo un poco para señalar que lo fecundo que llevó Darío a España, y también aportó a América Latina, fue justamente que su España de

pandereta no impedía ver lo otro, lo verdaderamente creador que había en su poesía. Había una novedad allí y sus lectores de entonces la vieron. Lo mismo diría con respecto a América Latina y esa revisión general de la cultura que es el modernismo. O para formularlo de otra manera: me parece admirable, al mismo tiempo que muy curioso, que se haya podido ver la revolución poética que significaba Darío cuando el primer plano de su obra estaba lleno de los lugares comunes de la época. Incluso una revolución poética más profunda, como lo es en Francia la de Baudelaire, pasó casi inadvertida. Rimbaud es el primero en descubrir lo que había de revolucionariamente poético o de poéticamente revolucionario en la poesía de Baudelaire, aunque poniendo algunas reservas. Hasta que se llega a entender bien esto pasa casi una generación. En cambio, con Darío, se tiene la impresión paradójica de que a pesar de la superficie de lugares comunes, casi todo el mundo hispánico se dio cuenta de que estaba pasando algo muy importante con su poesía. El mismo Unamuno, al atacarlo, no tenía la impresión de estar combatiendo contra un literato cualquiera. Es decir, Unamuno no hubiera arremetido contra Rueda de esa manera, aparte de que también Unamuno se arrepintió y retiró su insulto sobre las plumas del indio que, según él, se le veían a Darío bajo el sombrero. Todos sabían que ese señor que llegaba de América Latina estaba haciendo algo muy importante.

SS: Sí, hubo allí entonces una especie de *corte* en el idioma español. Es decir, que el fundamento del español quedó alterado por Darío. Ese *corte* que él operó se debe a que introdujo en la poesía española la noción de poeta-lector, es decir, que, sea Mérimée, sea Gautier, sea Schuré, o cualquiera el intermediario, hay en Darío una cosa cierta cuando uno lo repasa, y seguramente cuando lo conocieron sus contemporáneos, y es que el poeta *lee*, el poeta descifra la realidad por un intermediario. Introduce la poesía en otra esfera totalmente distinta a la esfera en que la poesía se desenvolvía, es decir, la de la «inspiración». Darío provocó esa falla que se opera porque él empuja la creación hacia la *lectura*, hacia el código, hacia la cultura.

ERM: En realidad, lo que hizo Darío fue quitarle la máscara a la inspiración romántica y mostrar que la inspiración era sobre todo un poeta que lee, cosa que ya sabían muy bien los clásicos.

La Retórica como Erótica

TS: Hasta cierto punto podríamos decir que todos los poetas leen a través de la cultura. También Gar-

BEHAR
1967

cifoso, y no sólo Garcilaso sino todo el Renacimiento y el clasicismo españoles, están leyendo la realidad, y de una manera muy evidente, a través de los poetas italianos o latinos. Ahora bien, suponiendo que aceptemos la tesis de que desde Garcilaso y Góngora hasta Darío no ha pasado nada en la poesía española, entonces ¿qué ocurre en ese intervalo? Una explicación sería que la poesía se encontraba en conflicto consigo misma, el poeta luchaba contra sí mismo, y que es Darío el que vuelve a solucionar el conflicto, a obligar a la poesía a tomar conciencia de sí misma, a asumir el papel de lectora que siempre ha tenido en realidad. En este sentido, justamente, lo que decía Monegal de quitarle la máscara a la inspiración no me parece lo mismo que hacerla desaparecer. Quitarle la máscara sería convertirla en ella misma, mientras que hacerla desaparecer es convertirla en nada. No sé si la palabra inspiración es la más adecuada porque sabemos que es una de las más vagas que hay. Pero tanto del punto de vista de la lectura como del punto de vista de algún código particular para leer la «realidad», Darío consigue volver a algo que ya ocurría en el Renacimiento español, algo que ocultaba la poesía conflictiva del romanticismo, y que él ya no tiene por qué aceptar al haberle quitado la máscara a la inspiración (con muchas comillas). Aceptado esto, quiero volver a una cosa que Sarduy dijo y que me sugirió súbitamente otra. Cuando hablaba de los sentidos, que son tan importantes en Darío, se me ocurrió bruscamente que he tenido siempre una impresión al leer a Darío, una impresión que nunca se me ha ocurrido precisar y que tal vez ahora pueda expresarla con alguna claridad. Es una cuestión muy moderna, también. Me parece que hay en Darío una poesía del cuerpo; no, claro, en el sentido del cuerpo como objeto porque eso ya es muy evidente, sino al revés, del cuerpo como sujeto. Hay un desciframiento del mundo a través del cuerpo, un código corporal del mundo. Por eso, cuando Darío asume el mundo, no sólo asume la cultura como un código con el cual leerlo, sino que también asume el cuerpo como lectura del mundo, y lo hace de una manera quizás única en la literatura española hasta ese momento.

SS: Me parece que tocaste ahora el centro de la visión de Darío, que es el erotismo. Vamos a lanzarnos allí. Efectivamente la poesía desde siempre, y *Las Soledades* sería una prueba fehaciente de ello, son una lectura a través de códigos culturales. Por supuesto: no es un azar si Góngora utiliza no sólo toda la cultura del Renacimiento, sino que además utiliza hasta un «período» para discutir un paisaje: las islas como paréntesis. Pero esto había pasado a una especie de inocencia, esto

había sido incorporado al equipaje inconsciente de la creación. Darío rompió totalmente esa inocencia. Pero si Darío lee el mundo como un texto, hace intervenir su propio cuerpo en este texto, es decir, que el cuerpo es también una palabra, es también una parte del texto, y entonces, como tenemos en la lectura lo somático, tenemos también lo erótico. Y aquí yo creo que tocaríamos una noción capital en Darío: la *Retórica* es una *Erótica*. Quizá como ocurre justamente, y no es un azar, en la pintura de Aubrey Beardsley, en que la concepción plástica es totalmente erótica: como en el cuerpo, en el cuerpo femenino, porque es una erótica únicamente femenina, es la línea curva la que lo define todo. No hay rectas en la pintura de Beardsley, como no las hay en la de Klimt, ni en los afiches de Mucha, ni en las entradas del Métro, que podemos ver aquí abajo mismo, de Guimard, ni en Henedique, ni en Horta, ni en Gallé. No hay rectas, hay curva erótica. Las metáforas eróticas femeninas fundamentan este arte y la retórica-erótica de Darío.

TS: Eso ya había sido visto muy bien, hace bastante tiempo, por Ramón Gómez de la Serna en el ensayo sobre *Lo cursi*: hay allí una comprensión extraordinaria del Art Nouveau, y aparece incluso la idea erótica de la curva que se puede relacionar no sólo con Darío, sino también con la primera época de Juan Ramón Jiménez.

ERM: Voy a hacer simplemente un pequeño inciso para intercalar un homenaje a Pedro Salinas, que en su estudio sobre *La poesía de Rubén Darío* ha interpretado su obra a través de sus temas, y sobre todo del erotismo. Curiosamente en el momento en que sale el libro de Salinas (1948), su interpretación parece devolvernos un Darío más humano y menos culturizado. El intento de Salinas, en buena medida, pudo ser leído entonces como un esfuerzo por analizar la poesía de Darío dejando de lado ciertos contextos culturales que eran tan evidentes desde fines de siglo. A través de su ensayo resulta obvio el intento de rescatar un Darío más palpante, más corporal, más humano. Ahora, lo curioso es que en la interpretación que están fabricando un poco a medias entre ustedes dos, aquel contexto cultural aparece insertado no como un elemento antagónico, sino como complementario del erótico. Es decir, ahora no parecería haber oposición entre la *Erótica* y la *Retórica*.

TS: Sí, ésa es la incorporación a que me refería hace un rato. Ahora con respecto al erotismo de Darío yo establecería algunos matices. En primer lugar, en lo que se refiere a las distintas épocas de su poesía. Tal vez en la primera parezca haber un predominio de la parte erótica. Sin embargo, en mi última relectura de Darío me pareció muy

clara la curva ascendente de su poesía. Se ha hablado muchas veces, y parece que el mismo Darío tuvo esa impresión, de que había una decadencia evidente en su obra última. Creo que hay que revisar ese concepto. A mí me parece que la curva de Darío es perpetuamente ascendente; con baches naturalmente, pero ascendente.

ERM: Lo que yo creo que hay es una evidente declinación física de Darío. Para él que estaba viviendo su obra no como un problema exclusivamente literario, sino también como un problema existencial esa declinación podía resultar abrumadora. En los últimos años Darío se desintegra físicamente, se deshace a ojos vista devorado por la bebida, y entonces, claro, a él mismo su esfuerzo poético le tenía que parecer contaminado o infectado por esa desintegración. Sin embargo, estoy completamente de acuerdo con Segovia en que, del punto de vista de la calidad, no hay en su poesía un verdadero descenso, aunque pueda haber mayor cantidad de mala poesía al final. Pero eso no importa ya que la buena poesía de sus últimos años es muy buena.

TS: Eso es exactamente.

SS: Hay una distinción que tiene que ser expresada ahora: ¿Qué es la retórica? La retórica es la ley del discurso, es decir, la ley de cómo se articulan las palabras. Ahora, ¿qué es precisamente para Darío el cuerpo, como hemos señalado? El cuerpo es una palabra, *donc* está sometido a las leyes de la retórica. Darío, precursor de muchas cosas lo fue también de la alucinación corporal puesto que se lanzó a los mundos del ajeno, que era a los que entonces se lanzaban, bien tímidos con relación a los actuales, los poetas.

ERM: Las experiencias de Darío con lo que Baudelaire llamaba los paraísos artificiales son aparentemente bastante limitadas desde nuestro punto de vista. Hablamos hoy con una perspectiva casi delirante. En este momento en que hasta las personas más ortodoxas no le hacen asco a algún hongo alucinógeno que otro o a algún terrón de azúcar impregnado de LSD antes del desayuno, los estímulos que utilizaba Darío tienen para nosotros una tosquedad como, digamos, los instrumentos del hombre de la Edad de Piedra pueden tener para los técnicos de hoy. Pero en fin, olvidándonos un poco de los placeres a que nos tienen sometidos los adelantos del progreso (como decía uno) y situándonos exclusivamente en lo que ha trascendido hasta nosotros a través de informaciones siempre dudosas —hay que tener en cuenta que existe una gran censura y autocensura en toda la información biográfica latinoamericana; no hemos llegado todavía a la objetividad o al descaro con que los europeos y aun los norteamericanos de hoy

hablan de sus antepasados literarios—, lo que parece haber practicado Darío está un poco en el orden de bebidas más o menos fuertes como el ajeno, y tal vez alguna experiencia del haschich. Hasta este último tal vez lo practicó sólo en la literatura.

SS: Bueno, en fin, Darío vivió en ese vértigo tímido la desintegración de su *soma*, y entonces también la de su retórica. No hay descenso, hay una alucinación de esa retórica erótica, el ajeno o el haschich o el erotismo de ese momento, que es también un fenómeno cultural (habría que estudiar las connotaciones culturales del erotismo en la época 1900), eso es lo que se transformó.

TS: Sí, en eso estoy de acuerdo, pero creo que no sólo hay un ascenso de la calidad poética, también lo hay de la calidad erótica. Lo que me parece justamente es que la lectura erótica del mundo en Darío es un aspecto de su lectura corporal o somática. Como esta última se va ampliando y abarcando cada vez más terreno, por eso parece que la erótica disminuye. Advierto que estamos hablando del cuerpo en la poesía de Darío de dos maneras diferentes: por un lado como objeto, como al decir Sarduy que para Darío el cuerpo es una palabra que él lee. Si, por supuesto, para todo poeta erótico y casi para todo poeta que haya hablado del cuerpo y de la mujer, o sea para todo poeta. Porque son raros los que no han hablado de la mujer justamente como cuerpo. En este sentido, estamos de acuerdo en que tiene mucha importancia el erotismo en Darío. Pero yo también quería decir que por otro lado y volviendo tu frase al revés (sé que es una mala pasada porque hago ambiguas las dos, y entonces ya casi no quieren decir nada), la retórica también se lee corpóreamente. Es decir: no sólo Darío ve su cuerpo como una palabra y como un objeto de lectura, sino que además, para decirlo un poco en tu jerga, ve al cuerpo como un código. Esto es lo que me parece muy novedoso de Darío: haber asumido toda la retórica que hay en la poesía, aceptar la poesía como lectura a través de códigos retóricos, llegar casi a la toma de conciencia de una retórica, y después de eso o al mismo tiempo tomar no sólo como tema el cuerpo, sino estar leyendo al mundo corporalmente. Y no sólo eróticamente. El erotismo en Darío es una traducción, el cuerpo le sirve para traducir, el cuerpo descodifica el mundo. Casi habría que decir esto de una manera más elemental, como lo dijiste tú al principio al hablar de los sentidos. Porque ha asumido toda la cultura, Darío puede volver a leer tranquilamente con sus sentidos el mundo, como hacía años que no sucedía en la poesía española.

SS: Creo que no hay ningún malentendido en lo

que hemos dicho hasta ahora. Darío hace una lectura somática y la exaltación de los sentidos le permite una hiperlectura, una descodificación profunda del mundo.

TS: Sí, desgraciadamente parece que estamos de acuerdo.

El poeta de América

ERM: Aunque ya hemos tocado un par de veces el tema, me gustaría que nos centráramos ahora un poco más en el enfoque estrictamente latinoamericano de Darío. Es indudable que, al margen de su significación universal —no el reconocimiento universal de su poesía que sigue siendo ignorada en buena parte del mundo—, hay un sentido en que a nosotros, como latinoamericanos, Darío nos interesa muy particularmente. Y digo esto sin chauvinismo de tipo cultural alguno. ¿Hasta qué punto Darío, además de ser un gran poeta de la lengua, es también cifra del poeta latinoamericano? Vuelvo a recordar ahora aquella frase tan famosa con que Rodó comienza su estudio sobre Darío: «No es el poeta de América, oí decir una vez que la corriente de una animada conversación literaria se detuvo en el nombre del autor de *Prosas Profanas* y de *Azul...*» Conviene revisar la fecha en que fue empezado este estudio porque indudablemente en 1897, apenas publicadas *Prosas Profanas*, Darío no puede ser considerado un «poeta de América». El mismo Darío, en las provocativas palabras «liminares» de aquel libro, se divirtió en sembrar los equívocos. Allí dice esto que ahora les leo: «Yo de testamento la vida y el tiempo en que me tocó nacer. Y a un presidente de la República no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh, Halagaball!, de cuya corte —oro, seda, mármol— me acuerdo en sueños...» Actualmente ya es más difícil, sino imposible, encarar a Darío como un poeta poco o nada latinoamericano. A partir de 1900 ya su obra se ocupa explícitamente de temas americanos y celebra (¡oh, Halagaball!) a presidentes de la República o entona un *Canto a la Argentina*, como es bien sabido. Incluso aparece en su poesía un planteo bastante polémico del latinoamericanismo frente al imperialismo norteamericano que entonces encarnaba el presidente Teddy Roosevelt. La oda «A Roosevelt», de *Cantos de vida y esperanza*, es indudablemente un poema de índole muy latinoamericano.

SS: *Engagé*.

ERM: Sí, muy comprometido, como diríamos hoy. Ya en vida de Darío se discutieron copiosamente estos aspectos de su americanismo. Pero creo que estamos hoy en una posición más privilegiada para

encararlos objetivamente porque ya hace cincuenta años que han muerto y desaparecido el poeta y su mundo.

SS: Sí, la tesis marxista sobre Darío es justa hablando grosso modo. La poesía de Darío se desarrolla en un espacio ocioso; ya hemos hablado de su significado central erótico. Georges Bataille ha escrito que entre el erotismo y el trabajo hay una relación de opuesto total. Esa percepción erótica, ese cultivo del cuerpo, esa retórica-somática que Darío pudo llevar hasta sus extremos, no pudo haberse realizado más que en un espacio de ocio. La coincidencia de Darío con Julián del Casal, por ejemplo, que pertenecía a la burguesía de Cuba no es un azar. Ahora, ese argumento se podría completar, quizá, sino invertir diciendo que la vida de Darío también es un compromiso en el sentido siguiente: al abandonar América Latina por Francia, al adoptar un afrancesamiento que era más que un afrancesamiento cultural, casi un desafío ¿no?, Darío nos señala la pobreza y el vacío que estábamos viviendo. Creo que Darío se volvería a exilar hoy. Porque en el fondo cuando se ubica en un contexto europeo, sea de Madrid o de París, lo que señala sin señalar a Darío es su decepción ante nuestro vacío o ante la excitación política que, de tiempo en tiempo, trata de anularlo. Creo que el mejor manifiesto que se ha hecho contra el caudillismo de su tiempo y de todos los tiempos, es el suyo: volver la cara hacia otro mundo, hacia el *ailleurs*. Por lo que no dijo, Darío es muy *engagé*. Nos volvió la cara; nos señaló así toda nuestra pobreza moral.

ERM: Pienso que lo que dice Sarduy es muy acertado, en general, porque si efectivamente nos fuéramos a guiar sólo por el criterio de interpretación literal de Darío, censuraríamos, como ya se ha hecho tantas veces su mundo de ocio, su mundo de marquesas y princesas, su nostalgia de un París lejano o apócrifo, el sueño de su Grecia clásica que él veía afrancesada, incluso su evasión o fuga hacia la Edad Media española. Ese amor suyo por Francia, y en especial por París, le ha sido reprochado en todos los tonos y principalmente por los españoles, desde el didáctico Juan Valera hasta el vacilante Luis Cernuda. Sin embargo, pocos advierten que para Darío, Francia es sobre todo una cosa mental —como decía Leonardo del Arte—. El bien sabía qué luces y qué sombras metafóricas ocultaba su relación con París, y en una página poco leída y menos citada dejó escrito estas cosas que ahora descubro en un tomo de sus *Obras Completas* (edición Aguado, I, 1950): «Muchos de los que hemos venido a habitar a París hemos traído esa misma ilusión [se refiere al poeta cubano Augusto de Armas]. Mas hemos tomado

rumbos diferentes. Yo he sido más apasionado y he escrito cosas más «parisienses» antes de venir a París que durante el tiempo que he permanecido allí. Y jamás pude encontrarme sino extranjero entre estas gentes. ¿Y en dónde están los cuentecitos de antaño...?» La lucidez de Darío siempre derrota a sus lectores más superficiales. Sin embargo la crítica de pretensiones más o menos sociológicas (que no hay que confundir con la verdaderamente marxista) sigue insistiendo en presentar a Darío como un artista de torre de marfil, un evadido de su «realidad». Pero también, y esto es lo más curioso, cuando desde un punto de vista marxista más sutil, o si queremos simplemente desde el punto de vista latinoamericano más auténtico, se ha buscado definir a Darío como un artista comprometido con su tiempo y se han subrayado las notables páginas antimperialistas o antiyankees de su obra poética, también ahí se incurre en otro error de literalidad, aunque ya no ramplona. Se va a buscar el poema contra Roosevelt, por ejemplo, y se ve que efectivamente ahí Darío canta a toda voz su oposición de hombre latino a la política del *big stick*:

Tened cuidado. ¡Vive la América española!

Hay mil cachorros sueltos del León español.

Eso dice el libro de 1905, de acuerdo, pero ¿qué pasa dos años más tarde en *El Canto errante*? Allí aparece una «Salutación al águila», escrita en Río de Janeiro y mientras Darío asistía como diplomático a una reunión panamericana organizada desde el Norte. Ahora canta:

*Que la Latina América reciba tu mágica influencia
y que renazca nuevo Olimpio, lleno de dioses
[de héroes]*

Como ustedes recordarán esa «Salutación» ya le fue reprochada en su época como una concesión del Darío poeta al diplomático. El irascible Blanco Fombona llegó a mandar una carta apasionada y ruda por este poema, y a la que contestó Darío con alguna dosis de humor y de evasivas. Es cierto que como diplomático no podía cantar cuatro verdades a un país supuestamente hermano. Pero también es cierto que podía haberse ahorrado la famosa «Salutación». De modo que los que van a buscar en la oda «A Roosevelt» material para demostrar que Darío milita entre los defensores de América Latina tienen que acusarlo luego de haber vuelto la chaqueta. Creo que hay aquí un delicado aunque profundo error. Evidentemente, lo que significa Darío en un sentido americano más trascendente no se podrá encontrar nunca en el terreno de las interpretaciones literales. Hay una página que él escribe para *Mundial* sobre un libro de Manuel Ugarte, que ese sí era un escritor comprometido y militante, un escritor que componía libros

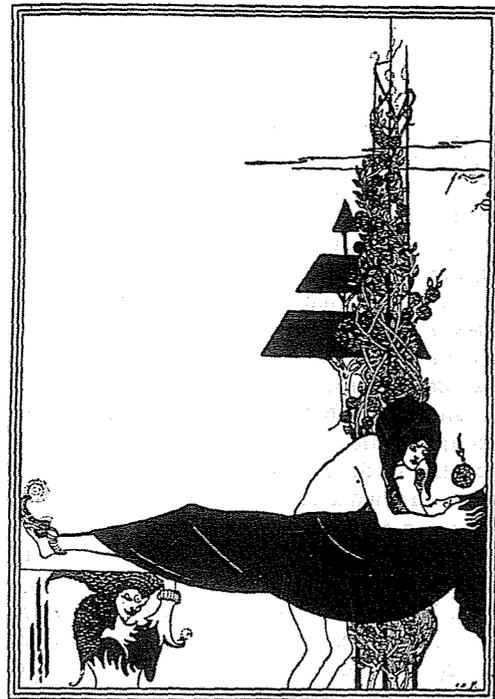
contra los Estados Unidos y que hacía jiras por toda América Latina para combatir con vigorosas palabras al coloso yankee. En esa nota que escribe Darío para *Mundial* y que les voy a leer ahora, recuerda que «hace ya bastante tiempo, lancé a Mr. Roosevelt, el fuerte cazador, un trompetazo, por otra parte, inofensivo. Pero esas son cosas de poeta», se disculpa. Más adelante opina que el libro de Ugarte «es interesante, muy interesante», y aclara: «Aplaudo el optimismo, porque es bello y saludable. Celebro la intención romántica y generosa. Y después de aplaudir el libro aplaudo el viaje. Pero...en cuanto a los resultados me declaro absolutamente pesimista. Unos pueblos en donde el dólar impera ya, están contentísimos, según parece, y en los otros, hay quienes tienen envidia a los primeros, y desean que el monstruo los devore. 'Conozco al monstruo porque he vivido mucho tiempo en sus entrañas', decía José Martí desde Nueva York. Y los pueblos enfermos parecen que dijeron: 'Señor monstruo, le damos las gracias, puesto que nos va a comer en salsa de oro.'» Estas palabras de Darío son muy duras y revelan el dolor bajo un aparente conformismo, me parece. Aquí Darío se coloca una máscara cínica que por lo tanto impide toda interpretación puramente literal de su *engagement*. Por eso creo que tenemos la obligación ahora de intentar una interpretación que supere estas literalidades. Nuestra pregunta debe ser: ¿con qué está realmente comprometido Darío? ¿Lo está con una posición política concreta, o lo está con una idea de la «realidad», con una idea del mundo, con una idea de ciertos valores? Yo creo que la última parte de la pregunta da la única respuesta acertada, y como creo que esos valores que busca no los encuentra realizados en su América, y tal vez ni siquiera le parecen realizables en el futuro inmediato, por eso les vuelve desafiadamente la espalda, y se burla, con elegante condescendencia, del fervor literal y también inútil de Ugarte. De esa manera sí, en vez de refugiarse a ojos cerrados en la torre de marfil, Darío realiza una operación crítica de tipo negativo que me parece la única forma, como decía Sarduy, de valorizar seriamente su pobreza, nuestra pobreza.

TS: A mí también me parece que nunca se puede tomar el camino de la literalidad al comentar sobre todo un poeta, más aún que un novelista, por ejemplo. Aunque también creo que es legítimo generalizar porque la función del poeta, si es que tiene alguna de este punto de vista, es simplemente la de ser el portavoz, en fin, el símbolo o el emblema de una cosa. Por lo tanto no se le puede reprochar a la poesía de Darío sus contenidos explícitos sobre estos problemas políticos. Lo único que se le podría reprochar es no corres-

ponder a ninguna realidad dada. Desde el momento en que es una poesía que expresa una realidad ya no es atacable. El problema sería, claro, ver si corresponde o no a una realidad latinoamericana de su tiempo. Pero me parece que sobre esto estamos más o menos de acuerdo: la salida de Rubén Darío de América Latina responde a una necesidad profundamente latinoamericana. Yo creo que al irse de América Latina, al volverse a la cultura francesa, Darío cumple un destino de universalidad que no pudo cumplir España, y que antes que él habían cumplido románticos latinoamericanos, de acuerdo con una tesis expuesta ya hace bastantes años por Jorge Cuesta en México.

ERM: Creo que los ejemplos que ya se han dado para ilustrar el extranjerismo de Darío e incluso los que se podrían dar ahora para poner al día el tema con nombres de escritores vivos son muy elocuentes. Ya Mario Vargas Llosa en su intervención en la Mesa Redonda del Pen Club ha insistido en la fatalidad del exilio a que son conducidos casi todos los escritores peruanos, enajenados por una sociedad enajenada. Ese destino es el de casi todos los grandes escritores latinoamericanos. Digamos Borges, Neruda, Octavio Paz, para remitirnos únicamente a los más grandes. De alguna manera

ellos consiguen ser tanto más latinoamericanos cuanto más profundamente asumen una perspectiva que los aleja de las contingencias de sus respectivas culturas nacionales, o los libera de la inserción burocrática en medios relativamente confinados. Esto que es obvio en el caso de Neruda como en el de Octavio Paz, grandes viajeros, es también cierto aunque menos evidente en el caso de Borges. Si bien hay grandes viajes en su adolescencia y primera juventud, luego no hay casi viajes en su vida hasta esta última etapa. Pero el alejamiento igual se da en Borges, y se da muy significativamente a través de los contextos culturales, hasta casi convertirlo en un «emigrado interno» de ese Buenos Aires con el que tanto sueña en sus ficciones escandinavas u orientales. En todos ellos se produce, de una u otra manera, la inserción polémica con el medio o una fuga, o fugas, violentamente glosadas en sus respectivas obras. Esto que ocurrió ya en tiempos del inca Garcilaso, ocurrió con Alarcón, con Bello, con Echeverría, con Blest Gana, con Reyes, habrá de ocurrir emblemáticamente también con Darío. Por eso creo que en su compromiso más hondo lo que hace Darío es simbolizar sobre todo un destino o una fatalidad del escritor latinoamericano.



A *platonian lament* (1893), dibujo de Aubrey Beardsley para la *Salomé*, de Oscar Wilde. En el ángulo superior derecho se advierte una caricatura de Wilde.

Dos poemas

HOMERO ARIDJIS

*Sobre este puente donde el tiempo avanza inmóvil
como la podredumbre o la alegría de ser
adentro de las cuerdas
que lo atraviesan de un extremo a otro
he visto al pájaro de inocencia detenerse
un momento en su vuelo para decirme adiós
he visto en sus ojos el incendio de luz
que arde sobre las aguas como un tapete
o como una lengua siempre más larga y estriada
he visto en su pico el canto y la maravilla
que nunca se levantan un punto más alto
de la tristeza que los encierra como un nicho
he visto la oscura y húmeda cabellera del canto
siempre más radiante y más muda
más color de viento que de amor o vocal
curvarse en sus umbrales como una ola*

*Sobre este puente que ha mirado con mirada fría
(así como mira el rostro amado y muerto
siempre más distante a la palabra y más imposible)
pasar miles de espectros y de autos
miles de cosas y de seres que van al infinito
como etapa final
he visto al pájaro de la inocencia
descansar un momento de su eternidad
para decirme adiós
en un hasta nunca apenas perceptible dicho casi
con un rumor de alas sonando en el silencio*

*

*Cuando la lluvia pasa y la ciudad se eleva
y el pájaro vuela por un amarillo iluminado
donde un ocre y un rayo dorado se desprenden
como de hojas otoñales lavadas por el agua
gotas que abandonó la lluvia sobre un vidrio
alentadas por una luz interna.
son pequeñas esteras o universos del agua
donde el color es incoloro pero tiene
dos o tres azules y un naranja
que parecen temblar*

*Estas rápidas gotas de la dicha
bajo el hálito de una breve existencia luminosa
se quedan asombradas en el puro corazón de la alegría
o trazan resbalando diminutos y delgados ríos
como siguiendo la estela despeinada de otras gotas
que encontradas son un pequeño mundo
una transparente cúpula
donde brilla la luz*

Pequeñas prosas

ALEJANDRA PIZARNIK

DIALOGOS

—Esa de negro que sonríe desde la pequeña ventana del tranvía se asemeja a Mme Lamort —dijo.

—No es posible, pues en París no hay tranvías. Además, ésa de negro del tranvía en nada se asemeja a Mme. Lamort. Todo lo contrario: es Mme. Lamort quien se asemeja a ésa de negro. Resumiendo: no sólo no hay tranvías en París, sino que nunca en mi vida he visto a Mme. Lamort, ni siquiera en retrato.

—Usted coincide conmigo —dijo— porque tampoco yo conozco a Mme Lamort.

—¿Quién es usted? Deberíamos presentarnos.

—Mme. Lamort —dijo— ¿Y usted?

—Mme. Lamort.

—Su nombre no deja de recordarme algo —dijo.

—Trate de recordar antes de que llegue el tranvía.

—Pero si acaba de decir que no hay tranvías en París —dijo.

—No los había cuando lo dije pero nunca se sabe qué va a pasar.

—Entonces esperémoslo puesto que lo estamos esperando —dijo.

DESCONFIANZA

Mamá nos hablaba de un blanco bosque de Rusia: ...y hacíamos hombrecitos de nieve y les poníamos sombreros que robábamos al bisabuelo...

Yo la miraba con desconfianza. ¿Qué era la nieve? ¿Para qué hacían hombrecitos? Y ante todo, ¿qué significaba un bisabuelo?

DEVOCION

Debajo de un árbol, frente a la casa, veíase una mesa y sentados a ella, la muerte y la niña tomaban el té. Una muñeca estaba sentada entre ellas, indeciblemente hermosa, y la muerte y la niña la miraban más que al crepúsculo, a la vez que hablaban por encima de ella.

—Toma un poco de vino —dijo la muerte.

La niña dirigió una mirada a su alrededor, sin ver, sobre la mesa, otra cosa que té.

—No veo que haya vino —dijo.

—Es que no hay —contestó la muerte.

—¿Y por qué me dijo usted que había? —dijo.

—Nunca dije que hubiera sino que tomes —dijo la muerte.

—Pues entonces ha cometido usted una incorrección al ofrecérmelo —respondió la niña muy enojada.

—Soy huérfana. Nadie se ocupó de darme una educación esmerada —se disculpó la muerte.

La muñeca abrió los ojos.

CRISTIAN HUNEEUS

La casa en Algarrobo

Miguel el dramaturgo saltó la verja del jardín y sacando las llaves del bolsillo alcanzó la puerta de la casa. Consumido de impaciencia, había dejado atrás a Pedro el músico y a Rodolfo el filósofo, extraviados en la discusión laberíntica que iniciaran bajando del bus que los trajera a Algarrobo.

Pedro, el mayor de los tres amigos, los había hechizado al decir que Algarrobo en invierno no podía sino brindarles «la atmósfera conventual sin rigores monacales» necesaria para materializar el proyecto común a que obedecía esta venida a la costa por cuatro o cinco días. Miguel y Rodolfo no habían vacilado en faltar a clase en la Facultad de Filosofía, y Pedro había maniobrado para eximirse de asistir a su trabajo en una de las radios de Santiago.

Miguel abrió la puerta y entró en el living. Su familia no venía a la casa desde el verano. Tiró su bolsón de lona sobre una mesa y salió al jardín. Pedro, encogido dentro de su impermeable sucio, y Rodolfo, con la cabeza como colgando fuera del cuello de su camisa blanca, se acercaban, todavía acalorados por la discusión.

Pedro había dicho a Miguel que, con su chaleco de cuello alto y su pelo rubio, le recordaba a un capitán escandinavo que nunca había visto. Y de un modo teatral destinado a irritar a Rodolfo, el menor de los tres, había agregado que el sentido del orden de un descendiente de nórdicos era vital para sacar adelante el «proyecto». Rodolfo había insistido, en el tono entre humorístico y grave aprendido de Pedro, en su propia ascendencia española, diciendo que mucho orden se necesitaría, pero que lo principal era la fuerza. «La fuerza desbocada con que los hidalgos hispanos arrasamos bosques y apaleamos indios por millares.» Pedro le había respondido socarronamente: «Tú ya no tienes esa fuerza, muchacho. Resígnate, has pasado a ser el telón de fondo. Ahora los que contamos somos Miguel y yo.»

—Aquí estamos —dijo Miguel, recibéndolos con la serenidad que se había propuesto no perder, ocurriera lo que ocurriese, durante toda la estadía. —Aquí estamos, señores—. Los invitó a dejar las bolsas en la mesa, ayudó a Pedro a quitarse el impermeable, y tomando a Rodolfo de un brazo, propuso: —¿Qué tal si aireamos un poco la sala?

Las ventanas vibraron, crujieron los postigos, se derramó la luz por el interior y el murmullo del mar les llenó los oídos. Pedro examinaba la casa complacido y frotándose las manos.

Miguel puso una botella de gin nacional sobre la mesa y salió a la terraza con una copa para Rodolfo, que se había quedado mirando el horizonte. —¿Por qué no la cortan? —pidió. Cerró los ojos. El reguero de luz que el sol trazaba sobre el mar le bailó en los párpados. —Esto es una tontería —agregó, apartándose. Rodolfo podía tener razón en su enojo, pero lo más importante era ceder ante Pedro. Al pie de la terraza había una buganvilia que empezaba a perder las flores. En una de las casas vacías faldeando la colina se abrió un postigo, como un párpado, y luego se cerró.

—¿Miguel? Nos espían—. Pedro surgía como un duende y se le acercaba con los brazos arqueados. Miguel se preguntó si la piel enfermiza y estropeada de su cara no revelaba más de los 32 años que Pedro decía tener. —Nos espían desde esa casa.

Miguel apoyó la cadera en el marco del ventanal, riendo.

—¿Dónde está el piano?

—¿Ya quieres comenzar? —preguntó Miguel. Dejó la copa sobre un librero, indicando la escala, y miró complacido a Rodolfo.

—Una investigación preliminar nada más —dijo Pedro, subiendo adelante.

La puerta del pequeño cuarto emitió un chirrido.

Pedro puso la copa descuidadamente en la cubierta del piano vertical, levantó la tapa, y resbaló los dedos por la madera lustrosa. —No es un Steinway, pero es un piano—. Suspendió las manos sobre el teclado y separó los dedos, doblando las coyunturas. Eran dedos delgadísimos y temblorosos, y el anular nadaba en la argolla de matrimonio. Era la primera vez que Miguel y Pedro se hallaban solos sin Rodolfo y Miguel miró esos dedos con una sabida fascinación temerosa.

—¿Cuándo me entregas la segunda parte del libreto? La primera está bien. Tienes buenas ideas operáticas, Miguel.

—No he escrito una letra —suspiró Miguel, buscando apoyo en la pared, viendo implicaciones irónicas en la palabra «operáticas». Era también la primera vez que Pedro se refería directamente al libreto. —¿No quieres, de verdad, que abramos la ventana?

—Si quieres —rió Pedro.

Miguel se llevó las manos a la cara. —Mañana a la hora del almuerzo te entrego un borrador.

—Verdad que tú trabajas durante las mañanas. La luz de la mañana falsea lo que se ha descu-

bierto en la oscuridad de la noche. Rio silenciosamente y puso un cigarrillo en sus labios. —Si quieres iniciarte debes cambiar tus hábitos—. Se miró las palmas húmedas —Miguel reprimió un temblor de asco—, cerró los puños, los giró y los dedos cayeron al teclado.

Tocó el vals *Sobre las Olas*.

Las cejas le brincaban, un mechón de pelo negro le azotaba la frente y su risa estremecía el aire encerrado del cuarto.

Miguel se deslizó hacia la puerta y bajó las escaleras. Escuchó a Pedro gritarle: —¡Eres mi genio protector, Miguel!

Rodolfo permanecía en la terraza y Miguel, tumbado en el sofá, deseó que no se acercara, al menos mientras su respiración no se aquietase y no surgiera algún orden en sus ideas. Sin embargo, agradeció los pasos tranquilos de Rodolfo al llegar hasta él, con un dedo entre las páginas del *Juego de Abalorios*.

—¿Qué pasó arriba?

Se puso en pie. —No pongas esa cara, no pasó nada—. Luego de un silencio nervioso, continuó: —Salgamos un rato, viejo.

Rodolfo lo observó abrir torpemente la puerta del jardín. Descendieron hasta el mar, pasando junto a una plazuela con chirimoyos. Flotaba en el aire un débil aroma de lavandas. Se escuchó el motor de un bote trepidando mar adentro.

Rodolfo repitió su pregunta. Dejaron el pavimento y fueron al murillo de concreto que corría junto a la playa.

—Tu presencia es absolutamente imprescindible para que esto resulte —dijo Miguel.

Rodolfo pareció complacido. Movié los pies, raspando las piedrecillas en el suelo.

—Sin ti —agregó Miguel— ni Pedro podría acercarse a mí ni yo podría acercarme a Pedro.

Rodolfo alzó las manos riendo. —Con Pedro siempre hay que ser tres —dijo.

Había conocido a Pedro después de escuchar una de sus obras, un curioso trío para saxofones que finalizaba abruptamente. La extraña vida del músico había concluido de cautivarlo y Pedro, a su vez, se solazaba en la devoción de Rodolfo. Cuando más tarde, a través suyo, conoció a Miguel, la relación que estableció con él fue igualmente halagüeña para sí, sólo que algo tensa y más superficial: con sus dos obras en un acto, que causarían cierto revuelo en la facultad, Miguel se juzgaba un dramaturgo promisorio, y Pedro lo atraía más que nada como personaje.

—Nunca, antes de que aparecieras tú —proseguía Rodolfo— alcanzó a formarse, como ahora, un trío. Pero siempre hubo terceros. Lozano, por supuesto, fue uno. Claro que al hacerse amante de

la mujer de Pedro la anduvo embarrando. Pero quizá fue mejor, Lozano era un caso penoso.

Rodolfo a menudo hablaba de Lozano. Pedro, muy de tanto en tanto. Estudiante por un tiempo de Bellas Artes, Lozano se había hecho crítico musical, dando con un empleo en la radio donde trabajaba Pedro. Después de lo de su mujer, Pedro «lo había perdonado», a condición de que desapareciera del mapa. Al cabo de poco, Pedro mismo lo hizo reaparecer y en medio de mucho secreto lo continuaba viendo.

Ambos callaron. El breve oleaje golpeaba nítidamente en la playa y el viento trajo un estallido de grandes olas lejanas. Miguel miró las casas en sombra.

—¿Cómo crees que saldrá todo esto?

—No sé cuanto avance la ópera misma —contestó Miguel —pero confío por lo menos en que Pedro *entre* en ella en estos pocos días.

—Eso por supuesto que sí. Pero podríamos avanzar algo más que eso...

Miguel le palmeó la rodilla. —Esperemos lo mejor —dijo— y vamos al pueblo a buscar un poco de comida y de vino. Me bajó hambre.

Los chirimoyos eran una espesura negra cuando regresaron con las provisiones.

—¿Oyes a Pedro? —preguntó Miguel. Rodolfo negó con la cabeza. —Yo tampoco lo oigo.

Prefirieron no subir al cuarto del piano.

Por la pequeña ventana sobre el lavaplatos Miguel vio las casas vecinas contra el cielo estrellado. Puso arroz a freír y encendió un cigarrillo. Trasladó el arroz a una olla, le agregó agua y redujo el fuego. Se sentó en el suelo a fumar. Luego de un momento se asomó a la sala: había dejado a Rodolfo leyendo el *Juego de Abalorios*, pero Rodolfo ya no estaba allí. Anduvo hasta el pie de la escalera y aguzó el oído: escuchó venir voces desde el cuarto de arriba. Sintió deseos de subir, pero se contuvo, regresando a la cocina.

Durante y después de la comida, Miguel y Pedro conversaron crispados por un recelo mutuo. Rodolfo pareció evitar la posibilidad de hallarse a solas con Miguel. Se acostaron temprano y, mientras se desvestía, Miguel recordó aquella mañana a comienzos del año anterior en que Rodolfo se le acercara a los jardines de la facultad diciendo conocerlo de nombre y agregando que había visto su obra en un acto y la había hallado «magnífica». Se habían hecho pronto amigos, tomándose a sí mismos con devota seriedad.

Durmió mal, y el sol entraba a raudales en el cuarto cuando despertó cerca del mediodía. Fumó un cigarrillo en la cama, escuchando a Pedro en el piano, y desistió de escribir durante ese día. Que Pedro continuara trabajando sobre la idea general y so-

bre el primer acto, como parecía estarlo haciendo.

Se reunieron por media hora para almorzar y Pedro volvió a encerrarse sin haber aludido al material que faltaba. Rodolfo aprovechó para contar a Miguel que habían hablado del libreto la noche anterior —«inspirador de una manera exacta», según Pedro— y quiso hacerle ver que, en su opinión, todo marchaba bien, sólo que debían evitar que Pedro los encontrara juntos porque recelaba algo. Miguel anotó algunas ideas, que se le escaparon tan pronto como las puso en el papel, y se entretuvo imaginando sus reacciones si descubriera que Rodolfo lo engañaba. Eso era imposible. Pensó escribir un poema sobre su inocencia perdida. Observó, no obstante, al más joven del grupo en el *Juego de Abalorios* y se fijó que tan posible era que *estuviese* ensimismado como que lo fingiese: quizá prefería desentenderse de la intangible amenaza en la atmósfera o quizá no lo afectaba del mismo modo que a Pedro y a él. Cuando antes de cocinar salió a dar una caminata, Pedro todavía no bajaba.

Ese verano se habían reunido con frecuencia en *El Bosco*, punto de partida de largas expediciones nocturnas a través de Santiago. Arrastrados por Pedro, subían el Santa Lucía y fumaban durante horas contemplando las luces de la ciudad y escuchando apagarse el fragor del día; se adentraban hacia la Avenida Matta a lo largo de las monótonas calles de casas bajas; recorrían los bares de la Estación Mapocho en el vecindario del mercado, cubierto de papeles malolientes; descendían por la Alameda, llena de pesadumbre y de fantasmas, hasta la bulliciosa Estación Central, y Pedro detenía a las prostitutas en el camino y las interrogaba de un modo gentil y frío sobre la marcha de los negocios (Rodolfo se echaba a reír, y a menudo se retiraron perseguidos por un corro de mujeres enardecidas). Con un pie en el canto de la acera y las manos en los bolsillos y la corbata suelta, se confundían con los demás trasnochadores en la esquina de Huérfanos y Ahumada y hablaban a voz en cuello, invadidos por una plenitud que les desataba absurdos deseos de llorar. Pedro solía después dejarse llevar a la radio en cuyos estudios había un piano. Se metían llenos de la esperanza de oírlo tocar y con frecuencia se iban sin que Pedro lo hubiera hecho por más de unos minutos.

Cierta vez fueron a la calle Dieciocho, dejaron atrás el viejo y cuarteado edificio de la Escuela Militar y se internaron en la elipse del Parque Cousiño, oscura y vacía. Rodolfo trepó a las tribunas y formando una copa con las manos ante el pecho, dirigió una arenga patriótica al cielo estrellado. Miguel, con severa compostura, siempre algo aparte,

ofició de acólito, y Pedro se tendió boca abajo en las bancas. De pronto, Pedro saltó en pie. Y aplaudió con fervor, brincando como un payaso. Rodolfo y Miguel se miraron asombrados, y lo vieron alcanzar la fila superior de bancas, lanzar arriba los brazos con las manos empuñadas y emitir un penetrante alarido. Y sin darse cuenta cómo, se hallaron siguiéndolo desenfadadamente por las tribunas, las bancas volando bajo los pies, cautivados en la sensación extática de que si caían y se quebraban, darían con la expresión física de algo que ya les había ocurrido dentro. Entonces los detuvo un ruido en el extremo opuesto de las tribunas. Las respiraciones acezando, se mantuvieron inmóviles. Los cogió el foco de una linterna y, saltando fuera de las tribunas, huyeron hacia los árboles, con la atemorizada y áspera voz de los carabineros amenazando disparar si no se detenían. Se hundieron hasta Rondizzoni. Lograron escabullirse del brazo de la ley, y al coger un taxi para regresar al *Bosco*, lo hicieron con indolente respetabilidad.

Bebieron un café. Pero no habían salido del trance, había que hacer algo de mayor audacia, y caminaron hacia el pórtico de San Francisco. Se produjo un corto cambio de palabras respecto a cuál era el edificio más alto de esa parte de la Alameda, y se inclinaron finalmente por el contiguo a la Casa Central de la Universidad. Se detuvieron ante el portal, saludaron respetuosamente al portero que dormitaba en una silla de paja y subieron riendo hasta el último piso. Husmearon dentro de la pieza donde zumbaban las máquinas del ascensor, y salieron a la azotea. Resolvieron que el edificio no era lo suficientemente alto. Subieron a cuatro edificios más. En la azotea del quinto, Pedro dijo: «Hemos estado en otros más altos. Pero no importa.» Los avisos de neón en el muro, funcionando con persistencia cansina, les tiñeron el rostro de colores lívidos. Abajo pasaban trolebuses vacíos y transeúntes escasos. Pedro se sentó en el parapeto y girando sobre sí, dejó colgar las piernas hacia afuera; asíó el mohoso riel de metal que corría sobre el parapeto y le pasaba bajo los muslos; taconeo contra el muro, una risa congelada en el rostro verde: había tirado un cigarrillo a medio fumar que caía lentamente a la calle despidiendo chispas. Miguel sintió el hombro de Rodolfo contra el suyo y vio su mano alargarse hacia Pedro. Pero la mano no osó tocar a Pedro. Entonces Rodolfo se abalanzó hacia adelante: Pedro había cambiado casi sin ruido de posición, y se descolgaba hacia la calle, diez pisos más abajo, asido por las manos a la barra de metal del parapeto. «Déjame, imbécil», espetó Pedro encolerizado al sentir las manos de Rodolfo en las suyas. Sobre su propia respira-

ración violenta, Miguel oyó la de Rodolfo quebrarse en sollozos y oyó el jadeo de Pedro, cuyo cuerpo bañado en la luz azul se mecía de lado a lado, aplastado contra el muro. Pedro torció la vista hacia la calle, el cuello tenso y el mentón desencajado, y cerró los ojos. El sudor le corría a chorros por las piernas, pero Miguel se asombró de la firmeza con que creía que Pedro no se dejaría caer. Cogió a Rodolfo por los hombros y le golpeó las mejillas y lo sacudió con fuerza. Las manos de Pedro reptaban por el riel de metal, como cortadas a la altura de las muñecas. Las miró con fascinación, la derecha avanzando a trechos breves y la izquierda siguiéndola con agilidad. La luz cogió la argolla y la mano pareció abrirse. Volvió al parapeto, seguido por Rodolfo. Pedro alzó el rostro, mojado en sudor y un cinismo implorante. «¿Te subimos?» —preguntó Miguel. «Súbanme.» Se inclinaron por sobre el parapeto, le cogieron los brazos y tiraron con toda el alma. Una vez que tuvo los codos apoyados en el borde, Pedro subió las piernas. Lo observaban con terror: su cuerpo exhalaba un frío helado, y tiritaba. Le ofrecieron un cigarrillo encendido.

Había sido demasiado. Propusieron irse a la casa de Rodolfo, cuyos padres veraneaban en el campo, y tratar de dormir algunas horas.

Pedro, a todas luces recuperado y satisfecho de la experiencia, pidió ocupar la cama doble de los padres ausentes. Rodolfo cedió a Miguel su dormitorio y se fue al sofá del living. Pedro fue el primero en hablar a la mañana siguiente. «Me impresionó tu sangre fría», dijo a Miguel, partiendo un trozo de pan en la cocina. «Fui la salvación de ambos», opinó Rodolfo, que servía tazas de café. Miguel se las dio de modesto. «Me impresionó a mí mismo», dijo. «En cambio tú, Rodolfo», prosiguió Pedro, «perdiste completamente el control. Si hubiéramos estado solos tu histeria me habría hecho caer.» «Mi calma fue en parte una reacción a la reacción de Rodolfo», interrumpió Miguel; «igualmente se habría producido una catástrofe si él no hubiera estado.» «Eso no es verdad», afirmó Pedro con cierta irritación: «habrías estado igual de imperturbable con o sin Rodolfo.» Miguel recordaba exactamente que su calma no había sido en su origen una respuesta a Rodolfo. «Vamos al grano», cortó: «¿Quieres decirnos por qué hiciste esa estupidez?» «No fue una estupidez», sonrió Pedro: «son actos límites que causan efectos límites.» «Pudo haber causado tu muerte», observó Rodolfo. «Pero causará mi vida.» «Me va a tomar años poder recuperarme», continuó Rodolfo. «A Miguel, en cambio, únicamente tres días de buen sueño», concluyó Pedro. Miguel estiró las piernas con desagrado. «Quizá produzca menos efecto en

ti que en ninguno de nosotros dos»: Pedro lo miró con fijeza.

Siguieron viéndose durante el resto del verano, pero a la proximidad y al juego de los primeros días había sucedido un receloso, permanente acecho entre Miguel y Pedro y sus conversaciones se plagaban de evasivas, sus silencios de miradas huidizas. Llegaron a pensar que lo único que los mantenía juntos era el hábito. Hasta que una noche Rodolfo rompió lo que resultó haber sido un compás de espera al decir en *El Bosco* que era necesario materializar las «ansias y sustancias espirituales» desperdigadas en el aire, y que en el darse el uno al otro en las circunstancias presentes se les ofrecía la mejor oportunidad de crecer como hombres y como artistas. Pedro y Miguel se sonrieron con procaz ironía, pidiendo inmediatamente que se les propusiera el medio de hacerlo. «Una ópera», exclamó Rodolfo con entusiasmo. «Es lo obvio, el fruto está que se cae de maduro.» Aprobaban ruidosamente y esa noche fueron al Parque Forestal, recuperando el espíritu de los primeros días, e interrogaron a cuatro parejas de enamorados acerca de la manera más expedita de cruzar el Mapocho, el inofensivo río de Santiago, sin peligro de sus vidas.

El mar resonaba dentro de la sala abierta a la terraza. Pedro y Rodolfo no estaban por ninguna parte. Miguel los llamó a voces y al buscar en sus cuartos los encontró dormidos. Luego de haberlos despertado se fue a cocinar.

—Creo —dijo Pedro, sentándose a la mesa— que la naturaleza de lo que tú has escrito va a demandar un juego de opuestos a la manera de Alban Berg. Tenemos que producir algo desesperadamente cómico.

—Piensa utilizar música religiosa y música sincopada ridiculizando el tono del texto —explicó Rodolfo.

—Desesperadamente cómico —repitió Pedro, echando la cabeza atrás.

Miguel pensó en su libreto: el personaje central era un dictador que jugaba con vidas humanas y con el orden social. Rechazaba la armonía como una concepción humillante a las circunstancias y luchaba por imponer sus propias normas a la historia.

Miguel apuró su vaso de vino.

—Lo cómico está flotando en todo esto, y haces bien en sacarlo a luz. Pero veamos a qué le das un acento cómico. De eso depende la acentuación general. Y tengo algunas nuevas ideas.

—Bravo —dijo Pedro, sin mucha convicción. —Nos vamos entendiendo.

—Cada vez mejor.

—Estas nuevas ideas... ¿corresponden a las que yo tengo en mi cabeza?

—Las ideas en tu cabeza son el riel de mis ideas.

Rodolfo, inquieto por la velada agresividad del diálogo, se puso de pronto de pie, llenó los vasos, y ofreció un brindis «por la ópera». La tensión recayó parcialmente sobre él. Quedó más tranquilo.

Luego de comer, Miguel se fue a su cuarto. Varias veces lo despertaron acordes burlones en el piano. El sonido sereno del mar le devolvía el sueño, pero cuando amaneció el día su mente rebotaba de horribles imágenes plásticas: ciudades incendiadas, uniformes blancos, multitudes hambrientas, haces de luz verde, azul y roja cruzando un paisaje urbano que era siempre el mismo, y la escueta sombra de un cuerpo, la cabeza rota y un parche en el ojo, colgando de un muro.

Trabajó todo el día con ahinco, y también la mañana siguiente. Rodolfo bajó después de la una y salió a la terraza. Miguel fue a reunirse. El viento batía levemente el ramaje de los árboles, la superficie del mar permanecía quieta.

Entraron a la sala. Rodolfo se acercó a Miguel.

—Pedro dice que advierte demasiadas tensiones entre nosotros. Cree que tú lo engañas, no sabe en qué plano estoy yo, y sugiere la necesidad de «otra presencia».

—Estoy terminando un borrador del segundo acto —habló Miguel con irritación— y si lo he podido hacer tan rápido ha sido justamente por estas tensiones de que hablas. Pedro cree que lo engaño, pero, además de otras cosas, la urgencia de mostrarle que *no* lo engaño me ha ayudado a trabajar. Pero él también sabe que yo temo que él me engañe a mí, e ignoro qué efecto le produce saberlo. ¿Es para suavizar ese efecto que quiere «otra presencia»? ¿O es que va a estallar antes que nosotros, o es que prepara una nueva jugada? A todo esto, no lo he visto durante la mañana.

—Hay que hacer un esfuerzo por ver las cosas desde su ángulo —dijo Rodolfo.

Miguel opinó que bastaba con verlas desde el suyo propio. —Pedro siempre ha sabido de qué se trata el libreto —prosiguió, acicateado por la impaciencia. —Desde el momento en que aceptamos tu idea no puede haberle cabido sombra de duda que él mismo sería el tema de la ópera. Con lo que habla de juegos formales es incapaz de poner dos notas sobre el papel si no son para la expresión directa de su mundo personal. Habla de juegos porque es un jugador, eso es todo. Y sabe que nada de esto se me escapa —agregó con cierta arrogancia. —También sabe que estoy fascinado con él como personaje y que si me metí en esto

fue únicamente para escribir sobre él. Que no venga con historias. ¡Qué lo engaño...! ¡Si supiera lo que he sufrido buscando la manera auténtica de expresarlo!

—Exacto—. Las facciones de Roberto se iluminaron. —Exacto—, continuaba Rodolfo. —Lo sabe de sobra. Pero si tú has tenido el problema de buscar la manera de expresarlo, él ha tenido el problema de la duda respecto a lo que vayas a encontrar. Pedro necesita extraer de todo esto una experiencia que lo libere.

Las nubes se habían movido y la superficie del mar relumbraba un color de plata. Miguel se rascó la frente, el largo pelo rubio cubriéndole los dedos. Lo malo con Rodolfo era que creía demasiado en Pedro.

—Y Pedro no cree que yo sea capaz de interpretarlo, ¿es eso lo que quieres decir?

Rodolfo asintió, bajando la vista.

—Estoy haciendo un esfuerzo supremo. En el comprender a Pedro me estoy jugando entero—dijo Miguel con dramatismo. —¿Te das cuenta de eso?

Las manos de Rodolfo gesticularon vagamente. —Eso no es verdad —dijo.

—¿Cómo?—. Un destello de fiereza apareció en la mirada de Miguel.

—Te estás jugando todo lo que eres capaz de jugar. Pero no más.

—Sigue.

Rodolfo habló con calma. —Tu necesidad de armonía te impide jugar a extremos. Si estuvieras de verdad resuelto a romper esa armonía, no me necesitarías a mí de por medio. No niego que a veces hayas querido arriesgarte e ir más adentro y me hayas sentido como un estorbo—. Miguel hizo memoria: lo defraudó no hallar nada que confirmase las palabras de Rodolfo. —Pero me has vuelto a necesitar muy luego —prosiguió éste. —El mundo de Pedro te maravilla, pero te aterriza, y te aterriza más de lo que te maravilla, porque no ha barrido con tu cautela. Para conocer a Pedro tendrías que enajenarte.

—Conozco mis límites —dijo Miguel, arrogante otra vez. —Y si voy a sobrevivir *tengo* que atenerme a ellos. Y tú ¿qué haces con tu sabiduría? ¿me quieres decir?

—Yo soy lo que soy —dijo Rodolfo, involuntariamente solemne. —Un puente con pilares en los dos mundos y quebrado en el centro. No quiero terminar como Pedro ¿me entiendes? No quiero ser un miserable con una mujer y tres hijos viviendo de la caridad de los parientes, ni quiero terminar con cantidades de novelas o partituras o qué sé yo abandonadas a medio hacer. No me atrevo a seguir ese camino. Aunque los genios que admiro lo han abandonado todo por su obra... Es que en

el fondo yo no sé si tenga alguna obra que entregar. Si Pedro va a llegar a alguna parte o no, tampoco lo sé... Pero ahí está, tratando...

«No está tratando», quiso decir Miguel. Pero salió a la terraza. Por primera vez desde que lo de la ópera comenzara, sus dudas se centraban sobre sí mismo y su libreto. Lo que Rodolfo había dicho le dolía y lo confundía. Rodolfo incluso creía que había ido más lejos de lo que realmente había ido en su acercamiento a Pedro.

Rodolfo hablaba a su espalda, en voz baja. —Dije que era un puente —decía— y uno de mis pilares está en tu mundo. Tu camino también me atrae. Tú arriesgas menos, tus riesgos son calculados. Lo que hagas será muy distinto de lo que haga Pedro. Pero quizá igualmente válido.

Miguel giró el cuerpo, irritado por esto que le parecía un consuelo bien intencionado. Rodolfo le miraba con una expresión pensativa en los ojos. Entonces surgió la silueta de Pedro, reflejada en los cristales del ventanal. Estaba inmóvil en el vano de la puerta de entrada, y el viento le desordenaba el pelo negro. Sonreía.

—¿Interrumpo?

Rodolfo y Miguel lo miraron sobresaltados.

—Urgentes negocios morales me sacaron de la casa a la salida del sol, y les pido que me disculpen por llegar a esta hora. ¿Han almorzado ya? ¿No? Tanto mejor, el aire de la costa me ha abierto el apetito. ¿Puedo servirte un trago, Miguel? Creo que me hará bien. ¿Rodolfo? ¿Miguel?

—Llegaste nervioso —dijo Rodolfo.

Pedro sonreía todavía. Miguel dejó de pasearse. —Andaba —dijo Pedro— tras la satisfacción de necesidades espirituales de primera importancia. Dado que nos hallamos concentrados en este retiro para producir una obra maestra, debemos acceder a todo lo que aparezca como necesario para alcanzar ese fin.

Miguel dio unos pasos vacilantes. Rodolfo dijo: «De acuerdo». E interpretando los pensamientos de Miguel, prosiguió: —Pero somos tres los que participamos y hay que evitar que lo necesario para uno redunde en impedimento para los otros.

—No pretendas ignorar que hay también una jerarquía —Pedro se pasó la yema del pulgar por las cejas— dictada por la forma de expresión que hemos escogido.

Miguel se le había parado al frente. —En palabras más claras —dijo— vas a que el acercamiento entre nosotros se produjo, el libreto va saliendo, y la música se ha atacado. Es decir, las necesidades que priman son las tuyas.

—Me resulta ingrato conversar en este tono, Miguel—. Bebió un sorbo de gin. —Particularmente,

después de los muchos momentos agradables que hemos compartido.

—¿Cuáles son las «necesidades morales» que nos vas a imponer?

—No puedo dejar de contestarte. Eres el dueño de casa y comprendo que tu irritación se debe a que no te consideras informado...

—No seas animal.

—Las necesidades morales son una necesidad: la de otra presencia. —Y has estado toda la mañana tratando de llamar por teléfono a Santiago... Rodolfo lo observaba asombrado. —Para hablar con...

—Con Lozano. Exactamente.

La mirada de Miguel saltó al rostro de Rodolfo, teñida de suspicacia.

—Pero ¿por qué Lozano, Pedro...? ¡Si Lozano es un imbécil!

Pedro rio con sarcasmo. —Lozano —dijo— es mucho más de lo que tú crees, Rodolfo. Lozano —entre paréntesis, Miguel— llega esta misma tarde; prometió salir de Santiago acabando de almorzar y ya debe venir en viaje—. Para que lo sepas, Rodolfo, Lozano trae un cuarteto para cuerdas que acaba de componer. Espero una revelación.

Un hormigueo ansioso recorría el cuerpo de Miguel. —Tú conoces a este Lozano, Rodolfo. ¿Qué es Lozano?

Rodolfo le puso las manos en los hombros. Miguel se desasíó. Rodolfo hizo un gesto de resignación. —¡Ojalá yo lo supiera!

Pedro llegó junto a ellos. —Desde un tiempo a esta parte, Lozano se ha hecho músico —explicó. Rodolfo no le quitaba los ojos de encima. —Lo he formado yo. Es mi discípulo único y predilecto, el único ser en este mundo que puede sacarme del presente *impasse* y llevarme, mediante su propio sacrificio si es necesario, a la conclusión de esta ópera.

—¿Y tú sabías que Lozano iba a venir? ¿Me has estado engañando todo el tiempo?

Rodolfo sacudió la cabeza.

—No sabía —habló Pedro. —No temas una conspiración. Fue uno de esos presentimientos de Rodolfo. Presintió mi necesidad de tener a Lozano conmigo. Y lo mira en menos y lo desprecia. No sabe el impacto que Lozano es capaz de producir en el curso de las cosas. Te engañas a ti mismo, Rodolfo.

Había todavía más asombro en el rostro de Rodolfo. Miguel sintió deseos de reír, sin explicarse la razón de que sus celos y su desconcierto hubieran desaparecido.

—Había un fermento subterráneo en Lozano —prosiguió Pedro— atormentado y vigoroso, po-

tencialmente destructor, que yo encaucé hacia la creación musical.

Miguel salió del living y al regresar observó, divertido, los esfuerzos de Rodolfo por descubrir más acerca del transformado Lozano. Pasaron el resto del día esperando a Lozano, que no llegó hasta la mañana siguiente.

Dobló la esquina de la plazuela con un maletín negro bajo el brazo. Desde su ventana, Miguel lo observó llegar hasta la casa, desgarrado y pálido, con ojos distraídos y manos repelentes. Rodolfo lo saludó con cortedad cuando acudió en pijama a los golpes indecisos en la aldaba, y le indicó la pieza de Pedro, que aún dormía. Luego entró al cuarto de Miguel. Venía demudado y se restregó los ojos durante largo rato.

—¿Y ahora qué? —preguntó Miguel.

Las risas de Pedro y Lozano descendiendo la escalera sofocaron la respuesta de Rodolfo.

—Encantado —dijo Lozano al estrechar la diestra de Miguel. Luego miró en torno del cuarto, buscando una silla.

—Es bonito este balneario —agregó. —No lo conocía.

Miguel hizo un esfuerzo por quitar la vista de sus manos, blandas y lacias como guantes vacíos. Sintió piedad por Lozano, y se preguntó cómo sería la mujer de Pedro y qué podría haberle llevado a enredarse con él.

—He estado en otros balnearios por aquí cerca proseguía el recién llegado. —Cuando niño venía a ver a unos parientes.

Miguel y Rodolfo se miraron y miraron a Pedro, que de pie y envuelto en una bata pequeñísima que encontrara en el baño, parecía dormitar.

—Lozano ha traído un cuarteto y hoy lo estudiaremos. Esta noche les tocaré algo en el piano para darles una idea, pero tendremos que pasar el día encerrados arriba. Si ustedes nos perdonan, ¿vamos Lozano?

Cuando salieron, Rodolfo se echó a reír. —Pedro —dijo luego— es gran admirador de Schoenberg. Y lo que más le gusta de Schoenberg es que encuentra que actuaba como un imbécil en su vida personal.

Miguel se cogió la cabeza entre las manos. —Este tipo no es un imbécil —dijo. —No puede ser un imbécil. Parece *demasiado* imbécil.

Por un tácito acuerdo no exploraron en sus sensaciones ni discutieron al recién llegado. Pero la inquietud de Rodolfo fue visible para Miguel: abrigaba temores respecto al desenlace de esta visita, no comprendía las intenciones de Pedro, la ópera había pasado a ser otra cosa; algo cuya extrañeza era patente y cuyo significado se les escapaba a ambos. Miguel, sin embargo, otra vez debido en

parte, aunque no del todo, a los temores de Rodolfo, mantenía más la calma.

Sobre las doce hallaron a Pedro preparando unos sandwiches en la cocina. Se movía con nerviosa rapidez, mostrándose ingenioso y excitado como en sus mejores días.

—Es que este cuarteto —explicó— es una maravilla. Ya lo oirán ustedes. Me enardece y me pone furibundo que mi discípulo me haya superado ya en su primera obra, pero mi satisfacción de maestro sobrepasa todo otro sentimiento. Lozano es *mi* creación.

Se sintieron como fieras enjauladas durante el resto de la tarde. Cada acorde en el piano los hacía deslizarse en puntillas hasta el pie de la escalera y escuchar conteniendo la respiración, deseando descubrir qué era lo que Pedro preparaba.

A la hora del crepúsculo, Pedro y Lozano bajaron del brazo a la sala. El rostro distraído de Lozano había cobrado una movilidad extraña y cambiaba por segundos, mostrando repliegues inesperados.

Pedro lo vigilaba con admiración. —Estoy exhausto —suspiró. —¿Qué tipo! Yo les dije esta mañana que esperaba una revelación. ¡Pero les juro que nunca esperé tanto! He vivido una experiencia definitiva. Lozano me ha abierto caminos insospechados para explorar en mis propias obras. Te debo mis próximos años de vida, Lozano.

Miguel llenó las copas de gin y, de reojo, vio a Lozano sonreír con honda placidez, que fue poco a poco transformándose en una gratitud patética. Cruzó por su mente la idea de que Lozano había sido amante de la mujer por amor a Pedro. Apuró su copa y escuchó a Rodolfo preguntar con tacto:

—¿Es la primera vez que compones algo? No sabía que nunca lo hubieras hecho.

Pedro atendía sonriendo.

—Un cuarteto, sí, —respondió Lozano lleno de confianza. —Antes había escrito algunas piezas para piano y otras para cello. Todo eso después que dejé de verte. Una vez comencé una sinfonía, pero nunca pasé del primer movimiento. Pedro pensaba que había nacido muerta. A todo esto, creo que ustedes trabajan en una ópera. ¿Cómo va eso?

Miguel quiso decir, «muriendo». Fue Pedro quién respondió:

—Iba mal, aunque había comenzado bien. Pero tú le has inyectado nueva vida.

—Cuenta más —prosiguió Rodolfo, y Miguel lo vio incierto de lo que estaba haciendo— sobre tu cuarteto. ¿Cuánto tardaste en hacerlo? ¿qué te inspiró? ¿Tuviste muchos problemas técnicos?

Las facciones de Lozano adoptaron una nueva expresión, la del hombre convencido de que se volvía hacia un abundante mundo personal para

extraer cuidadosamente dos o tres trozos selectos y ofrecerlos a su público.

Pedro sirvió más gin y le dio una palmada en la rodilla.

Lozano explicó, en palabras apasionadas, que la primera idea se la había dado una sonata inconclusa de Pedro, que había trabajado quince días (casi sin dormir), y que el segundo movimiento le había presentado problemas técnicos serios, tanto así que, pese a la ferviente aprobación de Pedro, se preguntaba si no había hecho trampa.

Retirado cerca de la chimenea, Pedro surgió de la penumbra —como un duende, recordó Miguel— y habló en voz estrepitosa. —No digas tonterías, Lozano. Aquí el que sabe soy yo: tú no has hecho trampa.

Rodolfo tenía un brillo de ebriedad en los ojos y Miguel comprendió que él mismo se hallaba mareado. Lozano parecía el único sobrio de los cuatro.

Pedro se sentó con cierta pesadez en la mesa y bebió más gin. Alzó las cejas y abrió la boca, susurrando algo inaudible. Miguel hizo un cuenco con la mano en torno a la oreja y acercó la cabeza.

—Hay que celebrar —vociferó Pedro retándolo con la mirada. —Choca esa copa, Lozano.

Abrieron una nueva botella de gin y cayeron como aves de rapiña sobre Lozano, resueltos a emborracharlo. La calma de Miguel se había convertido en desasosiego. Llevó a Rodolfo a una esquina y abrazado a él le dijo: —Es mejor, es mejor que lo pongamos como una cuba, que el golpe se le hunda y llegue ablandado al fondo.

—Ahh, sí... —asintió Rodolfo, prendido a su cuello. —Ah, sí, el mazazo gigantesco que nos caerá de lo alto y romperá un hoyo en este sitio del tamaño de la tierra. La-í-ra de los dioses celestiales. ¿Qué golpe? ¿Dónde quieres que se hunda? ¿Va a llegar blando al fondo, dices?

—No conspiren —dijo Pedro, que venía tirando a Lozano por la corbata. —Aquí no conspira nadie, excepto yo, el dictador que impone la norma de sus caprichos y sus angustias sobre las poblaciones del mundo.

Miguel intentó reír.

—Ahora al piano —exclamó Pedro.

—No —dilató Miguel—, primero a la terraza a contemplar la noche.

Pedro los retuvo bajo el marco de la puerta, balanceándose, un dedo alzado en gesto de advertencia. Pero luego cambió de idea y fue el primero en salir afuera. El oleaje avanzaba y se retiraba abajo en la playa, echando al viento su ruido tranquilo.

—¿No hay nadie más en Algarrobo? ¡No hay

nadie más en todo Algarrobo! Rodolfo cogió el brazo de Miguel. —El mar no se deja ver ni me contesta, amigo mío. Estamos solos y ciegos.

—Ahora al piano —repitió Pedro. Y esta vez Miguel no los pudo contener.

Pedro entró el primero en la pieza, espesa de olor a humo, a sudor y a colillas amargas. Lozano entró a continuación. Miguel y Rodolfo avanzaron con torpeza. Pedro estaba de pie ante el piano y tenía en las manos la partitura de Lozano. A través de la niebla del licor, Miguel le vio tiritar la mejilla, vio su mentón apretado y las gotas de sudor hinchando su frente. Supo que Pedro esta vez no se detendría, dejó escapar un sollozo y se abalanzó sobre él. Pero Pedro había sido más rápido. Había rasgado la partitura en dos y, arrinconado contra el muro, la partía en cuatro, en seis, en innumerables tiras de papel garabateado. Lozano miraba con ojos desmesuradamente abiertos y Pedro, batido por los golpes de Miguel, decía en voz sorda: —Era una mierda, una mierda barata y ordinaria, una porquería inerte, un asco tu cuarteto, Lozano.

Rodolfo observaba paralizado, y Lozano empezó a restregarse los ojos como un niño despertando de un largo sueño.

—Siempre he sabido —dijo como si entonara una letanía— que de músico no tengo nada. Fue bonito, Pedro, que me hubieras hecho creer que había llegado a alguna parte. Pero ¿por qué me quieres destrozar así? Yo hice feliz a tu mujer y era feliz admirándote a tí ¿Por qué hiciste esto? Me duele verte enloquecido.

Rodolfo tenía a Miguel sujeto por la cintura, y Pedro, protegiéndose la cara con los brazos, se incorporaba pegado a la pared. Le manaba sangre de la ceja y del labio cuando se descubrió.

—No necesito preguntarte —dijo a Miguel con rencor—, si estás horrorizado de mí. Me golpeaste en un iluso intento de matar tu miedo, y lo tienes más vivo que nunca. Tu libreto era malo, Miguel. Lleno de trivialidad. Mientras no me pierdas el miedo no podrás nunca comprenderme. La experiencia ni siquiera te ha tocado, estás firme y ciego como siempre.

Rodolfo soltó a Miguel y se adelantó hacia Pedro. —Dime —urgió. ¿Te sientes liberado? ¿Vas a poder escribir ahora tu obra? Contéstame, Pedro, necesito saberlo, para mí. ¿Vas a poder?

Pedro salió del cuarto desdenando responder.

Cuando despertó a la mañana siguiente, Miguel comprobó que Pedro y su equipaje habían desaparecido. Lozano tampoco estaba, pero a Lozano le había escuchado salir al alba, arrastrando los pies. Rodolfo dormía en su cuarto, con una expresión dolorida en el rostro.

Cortázar, o la cachetada metafísica

Los años han demostrado, tanto en esta parte del mundo como en otros lugares, que vivir de punta con su país es a veces la mejor forma de comprenderlo. Tal vez la pasión antagónica sea el último martillo capaz de remachar el clavo de la verdad. Si en nuestra literatura el abrazo fraterno está cediendo lugar a la provocación y a la afrenta, es porque al profundizar su experiencia de la realidad el novelista ha ido más allá de la inmediata problemática social para instalarse en las dudas fundamentales. La segunda guerra mundial tuvo algo de línea divisoria para nosotros. Nos golpeó la época y nos arrastraron los conflictos del siglo. En la híbrida Argentina particularmente, donde desde hacía tiempo amenazaba el apagón, el novelista comprendió pronto la imposibilidad de prolongar una falsa luna de miel con la realidad. Al margen por primera vez de todos los sistemas de valores establecidos, se vio menos como un profeta de un orden social que como un apóstata envuelto en una singularidad absoluta. Desde esa posición de completa violencia, ha lanzado un nuevo reto al hombre.

Hay algo saludable, dentro de un arte de tendencia comunal, en la novela que se atreve a establecer sus propias bases. Cuando nuestros novelistas eran cómplices de la realidad y se empeñaban en convivir con ella, se dejaban estafar por las apariencias. Los retratistas, y aun los reformadores, al ocuparse sólo de las estructuras visibles, no tocaban el núcleo de los problemas. Asumían valores y proponían metas que parecían incondicionales. Ahora en cambio es la realidad misma la que inspira desconfianza al novelista. Nuestra novela ya no busca desesperadamente un acuerdo o una conciliación con el medio. Acepta impaciente la angustiosa hostilidad que desde el comienzo del tiempo, confundiendo a veces con el odio, a veces con el amor, ha caracterizado la larga pendencia del hombre con el mundo.

El descontento y la contrariedad han dado una nueva fuerza agresiva a nuestra literatura, que se ha puesto a desafiar no sólo lo circunstancial, sino también lo irremediable. Nuestro novelista por primera vez se encuentra directamente en un mano a mano con la fatalidad. Libra una batalla sin tregua en la que se juega constantemente el pellejo, pero en eso consiste precisamente su misión. Al darse entero en su obra, por fin deja en ella algo que

puede sobrevivirle. No es un simple inadaptado, sino un rebelde ante la condición humana. Si parece haber roto con la sociedad, es porque sus relaciones con ella son demasiado apasionadas para no ser eternamente ambivalentes. Si hay una violencia instintiva en sus gestos es porque la franqueza es brutal. Es el «solitario forzado» de Octavio Paz que en su aislamiento forja las palabras ásperas y elocuentes de un nuevo diálogo.

Desde Arlt, que dio la primera cachetada metafísica, la novela del Río de la Plata ha vivido cada vez más a las patadas con la vida cotidiana. Caminó por el filo de la navaja con el *Adán Buenosayres* de Marechal y *La vida breve* de Onetti. Últimamente se ha dedicado al sabotaje general con Ernesto Sábato. El año 65 marcó la reaparición, tras un silencio penitencial de muchos años —fue boicoteado en el 48 por la institución literaria a causa de sus simpatías peronistas— de un Marechal algo debilitado y siempre arcano que se lanza a la conquista del espacio sideral en *El Banquete de Severo Arcángel*. Continuando su vieja blasfemia contra las condiciones intolerables de la Vida Ordinaria en la era tecnológica, Marechal nos invita a un festín infernal que, como el ágape de Trimalchio, el banquete de Platón o la Última Cena, es un preludio a la visión beatífica. Ya en *Adán* el héroe añoraba ese día lejano en que «la sed del hombre» daría con «el agua justa y el exacto manantial». En *El Banquete*, Marechal vuelve a su «obsesión arcádica», su «locura mesiánica». Crea un mundo radioactivo en el que reina un mago metafísico bajo cuyo mando los protagonistas, habiendo agotado las posibilidades humanas, entran en una «región de frontera», una Zona Vedada de mesas y sillas giratorias que reproducen el remolino cósmico. Estamos en una gran función existencial en la que explotará el átomo para mandarnos de vuelta a una idílica Cuesta del Agua. *El Banquete* es casi puro símbolo y prestidigitación. Reconocemos sin embargo en su bordado místico la mano hábil de un *magister ludi*, que apuesta misteriosamente su destino en los juegos del azar. En este campo, desde *Rayuela*, el gran maestro es Julio Cortázar.

Cortázar es la prueba que necesitábamos de que existe una poderosa fuerza mutante en nuestra literatura que lleva hacia el misticismo y la periferia. «Allá donde terminan las fronteras —dice Octavio

Paz— los caminos se borran.» En ese límite exterior de la experiencia nos encontramos con Cortázar, brillante, minucioso, exacto, adelantándose a todos sus contemporáneos latinoamericanos en el riesgo y la innovación. Cortázar nos ha dado mucho que pensar. Les ha quitado las sillas a los catedráticos, que lo han acusado alguna vez, solemnemente, de falta de seriedad. Y por cierto que hay un perenne bromista en Cortázar que se ríe a carcajadas del mundo. Pero es un bromista que vive estrechamente unido al visionario.

De fuertes anticuerpos

Cortázar no fue siempre lo que es, y cómo llegó a serlo es un problema misterioso y desconcertante. En su primera época fue una especie de esteta borgiano, cuya sombra lo persigue todavía. Pero viró a medio camino. Se dedicó un tiempo, casi en son de burla, a cultivar la novela psicológica. Pero esa fue otra etapa transitoria. Abordó siempre un poco a contramano los géneros convencionales, y se inmunizó rápidamente contra los lugares comunes. Es un hombre de fuertes anticuerpos. Con el tiempo ha ido descartando todos los efectos fáciles de la narrativa tradicional: el melodrama, la sensiblería, la causalidad evidente, la construcción sistemática, las amabilidades y las corpulencias estilísticas. Ha buscado siempre en la paradoja el verdadero acorde. Es difícil por el momento medir su importancia. El mismo se pregunta en qué acabará su tentativa. «No me hago ilusión de que podré lograr algo trascendental», dice escéptico. Y sin embargo no hay duda de que lo ha logrado ya. Es también el primer latinoamericano que ha creado una completa metafísica novelesca. Si por el momento, como todos los originales, parece estar un poco fuera de la corriente de nuestra literatura, podría muy bien anunciar el porvenir.

Cortázar, como buen argentino, es un hombre multilateral, de cultura ecléctica. No se entrega fácilmente, y entre extraños mantiene las distancias con una afabilidad puntillosa. Con nosotros —nos recibió dos o tres veces y conversamos cada vez largamente— se mostró siempre atento y sincero, aunque un poco impersonal. Había zonas vedadas, y esas eran las que importaban. Sólo por momentos pudimos captar algún indicio del verdadero Cortázar, el hombre que imagina viejas tías que caen de espaldas, familias que construyen horcas en sus jardines, espejos que miden el tiempo en la Isla de Pascua y gobiernos que se derrumban ante una pata de araña en un mes impar de un año bisiesto. Tras estas ficciones que ve sólo el ojo alerta a las luces infrarrojas hay una mente con tantas

facetas como un diamante. Físicamente Cortázar, con su sonrisa volátil, sus gestos rápidos y precisos, es bastante anómalo para un latinoamericano. Es altísimo —debe de andar por el metro noventa y cinco— flaco, huesudo y pecoso como un escocés. Se lo ve frágil, y cuando llueve se desliza cauteloso por las calles mojadas, envuelto en una gran bufanda, con miedo de resbalar y quebrarse una pierna. Hay un niño en su mirada, prodigioso e inquietante. Es el niño reverso del hombre que ha hecho un arte y una disciplina de la incongruencia serial y del pensamiento aleatorio.

Por su ascendencia, Cortázar hereda un viejo dilema. Nació en 1914, de padres argentinos y en Bruselas. Sus antepasados fueron vascos, franceses y alemanes. Ha sido, espiritualmente, un poco de todo en su vida. Desde los cuatro años se crió en Banfield, un suburbio de Buenos Aires, la ciudad cuyos instintos y actitudes ocupan el trasfondo de su obra. Nadie es más argentino que Cortázar. Pero intelectualmente abandonó su país hace tiempo para entrar en un contexto más amplio. Lo ha angustiado interminablemente su constante migración interior entre las raíces físicas y las afinidades espirituales. Las personas desplazadas que llenan su obra atestiguan la permanencia de un conflicto sin solución. Un conflicto que Cortázar ha sabido aprovechar para enriquecer su visión del mundo. Desde el principio, se las arregló para trascender las limitaciones de la cultura porteña. Como Borges, sintiéndose trasplantado, se expatrió por medio de la literatura. «Mi generación —dice— empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Eramos muy snobs, aunque muchos de nosotros sólo nos dimos cuenta de eso más tarde. Lemos muy poco a los escritores argentinos, y nos interesaba casi exclusivamente la literatura inglesa y la francesa; subsidiariamente, la italiana, la norteamericana y la alemana, que leíamos en traducciones. Estábamos muy sometidos a los escritores franceses e ingleses hasta que en un momento dado —entre los 25 y los 30 años— muchos de mis amigos y yo mismo descubrimos bruscamente nuestra propia tradición. La gente soñaba con París y Londres. Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado.» Tan insoportable era la vida porteña que a los dieciocho años Cortázar y un grupo de amigos hicieron una tentativa fracasada para ir a Europa en un barco de carga. Otra habría sido la historia de Cortázar si no hubiera pasado los próximos veinte años formándose en la retorta argentina. Cuando por fin llegó a París —se instaló allí permanentemente en 1951— ya era demasiado tarde para romper vínculos con su país, que lo ha perseguido con todos sus fantasmas en el exilio.

Un renovador incansable

En comparación con algunos de nuestros escritores más prolíficos, la producción de Cortázar ha sido escasa: tres novelas —una inédita— alguna poesía, una treintena de cuentos. Pero casi todo vale. Cortázar desconoce la fatiga creadora que acecha siempre tan de cerca al escritor latinoamericano que después de un primer éxito se duerme confiado en sus laureles. Con los años, la pasión y la impaciencia lo han hecho evolucionar cada vez más vertiginosamente. Es un renovador incansable que se reinventa a cada paso. Hoy, en pleno apogeo, rodeado de los ídolos caídos de su juventud, su mente inquieta le dice que le queda más por hacer que nunca.

Se lanzó en el mundo de las letras alrededor de 1941 —no quiere recordar la fecha exacta— con un librito de sonetos, firmados con el seudónimo de Julio Dénis y felizmente olvidados desde entonces. «Muy mallarmeanos», dice sucintamente. El Cortázar de esa época, con sus gustos aristocráticos, era elegante y altanero. Hubo un largo silencio, y luego, en 1949, publicó *Los reyes*, una serie de diálogos sobre el tema del Minotauro cretense, en un estilo algo imponente, abstracto, superrefinado, que refleja su afición a la mitología clásica. No llaman particularmente la atención esas primeras obras. Pero ya en 1951, apenas dos años después de *Los reyes* se revela un Cortázar completamente distinto en el deslumbrante *Bestiario*, que marca su ingreso en la literatura fantástica. El Cortázar de *Bestiario* es breve y luminoso. Ha leído detenidamente a Poe, Hawthorne y Ambrose Bierce, y estudiado de cerca a Saki, Jacobs, Wells, Kipling, Lord Dunsany, Forster y además ha descubierto a Lugones, al viejo maestro Quiroga, y por supuesto a Borges. Es un cuentista hábil, demasiado hábil quizá. Cinco años después, en *Final del juego* (1956), sigue entreteniéndose escrupulosamente con sus sortilegios. Se repetía, y comenzaba a dudar de su progreso. Pero ya se insinuaba otro cambio radical en la siguiente colección de cuentos, *Las armas secretas* (1959). No faltan allí las conjuraciones, pero nace una nueva problemática en el famoso cuento, «El Perseguidor», que nos inicia en lo que podríamos llamar su fase aritiana. Sin sacrificar lo imaginario, Cortázar ha comenzado a dibujar personajes de carne y hueso, tomados de la vida cotidiana. Se ha afirmado su estilo, que muestra cada vez más el puño y letra de la realidad. Ahora, conociéndose mejor, habiendo dejado atrás años difíciles de la historia argentina, ve más de frente el mundo que lo rodea. Lo que allí encuentra lo describe en 1960 en su primera novela publicada, *Los premios*: tentativa e informe de un autor inseguro que busca

un tema en el que pueda reconocerse y hallar una forma adecuada de expresión. La siguieron, en 1962, las ingeniosas *Historias de Cronopios y de Famas*, surtido variado de notas sueltas, bocetos, retazos, breves atisbos de dimensiones ocultas que rescatan la fantasía y la improvisación. Los chistosos y amorfos cronopios y famas, seres incorpóreos que se revisten de extraños hábitos en los que discernimos sin embargo una caricatura de ciertos aspectos de la vida porteña, eran burbujas poéticas. Con este libro Cortázar pareció clausurar una etapa de su obra. Lo que siguió fue un huracán. Se llamaba *Rayuela* (1963) una «anti-novela» explosiva que desencadenó carambolas metafísicas. *Rayuela* es una obra terapéutica que nos ofrece un tratamiento completo contra la dialéctica vacía de la civilización occidental y la tradición racionalista. Es una obra ambiciosa e intrépida, a la vez un manifiesto filosófico, una rebelión contra el lenguaje literario y la crónica de una extraordinaria aventura espiritual. El Cortázar de *Rayuela* es un pescador en aguas profundas que tiende mil redes. Un hombre de infinitos recursos, violento, contradictorio, jubiloso, paradójico: no sólo un gran humorista que eclipsa a todos los demás de nuestra literatura, sino también —como lo demuestra en un nutrido apéndice donde se confunden sutilmente la polémica, a veces algo pedante, y la materia dramática en gestación— un temible teórico literario.

Las estrellas en la claraboya

Cortázar y su mujer, Aurora Bernárdez, que valoran la libertad sobre todas las cosas, se ganan la vida como traductores independientes para la Unesco, donde se empeñan unos seis meses al año en la ingrata tarea de «mantener la pureza del idioma español». Aguantan las inclemencias de un viaje anual a Viena para las sesiones de la Comisión de Energía Atómica, y cuando llega la época de las vacaciones veranean en su casa en el sur de Francia. Les gusta callejear juntos al acecho de lo insólito. Frecuentan los museos de provincia, las literaturas marginales y los callejones perdidos. Detestan toda intrusión en su vida privada, evitan los círculos literarios y rara vez conceden entrevistas; preferirían no verse con nadie, dice Cortázar. Admiran los objetos «ready-made» de Marcel Duchamp, el cool jazz y las esculturas de hierro viejo de César. En una ocasión Cortázar pasó dos años de su vida traduciendo las obras completas de Poe; Aurora es una excelente traductora de Sartre y Lawrence Durrell. Cortázar visitó los Estados Unidos en 1960, principalmente Washington y Nueva York, donde pasó unos cuantos días feriados re-

corriendo las maravillas de Greenwich Village. Algo de lo que allí vio lo sacó a relucir después al retratar los personajes norteamericanos de *Rayuela*. Siempre ha sido un gran carterista intelectual. Saber aprovechar la casualidad y la coincidencia, dice, es una de las formas del arte. Cita como ejemplo de este principio un pasaje alarmante llamado «La luz de la paz en el mundo», que ha intercalado en el apéndice de *Rayuela*, apropiándose en efecto de un texto que nació de la pluma ingenua de un tal Ceferino Piriz, «loco genial», residente en alguna parte del Uruguay, que lo presentó a un concurso de la Unesco como su contribución para resolver los problemas del mundo. Propone una Gran Fórmula para dividir el globo en zonas de color y distribuir los armamentos de acuerdo con la superficie y la población. A Cortázar le gustó porque le pareció un ejemplo perfecto de los extremos de sinrazón a que puede llegar la razón pura —lo último que pierde el loco es su facultad de razonar, dijo Chesterton— y lo copió sin cambiar una palabra. Y la verdad es que calza perfectamente en un paisaje novelesco en el que la farsa y la metafísica se unen para abrirse paso hacia los confines de lo conocido entre linderos apocalípticos que parecen los productos de una monstruosa liquidación en un bazar turco.

Por contraste, la casa de los Cortázar, un pabellón de tres pisos en el fondo de un patio tranquilo, es un mundo luminoso y ordenado. Lo visitamos en una oscura noche de otoño. Una ráfaga de viento nos azota en la puerta. Estrechamos una mano huesuda y por una angosta escalera en espiral llegamos a una espaciosa habitación austera-mente amueblada, con mesas bajas, sillones modernos, celosías y pinturas abstractas en las paredes. Los Cortázar se instalaron aquí hace unos años cuando la casa, un viejo establo, era una ruina, y la remodelaron por completo. Desaparecieron las telarañas y el cielo raso se apoyó en una gran viga diagonal. Una escultura totémica —recuerdo de un viaje al África— nos sonríe benéfica. En *Rayuela*, donde el tiempo se despliega como un biombo, hay una carpa de circo con un agujero en lo alto por donde los protagonistas vislumbran a Sirio. Aquí también, en las noches claras, se pueden ver las estrellas a través de la claraboya. La biblioteca, un gran abanico que cubre toda una pared, refleja las desproporciones del gusto cortazariano: hay un sesenta por ciento de libros en francés, un treinta por ciento en inglés y sólo un diez por ciento atrabiliario en español.

Cortázar se sienta con las largas piernas cruzadas y las manos entrelazadas en las rodillas, y espera. Es un hombre de pasiones intelectuales que habla poco de sí mismo. Pero en lo que res-

pecta a su obra, que ve sin presunción ni falsa modestia, se expresa libremente y siempre al caso,

Me vi madurar sin prisa

Aunque debutó recién a los treinta y cinco años, con *Los reyes*, ha estado escribiendo prácticamente toda su vida, nos dice. «Como todos los niños que se apasionan por la lectura, muy pronto intenté escribir. Mi primera novela la terminé a los nueve años. Ya pueden imaginarse... Y poemas inspirados por Poe, naturalmente. A los doce años escribía poemas de amor a una condiscípula... Pero sólo mucho más tarde, cuando tenía ya 30 o 32 años —aparte de una gran cantidad de poemas que andan por ahí, perdidos o quemados— empecé a escribir cuentos.» Pero no publicó ninguno. Había cautela, y tal vez alguna arrogancia, en su demora. «Comprendí instintivamente que mis primeros cuentos no debían ser publicados. Tenía clara conciencia de un alto nivel literario y estaba dispuesto a alcanzarlo antes de publicar nada. Los cuentos eran lo mejor que podía escribir en ese entonces, pero no me parecían lo bastante buenos. Sin embargo, había en ellos algunas ideas excelentes.» Volvió a utilizar algunas posteriormente. Pero «nunca llevé nada a ningún editor. Durante muchos años viví lejos de Buenos Aires... Soy maestro. Me recibí en la Escuela Normal Mariano Acosta de Buenos Aires; luego estudié el profesorado en letras e ingresé en la Facultad de Filosofía y Letras. Aprobé los exámenes de primer año, pero en ese momento me ofrecieron unas cátedras en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, y como en mi casa había muy poco dinero y yo quería ayudar a mi madre que me había educado, con mucho sacrificio —mi madre nos crió, a mi hermana y a mí; mi padre se fue de casa cuando yo era muy chico, y no hizo nada por nosotros—, apenas cumplí veinte años y me ofrecieron trabajo lo acepté. Abandoné los estudios en la Facultad y me fui al campo. Allí pasé cinco años como profesor de enseñanza secundaria. Y allí empecé a escribir cuentos, aunque jamás se me ocurrió publicarlos. Luego me fui a Mendoza, a la Universidad de Cuyo, donde me ofrecían unas cátedras de nivel universitario. En los años 44-45, participé en la lucha política contra el peronismo, y cuando Perón ganó las elecciones presidenciales, preferí renunciar a mis cátedras antes de verme obligado a 'sacarme el saco', como les pasó a tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos. Conseguí un empleo en Buenos Aires, en la Cámara Argentina del Libro, y allí seguí escribiendo cuentos. Pero sin publicarlos. Es que siempre desconfié mucho del acto de publicar un

libro, y creo que en ese sentido fui siempre muy lúcido. Me vi madurar sin prisa. En un momento dado supe que lo que estaba escribiendo valía bastante más que lo que publicaban las gentes de mi edad en la Argentina. Pero como tengo una idea muy alta de la literatura, me parecía estúpida la costumbre de publicar cualquier cosa como se hacía en la Argentina de entonces, donde un jovencito de veinte años que había escrito un puñado de sonetos se precipitaba a publicarlos. Si un editor no los aceptaba, él pagaba la edición. Por mi parte preferí guardar mis papeles.»

La confianza y ecuanimidad con que Cortázar parece haber enfrentado sus perspectivas literarias podría indicar un ambiente de familia particularmente intelectual. Pero no hubo tal cosa. Su familia, por los dos lados, eran empleados. Dice: «Me crié en una casa de gente medianamente instruida, que, como decía Chesterton, es siempre la peor. Esto no tiene nada que ver con el cariño, es un asunto de índole intelectual... Pero tuve suerte en un sentido. En la escuela normal donde estudié, que era una pésima escuela, una de las peores escuelas imaginables, conseguí sin embargo encontrar algunos amigos, cuatro o cinco. Muchos de ellos han hecho brillantes carreras en la literatura, en la música, en la poesía y en la pintura. Como era natural, formamos una especie de célula de defensa contra la mediocridad de casi todos los profesores y compañeros. En la Argentina es la mejor defensa posible. Al terminar mis estudios seguí muy unido a esos amigos, pero después, cuando me fui al campo, viví completamente aislado y solitario. Resolví ese problema, si se puede llamar resolverlo, gracias a una cuestión de temperamento. Siempre fui muy metido para adentro. Vivía en pequeñas ciudades donde había muy poca gente interesante, prácticamente nadie. Me pasaba el día en mi habitación del hotel o de la pensión donde vivía, leyendo y estudiando. Eso me fue útil y al mismo tiempo peligroso. Fue útil en el sentido de que devoré millares de libros. Toda la información libresca que puedo tener la fundé en esos años. Y fue peligroso —agrega recordando con una sonrisa esos años de erudición enciclopédica— en el sentido de que me quitó probablemente una buena dosis de experiencia vital.»

Defensa del Minotauro

Ilustración de ese problema es el olvidado *Los reyes*, un «poema dramático», lo llama Cortázar, sobre el tema de Teseo y el Minotauro. «Son diálogos entre Teseo y Minos, entre Ariadna y Teseo, o entre Teseo y Minotauro. Pero el enfoque del

tema es bastante curioso, porque se trata de una defensa del Minotauro. Teseo es presentado como el héroe *standard*, el individuo sin imaginación y respetuoso de las convenciones, que está allí con una espada en la mano para matar a los monstruos, que son la excepción de lo convencional. El Minotauro es el poeta, el ser diferente de los demás, completamente libre. Por eso lo han encerrado, porque representa un peligro para el orden establecido. En la primera escena Minos y Ariadna hablan del Minotauro, y se descubre que Ariadna está enamorada de su hermano (tanto el Minotauro como ella son hijos de Pasifae). Teseo llega desde Atenas para matar al monstruo y Ariadna le da el famoso hilo para que pueda entrar en el laberinto sin perderse. En mi interpretación, Ariadna le da el hilo confiando en que el Minotauro matará a Teseo y podrá salir del laberinto para reunirse con ella. Es decir, la versión es totalmente opuesta a la clásica.» Aunque el cambio no parece haber impresionado mayormente al público literario argentino. Nadie se enteró, o casi, dice Cortázar. A pesar de que Borges, que conocía el texto, lo había publicado ya en su revista *Los Anales de Buenos Aires*, cuando apareció en libro, fue recibido «con un silencio absoluto y cavernoso».

Pero Cortázar no se dio por vencido. Para entonces ya tenía otras cuantas cartas que jugar. Estaban sus cuentos, y «a partir de un momento dado, digamos 1947, yo estaba completamente seguro de que casi todas las cosas que mantenía inéditas eran buenas, y que algunas de ellas incluso eran muy buenas. Me refiero, por ejemplo, a uno o dos de los cuentos de *Bestiario*. Yo sabía que cuentos así no se habían escrito en español, en mi país por lo menos. Había otros. Estaban los admirables cuentos de Borges. Pero yo hacía otra cosa». Y no tenía apuro. Una novela breve que había terminado en esa época y que unos amigos le habían arrebatado para presentarla a la Editorial Losada fue rechazada a causa de las «malas palabras» que contenía, una noticia que no le molestó lo más mínimo. Otro amigo que conocía en manuscritos los cuentos de *Bestiario*, insistió, ya cuando Cortázar estaba en vísperas de irse a Europa, en que los presentara a la Editorial Sudamericana, y el libro se publicó inmediatamente y sin éxito alguno. Mientras tanto, aún en Buenos Aires, Cortázar seguía llevando una vida muy solitaria. Le bastaba el pequeño público exclusivo que constituían los amigos, Borges y los lectores de *Los Anales de Buenos Aires*.

Los reyes había aparecido originariamente en una edición privada que le había ofrecido un amigo poeta y musicólogo, Daniel Devoto. No fue reeditado nunca, lo que no es ninguna tragedia, según

Cortázar, porque «en realidad *Los reyes* es una obra con la que sigo profundamente encariñado, pero no tiene nada o muy poco que ver con lo que escribí después. Tiene un estilo de esteta, muy refinado, pero el lenguaje en el fondo es muy tradicional. Una especie de mezcla de Valéry y Saint John Perse».

El libro introduce una imagen que aparece repetidamente en la obra de Cortázar: el laberinto. Aquí es sólo fachada y enroscadura. Pero hay un Cortázar que atribuye un significado más profundo a este símbolo arquetípico. Sabe menos que nadie, dice, qué oscuras fuentes biográficas —o reminiscencias literarias— se ocultan en la raíz de este fenómeno, en el que descubre restos de un rito infantil. Recuerda que «desde niño, todo lo que tuviera vinculación con un laberinto me resultaba fascinador. Creo que eso se refleja en mucho de lo que llevo escrito. De pequeño fabricaba laberintos en el jardín de mi casa. Me los proponía». Por ejemplo, de su casa en Banfield hasta la estación de ferrocarril había unas cinco cuadras. «Cuando yo iba solo, iba saltando. Es sabido que los niños gustan de imponerse ciertos rituales: saltar con un pie, con los dos pies... Mi laberinto era un camino que yo tenía perfectamente trazado, y que consistía principalmente en cruzar de una vereda a otra a lo largo del camino. En ciertas piedras que me gustaban yo daba el salto y caía sobre esa piedra. Si por casualidad no podía hacerlo o me fallaba el salto, tenía la sensación de que algo andaba mal, de que no había cumplido con el ritual. Varios años viví obsesionado por esa ceremonia...»

Los juegos callejeros, ceremoniales y laberínticos siempre abundan en la obra de Cortázar. Todo *Bestiario* es como el relato que da título al volumen, donde los problemas afectivos de una niña hipersensible se encarnan en la figura de un tigre de pesadilla que circula por un caserón en el que se enredan sin desembocar nunca interminables habitaciones y pasillos. En «Casa tomada» una pareja de hermanos es expulsada poco a poco de su propia casa por ocupantes desconocidos (¿antepasados?) que les van cerrando puertas y corredores. En «Los venenos», en *Final del juego*, el laberinto toma la forma de un enorme hormiguero. Por último, está el juego laberíntico que da título a *Rayuela*.

El barco mandala

Cortázar echa luz sobre sus intenciones observando que originariamente *Rayuela* debió llamarse *Mandala*. «Cuando pensé el libro, estaba obsesionado con la idea del mandala, en parte porque

había estado leyendo muchas obras de antropología y sobre todo de religión tibetana. Además había visitado la India, donde pude ver cantidad de mandalas indios y japoneses.» Fue su oportunidad de ejercitarse con ese laberinto místico de los budistas, que «suele ser un cuadro o un dibujo dividido en secretos, compartimientos o casillas — como la rayuela— en el que se concentra la atención y gracias al cual se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales. Es como la fijación gráfica de un progreso espiritual. Por su parte, las rayuelas, como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un remoto origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, por supuesto, pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado. Por ejemplo, la rayuela que suele jugarse en la Argentina —y en Francia— muestra a la Tierra y el Cielo en los extremos opuestos del dibujo. Todos nos hemos entretenido de niños con esos juegos, pero en mi caso fueron desde el comienzo una verdadera obsesión».

El juego laberíntico reaparece, ya en mayor escala, en la novela *Los premios*, donde los pasajeros desorientados de un misterioso barco ven cortado el acceso a la popa y para llegar a ella deben bajar por sinuosas escalerillas hasta el fondo del barco, en la oscuridad y la confusión. No es fácil salir del otro lado. Se multiplican los obstáculos, que van creciendo con el argumento de la novela. Hay puertas cerradas a cada vuelta del camino. También el barco es una especie de mandala. En un sentido existencial, dice Cortázar, el hecho de querer llegar los personajes a toda costa a la popa, de querer cumplir cada uno de ellos un trayecto predeterminado, significa en cada caso «buscar la propia realización personal, humana. Por eso unos llegan y otros no. Es un proceso más pueril que en *Rayuela*, menos complejo».

En *Rayuela* el dédalo es un proceso que lleva hacia un más allá, a una «caída hacia el centro» a un «kibbutz del deseo», un estado de inmanencia donde «ya se está», como en el «abismo del ser» de Octavio Paz o el Nirvana budista. *Rayuela* es una invitación para el que sueña con un Iggdrasil que unirá el cielo y la tierra, a dar un salto mortal fuera del tiempo para caer en la otra orilla, en la eternidad. Es la búsqueda de lo que Musil llamó el reino milenar, «esa especie de isla final», dice Cortázar, «en la que el hombre se encontraría consigo mismo en una suerte de reconciliación total y de anulación de diferencias».

La filosofía oriental, particularmente el budismo Zen y el Vedanta, ofrece «posiciones metafísicas» que siempre le han parecido fértiles a Cortázar. El Vedanta, por ejemplo, «equivale a negar la rea-

lidad tal como la entendemos parcialmente; por ejemplo, la mortalidad del hombre, incluso la pluralidad. Somos mutuamente la ilusión el uno del otro; el mundo es siempre una manera de mirar. Cada uno de nosotros es, desde sí mismo (pero entonces ya no es 'sí mismo'), la realidad total. Lo demás son siempre manifestaciones fenoménicas, exteriores, que pueden llegar a anularse porque esencialmente no son; su realidad, por así decirlo, existe a costa de nuestra irrealdad. Todo está en invertir la fórmula, alterar la posición de los plattillos de la balanza. Por ejemplo, la noción del tiempo y del espacio como la concibió el espíritu griego y tras él casi todo el Occidente, carece de sentido en el Vedanta. En cierto modo el hombre se equivocó al inventar el tiempo; por eso bastaría realmente renunciar a la mortalidad (en alguna parte de *Rayuela* se habla de esto) para saltar fuera del tiempo, desde luego en un plano que no sería el de la vida cotidiana. Pienso en el fenómeno de la muerte, que para el pensamiento occidental es el gran escándalo, como tan bien lo vieron Kierkegaard y Unamuno; ese fenómeno no tiene nada de escandaloso en el Oriente, es una metamorfosis y no un fin. Pero esas aperturas tan disímiles se explican en parte por una cuestión metódica; lo que nosotros buscamos discursivamente, filosóficamente, se resuelve para el oriental en una especie de salto. La iluminación del monje Zen o del maestro del Vedanta (sin hablar de tantos místicos occidentales, por supuesto) es el relámpago que lo desgaja de sí mismo y lo sitúa en un plano a partir del cual todo es liberación. El filósofo racionalista diría que es un alucinado o un enfermo; pero ellos han alcanzado una reconciliación total que prueba que por un camino que no es el racional han tocado fondo».

El exorcismo de los cuentos

También Cortázar, a su manera —por medio de su protagonista, Oliveira, un hombre entre dos mundos, como el autor— ha tocado fondo en *Rayuela*. O por lo menos ha tratado de hacerlo. «La tentativa de encontrar un centro era y sigue siendo un problema personal mío», dice. Es un problema que con los años ha ido avanzando en progresión geométrica en su obra sin alcanzar nunca una solución concreta. Hasta la inagotable *Rayuela*, que es como un gran catálogo por el que desfilan todas las alternativas abordables, finalmente sólo puede ofrecer subterfugios parciales. *Rayuela*, dice Cortázar «prueba cómo mucho de esa búsqueda puede terminar en fracaso, en la medida en que no se puede dejar así no más de ser occidental, con toda

la tradición judeo-cristiana que hemos heredado y que nos ha hecho lo que somos».

Sin embargo, la búsqueda de alternativas comenzó temprano para Cortázar. Quizá esté implícita, aunque no siempre en forma consciente o deliberada, en toda la literatura fantástica. Esa sería la lección de Quiroga y de Borges. En ese sentido, los cuentos fantásticos de Cortázar, con sus zonas ultravioletas, sus misteriosas disyuntivas, parecen premonitorios. El lenguaje, subrepticio, insinuante, taquigráfico, tiene una función casi ritual. De un ritmo conjuratorio que abre puertas, como una fórmula mágica, ofreciéndole al autor una salida de sí mismo. La fantasía cortazariana también tiene un aspecto terapéutico. Es un exorcismo. «Muchos de esos cuentos —incluso puedo señalar uno concretamente— representan una especie de autopsicoanálisis», dice Cortázar. El caso concreto es el de «Circe», donde una muchacha procaz asquea a sus novios ofreciéndoles bombones rellenos de cucarachas. «Cuando escribí ese cuento pasaba por una etapa de gran fatiga en Buenos Aires, porque quería recibirme de traductor público y estaba dando todos los exámenes uno tras otro. En esa época buscaba independizarme de mi empleo y tener una profesión, con vistas de verme alguna vez a Francia. Hice toda la carrera de traductor público en ocho o nueve meses, lo que me resultó muy penoso. Me cansé y empecé a tener síntomas neuróticos; nada grave —no se me ocurrió ir al médico— pero sumamente desagradable, porque me asaltaban diversas fobias a cual más absurda. Noté que cuando comía me preocupaba constantemente el temor de encontrar moscas o insectos en la comida. Comida, por lo demás, preparada en mi casa y a la que yo le tenía confianza. Pero una y otra vez me sorprendía a mí mismo en el acto de escaibar con el tenedor antes de cada bocado. Eso me dio la idea del cuento, la idea de un alimento inmundo. Y cuando lo escribí, por cierto que sin proponérmelo como cura, descubrí que había obrado como un exorcismo porque me curé inmediatamente. Supongo que otros cuentos están en la misma línea. El cuento de los conejitos —«Carta a una señorita en París»— coincidió también con una etapa de neurosis bastante aguda. Ese departamento al que llego y donde vomito un conejo en el ascensor (digo 'vomito' porque está narrado en primera persona) existía tal cual se lo describe, y a él fui a vivir en esa época y en circunstancias personales un tanto penosas. Escribir el cuento también me curó de muchas inquietudes. Por eso, si se quiere, los cuentos fantásticos ya eran indagaciones, pero indagaciones terapéuticas, no metafísicas».

Sin embargo, algunos de los cuentos apuntan

más lejos que otros. Entre las improvisaciones y los crucigramas aparece a veces algo así como una ecuación de lo invisible, una cifra de otra realidad. «Omnibus», por ejemplo, uno de los más sutiles y especulativos —por lo que se ha prestado a las interpretaciones más diversas; se lo ha visto como una parábola sobre la muerte, y también alguna vez como una alegoría política; y Cortázar no niega que pueda ser las dos cosas, y otras también— parece derrumbar barreras para dar acceso a un orden de la realidad que está del otro lado de la experiencia cotidiana. No es ni un puro juego verbal ni una simple metáfora, sino una ruptura.

«La verdad —dice Cortázar— es que esos cuentos, si se los mira, digamos, desde el ángulo de *Rayuela*, pueden parecer juegos; sin embargo, tengo que decir que mientras los escribía no tenían absolutamente nada de juego. Eran atisbos, dimensiones, ingresos a posibilidades que me aterraban o me fascinaban, y que tenía que tratar de agotar mediante la escritura del cuento.»

Muchos fueron escritos de un solo impulso, en una especie de arrebató casi sobrenatural, afirma Cortázar, que permite una verdadera transmisión de vivencias al lector. Lo que interesa en estos cuentos no es la congruencia dramática o psicológica, sino el estado de gracia. Captan algo incommunicable que el lector comparte como una experiencia autónoma, casi sin puntos de apoyo en los caracteres o las situaciones de la vida cotidiana. No se nos permite una fácil identificación con el personaje, monocromática siempre, que existe sólo para imponer una emoción estética. Estamos en un circuito cerrado, poseídos por fórmulas verbales que, al ser invocadas, desencadenan en nosotros la misma secuencia de acontecimientos psíquicos que se desencadenó en el autor.

La fuerza persuasiva de un cuento, dice Cortázar, está en razón directa a su tensión interna. Cuando mayor es la tensión, mejor será la transmisión de vivencias. «No puedo explicar cómo se consigue esa transmisión de vivencias, pero sé en todo caso que sólo se logra mediante una ejecución despiadada del cuento, es decir, con un máximo de rigor potenciado por un máximo de libertad. Es decir, yo me he visto a mí mismo escribiendo a una gran velocidad, sin tener después que corregir mucho, pero esa velocidad no tenía nada que ver con la preparación del cuento. En esos casos sé que siempre había estado concentrándome, echándome hacia atrás, y eso me daba más impulso en el momento de escribir el cuento. La tensión no es una tensión de ejecución, aunque naturalmente queda prisionera en la trama del relato y actúe luego sobre el lector. La tensión en sí es previa al cuento. A veces hay seis meses de tensión

para que después, en una noche, se escriba un largo relato. Yo creo que eso se nota en algunos de mis relatos. En los mejores hay una carga, una especie de dinamita.»

«Estructuras», los llama Cortázar. Las palabras no son más que piedras de toque en estos cuentos, que se leen entre líneas. El lenguaje, sobre todo en *Bestiario*, es de una sencillez total. No hay rebuscamientos ni contorsiones estilísticas. La superficie es nítida y cristalina. Pero por debajo corren fuerzas opacas que llevan a una silenciosa catarsis en la que hay a la vez alivio y desbordamiento.

Mirar al prójimo

Si en este alivio y desbordamiento nos parece intuir la proximidad de una experiencia mística, la intuición queda confirmada más tarde en «El perseguidor», un cuento que en cierta forma trasciende la obra anterior de Cortázar comentando explícitamente sus preocupaciones. «El perseguidor» ya no es una construcción fantástica, sino un relato perfectamente ambientado dentro de un contexto particular de la vida real. Su tema es justamente el desbordamiento místico, o lo que podríamos llamar la epilepsia metafísica, que se confunde con la inspiración artística. Aquí vemos a un Cortázar que al poner pie en tierra va tomando conciencia de sus verdades preocupaciones. El escenario —flagrante en «El perseguidor»— es París. Cuando Cortázar escribió «El perseguidor», había liquidado hacía tiempo sus asuntos en Buenos Aires, y parece recalcar su emancipación en cada línea. Y, sin embargo, la distancia ha dado una nueva inminencia porteña a su obra. El luminoso París de «El perseguidor», descubrimos, tiene profundas afinidades con el hampa aritiana. El protagonista, Johnny Carter —basado en la figura del famoso «jazzman» Charlie Parker— es un personaje del bajo fondo, un saxofonista negro con un sexto sentido pero pocos recursos intelectuales, para quien la música de jazz es no sólo una forma de expresión y un ingreso al ser: la caída al centro—, sino también un vehículo de largo alcance para la transformación espiritual. Johnny, que recorre los cementerios de la tierra tratando de resucitar a los muertos, oye ecos de voces divinas en urnas rotas. Es uno de los grandes nostálgicos de la tierra, una especie de vidente ciego, un cazador celeste, sediento de absoluto. Siente su verdadero ser hipotecado en el espacio y el tiempo, como un rehén que espera en vano ser finalmente rescatado del cautiverio de la individualidad. Su talento es su fuerza —su posible salida— pero también su ruina. Porque fundamentalmente es una pobre alma perdida, ignorante

de sus propias facultades, que vive atormentándose con sus percepciones, sin comprenderlas. Capta indicios de un infinito que desconoce y no puede retener. Es una visión informe, una nebulosa que al final lo pierde. El camino lleva cuesta abajo, a través de las drogas, a la locura. Como Oliveira —un hombre asfixiado por la intelectualidad— y también la Maga —una especie de personificación del instinto poético en su forma pura— en *Rayuela*, a pesar de sus momentos de comunión con el universo, es demasiado inepto, o en su caso, cándido, para organizar nunca una estrategia coherente en base de sus intuiciones súbitas, esas promesas incumplidas que desaparecen como chispazos en la oscuridad.

Cortázar dice de «El perseguidor»: «Hasta ese momento me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico. En todos los cuentos de *Bestiario* y de *Final del juego*, el hecho de crear, de imaginar una situación fantástica que se resolviera estéticamente, que produjera un cuento satisfactorio para mí, que siempre he sido exigente en ese terreno, me bastaba. *Bestiario* es el libro de un hombre que no problematiza más allá de la literatura. Sus relatos son estructuras cerradas, y los cuentos de *Final del juego* pertenecen todavía al mismo ciclo. Pero cuando escribí 'El perseguidor' había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplió en *Los premios* y sobre todo en *Rayuela*. El tema fantástico, por lo fantástico mismo, dejó de interesarme en la medida en que antes me absorbía. Por ese entonces había llegado a la plena conciencia de la peligrosa perfección del cuentista que, alcanzando cierto nivel de realización, sigue así invariablemente. En 'El perseguidor' quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí 'El perseguidor'.»

Uno de sus personajes

Cuando compuso *Los premios* un poco más tarde, Cortázar había hecho ya no poco para remediar esa deficiencia. En *Los premios* la búsqueda de una salida —caprichosa a veces, hasta bufona, pero sin perder nunca de vista la meta final— adquiere una nueva dimensión: ya no sólo constituye el tema y el argumento de la novela sino que se incorpora al mismo proceso creador. Cortázar se

abandona un poco al impulso del momento en *Los premios*, dejando que las cosas sucedan —en la frase nerudiana— «sin forma obstinada». Hay menos cálculo y teorema que en los cuentos, y un mayor acercamiento a la realidad psicológica y social. La tendencia estetizante que ha marcado toda la obra anterior de Cortázar ha comenzado a disimularse. Aquí, como en *Rayuela*, aparece en forma indirecta, en la hipersensibilidad de algún personaje o alguna conversación erudita e insólita sobre el arte, la música o la literatura. El teórico nunca está lejos, y mete la cuchara por todos lados, pero siempre chistoso y macaneador. Cortázar dice que se puso a escribir *Los premios* durante una larga travesía en barco, cuando se aburría como una ostra, «para entretenerme», improvisando al azar. «Vi la situación novelesca en su conjunto, de una manera muy poco definida.» No sabía con seguridad, de un capítulo al siguiente, por dónde agarraría, y lo esperaba una sorpresa en cada página. Las primeras cien páginas se desparrraman, un poco desorientadas. Pero después hay una concentración de energías, y un envión, y la inercia se encarga de lo demás. Dice Cortázar: «Me empecé a divertir con el dibujo paulatino de los personajes en los primeros capítulos —que son demasiado largos— pero no tenía la menor idea de lo que iba a suceder después y ya llevaba escritas muchas páginas. Me resultó fascinante, a la larga, ser yo también uno de los personajes del libro; es decir, que no les llevaba ventaja, no era el demiurgo que decide los destinos a su gusto. Respeté fielmente las leyes del juego.» Eran leyes complicadas que a veces le fallaban. Hasta que a medio camino calzaron los engranajes y se puso a funcionar una maquinaria inexorable que precipitó un brillante desenlace.

El tema, en el plano de la anécdota, es un crucero en barco que un grupo de personas que en general no se conocen hacen juntas por pura coincidencia, simplemente porque se han ganado el viaje en una lotería. En un plano simbólico primario, es un viaje interior de cada pasajero hacia la confrontación consigo mismo. Pero es también el viaje interior del autor en busca de su propia verdad. Los obstáculos son numerosos. El fin permanece equivoco e inalcanzable. Su representación física es la popa del barco, que ha sido misteriosamente cerrada a los pasajeros. Allí no llegará nadie indemne, ni siquiera el autor, que como los demás pasajeros ignora las razones de la interdicción. «Me hallaba en la misma situación que López, Medrano o Raúl», dice Cortázar. «Tampoco yo sabía lo que había en popa. Hasta hoy no lo sé.»

El misterio de la popa infecta y envuelve toda la vida a bordo. No sabemos qué pensar de la si-

tuación. Ciertamente tiene que ser muy grave. ¿Pero quién sabe? Quizá todo sea un chiste fúnebre. El caso es que se multiplican las señales inquietantes. La tripulación se porta en la forma más sospechosa. Hay síntomas de intriga y conspiración; ausencias inexplicables, como por ejemplo la del médico de a bordo; caras siniestras, turbulencias en los pasillos. Se insinúa la posibilidad de algún contrabando. Pero no se descubre nada. Estamos probablemente en manos de una pandilla de verdugos infernales, engendros monstruosos del terrorista que acecha en cada alma.

Un aspecto interesante de *Los premios* —y prueba de que Cortázar miraba bastante de cerca a su prójimo cuando lo escribió— es el retrato psicopatológico que traza del carácter porteño. Abundan las caracterizaciones sagaces, algunas de ellas basadas en personas reales que acompañaron a Cortázar en alguna de sus travesías por el mundo. Cortázar es lo más opuesto a un novelista sociológico, pero —aunque, como él admite— tiende a sobreponer en vez de diferenciar a sus personajes, capta bien sus rasgos esenciales. En *Los premios*, la sátira de los tipos criollos condimenta la narración, particularmente porque tiene el filo punzante de la autosátira. El propósito satírico es secundario. «Toda vez que los episodios me iban poniendo frente a aspectos ridículos o desagradables de las relaciones sociales —dice Cortázar, esmerándose en aclarar este punto— los mostré francamente. No tenía por qué no hacerlo. Pero la novela no fue imaginada para eso ni mucho menos. Los críticos tendieron a ver en *Los premios* una novela alegórica o una novela satírica. No es ni una cosa ni la otra». Sin embargo, esos diversos ingredientes enriquecen la contextura. Desfilan por el escaparate dos maestros de escuela chistosos y disparateros; un viejo millonario gallego sedente y mandón; una mujer del mundo con gustos católicos; un homosexual magnánimo; un barroso adolescente varado en su dudosa sexualidad; un simpático representante de la Boca, el barrio genovés de Buenos Aires que produce destacados ejemplares del reo porteño, el fanático hincha de fútbol, en el fondo ingenuo y bien intencionado, dice Cortázar, pero terriblemente bruto y con los sentimientos a flor de piel; una pareja en luna de miel, «dos típicos jovencitos guarangos y pretenciosos»; y haciendo de coro al drama, además de los siniestros tripulantes, todo un conjunto de personajes populares.

La noción de las figuras

Un personaje desconcertante de *Los premios*, posiblemente rezagado de la época minotáurica de

Cortázar, es Persio, figura estacionaria, algo abstracta, filósofo con un poco de astrólogo y más de esteta que medita a lo largo de la novela, comentando oracularmente la acción en soliloquios que toman la forma de monólogos interiores. Tiene poco cuerpo y sirve esencialmente de espectador erudito y a veces abstracto, a través del cual el autor trata de hacer una síntesis de los acontecimientos. Lo que impide la buena comunicación con el personaje es que hay toda una baranda literaria en Persio —una típica memorabilia cortazariana, con sus ortodoxias vanguardistas— que sugiere el ratón de biblioteca. Persio, en el transcurso de sus meditaciones, da el símbolo de la aventura asimilando la imagen del barco a la figura de una guitarra que navega por un cuadro de Picasso. Si Persio a veces parece una pura interferencia o interrupción, a Cortázar en el momento de crearlo le pareció una necesidad. Dice Cortázar: «Después de los dos primeros capítulos —en el café y la llegada a bordo del 'Malcolm'— se sitúa el primer monólogo de Persio. Bueno, al terminar esos primeros capítulos sentí (y cuando digo sentí lo digo literalmente) que lo que habría de venir a continuación reclamaba una visión diferente. Entonces Persio se convirtió automáticamente en el portavoz de esa visión. Por eso numeré de otra manera los capítulos que le pertenecen y los puse en bastardilla, sin contar que el lenguaje allí es completamente distinto.» El lector se preguntará tal vez si Persio no estaba destinado a ser una especie de *alter ego* del autor. Pero es más que eso. «No me parece —dice Cortázar— que Persio sea un portavoz de mis ideas, aunque de alguna manera pueda serlo, como ocurre con otros personajes del libro. Persio es la visión metafísica de esa realidad corriente. Persio ve las cosas desde lo alto como las ven las gaviotas. Es decir, es una especie de visión total y unificadora. Allí tuve por primera vez una intuición que me sigue persiguiendo, de la que se habla en *Rayuela* y que yo quisiera poder desarrollar ahora a fondo en un libro. Es la noción de lo que yo llamo las figuras. Es como el sentimiento —que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa— de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizá a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana.» Recuerda una

frase de Cocteau, según la cual las estrellas individuales que forman una constelación no tienen idea de que forman una constelación. «Nosotros vemos la Osa Mayor, pero las estrellas que la forman no saben que son la Osa Mayor. Quizá nosotros somos también Osas Mayores y. Menores y no lo sabemos porque estamos refugiados en nuestras individualidades. En todo caso, Persio tiene un poco una visión estructural de lo que pasa. Ve siempre las cosas como figuras, como conjuntos, a manera de grandes complejos, y trata de explicarse los problemas desde ese punto de vista que representa una especie de supervisión.»

Lo que desvirtúa un poco la «visión metafísica» de Persio es que parece tener algo de cirugía estética. Más que ampliar las perspectivas, fija la escena, imponiendo un orden casi puramente formal. Es un artificio peligroso que más de una vez se le ha reprochado a Cortázar, aunque «personalmente, no creo tener nada que reprocharme en ese terreno. Precisamente los monólogos de Persio, aunque su resultado pueda parecer de orden estético sobre todo, fueron naciendo de una escritura prácticamente automática, a una enorme velocidad y sin el control que mantuve deliberadamente en el resto de la novela. Muy al contrario de un reajuste voluntario, son como válvulas de escape de un proceso subconsciente. Además cada uno de esos capítulos fue escrito en el momento en que se sitúa en el libro. No los agregué después como pudo suponerse. Lamento si dan la impresión de ajustes posteriores, pero cada uno corresponde a su momento en el desarrollo del libro. Había algo que me señalaba la necesidad de interrumpir para entrar por un rato en esa otra visión de lo mismo. Desde luego, el reproche puede seguir teniendo validez, porque lo que cuenta son los resultados y no las necesidades del momento.» Quizá la verdadera justificación de la visión sintetizante de Persio habría de buscarla en la obra posterior de Cortázar, donde lo estético y lo metafísico se persiguen ensañadamente hasta encontrarse en *Rayuela*. Persio en *Los premios* es la mano todavía vacilante de un autor que por primera vez trata de hacer compatibles los dos términos.

Una búsqueda estrafalaria

Más logrado es el nivel existencial de *Los premios*. Allí bajo la pluma certera de Cortázar, se juegan en gestos y ademanes media docena de destinos humanos impelidos a una meta oscura que se va revelando poco a poco como un signo común a medida que el autor se realiza secretamente en los personajes. Entre ellos está el displicente Medrano,

un dentista que se ha portado como un canalla al abandonar a su querida en tierra y encuentra en el viaje una ocasión para hacer un examen de conciencia y conocerse mejor. Un giro dramático de los acontecimientos que maneja expertamente un Cortázar a la vez emocionante y chacotero, lo precipita en «lo que los adeptos del budismo Zen llaman 'satori', una especie de explosión hacia sí mismo». Medrano, trivial e iluminado, es un hombre que ha vivido a los tropezones, sin fijarse nunca demasiado bien dónde ha puesto los pies. Quizá hay una parábola sobre un autor que colmó muchas páginas antes de descubrir el verbo liberador. En *Los premios* encendió todos los fuegos en la forja. Medrano, consumiéndose en las llamas del ser, se lanza a una batalla en la que dejará la piel. Y tras de él, a zambullirse en la misma hoguera, va un nuevo Cortázar.

Medrano, como Johnny Carter, es un perseguidor, un miembro de esa familia cortazariana de absolutistas que saben muy bien que el camino auténtico es arduo y que a veces se paga caro, incluso con la vida o con la razón. Es el precio —la vida, o la razón, o las dos— que paga Oliveira en *Rayuela*. Oliveira, un suicida triunfante e hiperbólico, abandona las miserias del camino llano y parejo para desbarrancarse por tortuosos precipicios en que lo aclama risueña la voz de su propia destrucción. Al final del libro no sabemos si Oliveira se ha tirado por una ventana o se ha vuelto completamente loco. Pero poco importa. Lo cierto es que a lo largo de su ventana sangrienta y fundamental, desmintiéndose sediciosamente a cada paso, se ha empeinado en subvertir categorías lógicas y esquemas racionales, en bracear contra todos los molinos del sufragio universal, perdiendo pie hasta desembocar en una última razón de la sinrazón quijotesca que es a la vez un pantano y un trampolín. Su minuciosa abyección, que es el reverso de una obstinada y perversa dignidad, de un desesperado heroísmo, le confiere una grandeza pseudotrágica. Oliveira vive *in extremis*, ruinoso y ridículo, rebotando entre el atasco y el atolladero. Es un trastornado, un energúmeno, un insatisfecho crónico que a fuerza de sofismas estériles, paradojas fáciles y falsas autocríticas se ha arrinconado en la incapacidad de encontrar una razón de vivir o de hacer nada. Todo le es igual: el pensamiento abstracto, el arte, las buenas causas, la ciencia, el amor. Ha escogido, en su propia frase, «una inconducta en vez de una conducta», y se despilfarra en «un puro movimiento dialéctico». Para Oliveira es más fácil «pensar que ser». Lo estrangula como una camisa de fuerza la intelectualidad, el no ser, y para romper la *impasse* esgrime las armas mortales de la burla, la farsa y el absurdo.

Si su búsqueda es estrafalaria a la razón, dice Cortázar, es que «detesto las búsquedas solemnes». Por eso Cortázar admira en muchos sentidos el Zen, «sobre todo por la falta de solemnidad de los maestros de esa disciplina. Las cosas más profundas salen a veces de una broma o de una bofetada; no lo parece, pero se está tocando el fondo mismo de la cosa. En *Rayuela* hay una gran influencia de esa actitud, incluso digamos de esa técnica».

Cita como ejemplo el capítulo del tablón, hacia el final del libro. Oliveira ha vuelto a Buenos Aires desmoralizado tras todos sus fracasos en París: la ruptura con la Maga, la muerte del hijo de la Maga, Rocamadour, sus paseos tristes bajo los puentes nocturnos del Sena. Se encuentra con un viejo amigo, Traveler, en quien va reconociendo una especie de doble, avatar de una fase anterior de su vida y al mismo tiempo encarnación de muchas de sus aspiraciones; y en un momento dado, en su desconcierto empieza a identificar a la mujer de Traveler, Talita, con la Maga. Oliveira se entrega generosamente a su delirio, y el problema estalla en una escena descabellada, risible y en apariencia sin sentido que se desarrolla entre tres personajes. Los amigos viven en lados opuestos de la misma calle, y sus ventanas se enfrentan. Oliveira, que ha estado haciendo vagas reparaciones en su cuarto, necesita clavos y un paquete de yerba. Talita se encargará de entregárselos. Para que no tenga que bajar y subir escaleras, Oliveira tiende un tablón de ventana a ventana. Talita, en bata, sube al tablón jugándose grotescamente la vida. En la inconsecuencia de la escena está su fatalidad. Cuando Talita está suspendida en el vacío, a mitad de camino entre Oliveira y su marido, caen las máscaras y aunque los protagonistas sigan disimulando, los atraviesa toda la gravedad del momento.

«Para mí —dice Cortázar— el episodio del tablón es uno de los momentos más hondos del libro, en la medida en que allí se deciden destinos. Sin embargo, es una broma desafortunada todo el tiempo.»

La risa como clave

En *Rayuela* la broma, el chiste y la burla son no sólo condimentos sino parte de la dinámica de la obra misma. Con ellos Cortázar construye escenas enteras. Nos prepara una sorpresa y un chasco en cada página. Explota con brillo el grotesco, la ironía, el glíglico —su jerigonza— los *non sequitur*, el retruécano, la obscenidad y hasta el clisé, que saborea con apetito carnívoro. Es un maestro de la construcción episódica. En *Rayuela*, donde cita la frase de Gide: «No aprovechar nunca el impulso

adquirido», cada capítulo es una dislocación. La farsa alterna con la fantasía, el vulgarismo y el lunfardo con la erudición. La hipérbole, la indirecta, las transiciones súbitas, la pura cachada, todos los recursos del arte cómico se suceden en su obra con un virtuosismo deslumbrante.

Cortázar explica que ciertas formas emparentadas con el surrealismo pueden aclarar esa predisposición. Aunque de joven, afirma, su tabla de valores era tan insegura que prácticamente no distinguía entre la calidad de un Montaigne y la de un Pierre Loti, lo afectaron radicalmente ciertas lecturas francesas, por ejemplo, *Opio*, de Cocteau, que leyó a los dieciocho años y que le abrió un nuevo mundo. Después de leer a Cocteau, tiró la mitad de su biblioteca y se lanzó de cabeza al vanguardismo. Cocteau lo llevó a Picasso, a Radiguet, a la música del grupo de los Seis, y así llegó al surrealismo de Breton, Eluard y Crevel. Cortázar fue de los que creen que el experimento surrealista fue uno de los grandes momentos del siglo, hasta que se arruinó convirtiéndose en un puro movimiento literario. Entre los antecesores directos del surrealismo están dos de sus grandes admiraciones: Apollinaire y, sobre todo, Jarry. «Desde muy joven —dice Cortázar— admiré la actitud personal y literaria de Alfred Jarry. Jarry se dio perfecta cuenta de que las cosas más graves pueden ser exploradas mediante el humor; el descubrimiento y la utilización de la patafísica es justamente tocar fondo por la vía del humor negro. Pienso que eso debió influir mucho en mi manera de ver el mundo, y siempre he creído que el humor es una de las cosas más serias que existen.» Para Cortázar, que ha conseguido siempre ver «el lado cómicamente serio de las cosas», el empleo del humor como un instrumento de investigación es un síntoma de alta civilización. Cortázar se declara a favor de «esa actitud liviana con que la mejor literatura europea ha sabido buscar las cosas, sin necesidad de utilizar las grandes palabras ni caer en esas retóricas de la solemnidad que tanto abundan por nuestras playas». Lo que puede lograr el humor, «los ingleses lo saben de sobra, y la gran literatura inglesa está mucho más basada en el humor que cualquier otra».

La risa, en todas sus dimensiones, carcajeante y adolorida, da la clave de *Rayuela*. Su propósito es agarrar desprevenido al lector, desconcertarlo, desquiciarlo. La pluma de Cortázar es una cosquilla que ahuyenta el razonamiento y excita el reflejo incontrolable. Parte del efecto que logra Cortázar en sus mejores escenas se debe a la enorme distancia que existe entre el tono de la narración y su tema. Lo esencial de una escena, a veces dramáticamente incongruente con la superficie narrativa, se va desarrollando en el texto como un hilo invisible. Por

momentos las paralelas se encuentran y hay como una iluminación. Típico es el capítulo de *Rayuela* donde Oliveira relee distraídamente uno de los libros cursis de la Maga —algunas páginas de Galdós— y al mismo tiempo hace un irónico comentario mental que aparece intercalado en el texto de la lectura, creando un desnivel que por su misma desproporción aumenta el patetismo de la escena.

«Creo que uno de los momentos de *Rayuela* donde eso está más logrado es la escena de separación de Oliveira y la Maga. Hay allí un largo diálogo en el que se habla continuamente de una serie de cosas que poco tienen que ver aparentemente con la situación central de ellos dos, y en donde incluso en un momento dado se echan a reír como locos y se revuelven por el suelo. Pienso que allí conseguí lo que me hubiera resultado imposible transmitir si hubiera buscado el lado exclusivamente patético de la situación. Habría sido una escena más de ruptura, de las muchas que hay en la literatura.»

Otra escena de falsa hilaridad es la muerte de Rocamadour. Ocurre a lo largo de una noche confusa y charlatana, en un sucio cuarto de hotel, entre cigarrillos humeantes y discos de jazz. Maga y Oliveira sufren, el niño agoniza, pero los distraen golpes en el cielo raso, disputas en el corredor, interminables conversaciones a la vez lúgubres y ajenas a la situación. Tanto el autor como los personajes saben muy bien lo que está ocurriendo, pero se hacen los desentendidos.

La lucha contra la palabra

A través de todas estas escaramuzas, Oliveira sigue, alerta y despavorido, en busca de la isla final. En *Rayuela* el tema de la búsqueda se mueve en todos los niveles, incluso en el del lenguaje mismo. El lenguaje en *Rayuela* es como un proceso de eliminación que culmina en una especie de serenidad final, ese «centro» del laberinto que puede ser un equilibrio estético, una armonía cósmica o una cancelación de deudas existenciales. La función del lenguaje en *Rayuela* es exorcisar el problema agotando o anulando todas sus formulaciones.

«Toda *Rayuela* fue hecha a través del lenguaje», dice Cortázar. «Es decir, hay un ataque directo al lenguaje en la medida en que, como se dice explícitamente en muchas partes del libro, nos engaña prácticamente a cada palabra que decimos. Los personajes del libro se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo. La razón es sabida: empleamos un lenguaje completamente marginal con relación a cierto tipo de realidad más honda, a la que quizá

podríamos acceder si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo. En cuanto a ese equilibrio último que se simboliza un poco con el final de Oliveira, ese final en el que realmente no se sabe lo que ha sucedido —yo mismo no lo sé, ignoro si Oliveira se tiró por la ventana y se mató realmente, o no se mató y entró en una locura total, sin contar que además estaba ya instalado en un manicomio, de modo que no había ningún problema: pasaba de enfermero a enfermo, lo cual era simplemente un cambio de uniforme— yo creo que eso fue una tentativa de demostrar desde un punto de vista occidental, con todas las limitaciones y las imposibilidades conexas, un salto en lo absoluto como el que da el monje Zen o el maestro del Vedanta.»

Habiéndose atorado con el sentido común que expresan las palabras, Oliveira toma medidas drásticas: renuncia a las palabras y pasa a los actos. Pero queda por resolver un dilema: los actos de Oliveira, que tienen inevitablemente que ser descriptos, siguen siendo palabras para el autor.

«Allí se toca el punto más penoso de la cuestión —dice Cortázar—. Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, lucha contra la palabra. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad o su esencia. Me rebelo contra cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles. Un poco, si se quiere, lo que se dijo en su día —y equivocadamente, al fin y al cabo— contra los sofistas. Desde luego, esta lucha tengo que librarla desde la palabra misma, y por eso *Rayuela*, desde un punto de vista estilístico, está muy mal escrito. Incluso hay un capítulo (el 75) en que se comienza a hablar con un lenguaje sumamente elegante. Oliveira se acuerda de su pasado en Buenos Aires, y lo hace con un lenguaje pulido y acicalado. En un momento dado, después de media página, Oliveira empieza a reírse. Como había estado pensando todo eso delante del espejo, ahora toma el jabón de afeitarse y empieza a hacer marcas y dibujos en el espejo, tomándose el pelo. Creo que ese pasaje resume bastante bien la tentativa del libro.»

El lenguaje debe ser una preocupación constante del escritor, afirma Cortázar, en una literatura todavía tan deficiente en este respecto como la nuestra. Atribuye en parte las dificultades lingüísticas de la literatura latinoamericana a la mala influencia de las traducciones. El lenguaje de las traducciones es una abstracción sin base idiomática, una especie de jerga muerta que reduce todos los estilos a un denominador común. «En un país donde hay una rica tradición literaria, y por lo

tanto el lector corriente pasa a lo largo de su evolución cultural por toda la historia de su propio idioma, como puede ser el caso de España, Francia o Alemania, la sensibilidad estilística, la exigencia auditiva y formal son muy elevadas. Pero en la Argentina estamos privados de eso.» Si abundan en nuestros parajes los estilos laboriosos, es porque el arte de escribir, considerado como una maniobra acrobática, impone una postura. El escritor se aclara la garganta, despliega su plumaje como un pavo real, y «repite en el plano de la cultura la actitud absolutamente opuesta del hombre inculto, semianalfabeto, que, en el momento de tener que escribir una carta, cree imprescindible emplear un lenguaje totalmente desvinculado de su habla oral, como si luchara contra algún impedimento físico, venciendo una serie de tabúes».

La obra de Cortázar denuncia este lenguaje falso. Cortázar trabaja «a contrapelo», como él dice. Así como es anti o parapsicológico en su manera de encarar el personaje —ese pedacito de vidrio en el calidoscopio cósmico— es antiliterario en la expresión. Morelli, un profesor palabrero que crea en el apéndice de *Rayuela* para expresar algunas de sus ideas, habla en su nombre cuando propone una novela que no debería ser «escrita» en el sentido corriente de la palabra, sino «desescrita». Podemos tomar este grano de morelliana como un punto de partida para Cortázar, que desde hace tiempo se esfuerza por establecer los circuitos de un «contralenguaje» despojado de todo el lastre conceptual que interfiere con la verdadera comunicación.

Constelación de personajes

«El libro que quisiera escribir ahora —dice— y que espero poder escribir, pues va a ser mucho más difícil que *Rayuela*, llevaría todo eso a sus consecuencias últimas. Será un libro con pocos lectores, porque los puentes usuales del lenguaje que reclama lógicamente el lector van a ser mínimos. En *Rayuela*, en cambio, abundan los puentes. En ese sentido es un libro híbrido, un primer ataque. Si llego a escribir ese otro libro, será positivo en el sentido de que, terminado ese ataque al lenguaje convencional que es en el fondo *Rayuela*, trataré de crear mi propio lenguaje. En eso estoy trabajando, y no es cosa fácil. El ideal es llegar a una lengua que haya eliminado todas las muletillas (no sólo las evidentes, sino las otras, las solapadas) y todos recursos fáciles, eso que tan alegremente se califica en seguida de estilo literario. Sé que el mío será un lenguaje antiliterario, pero será un lenguaje. Siempre me ha parecido absurdo hablar de transformar al hombre si a la vez o previamente

el hombre no transforma sus instrumentos de conocimiento. ¿Cómo transformarse si se sigue empleando el lenguaje que ya utilizaba Platón? La esencia del problema no ha cambiado; quiero decir que el tipo de problemas que suscitaban la reflexión en la Atenas del siglo V antes de Cristo sigue siendo el mismo básicamente, porque nuestras estructuras lógicas no se han modificado. La cuestión es ésta: ¿Se puede hacer otra cosa, llegar a otra cosa? Más allá de la lógica, más allá de las categorías kantianas, más allá de todo el aparato intelectual de Occidente —por ejemplo, postulando el mundo como quien postula una geometría no euclidiana— ¿es posible un avance? ¿Llegaríamos a tocar un fondo más auténtico? Por supuesto, no lo sé. Pero creo que sí. «El problema no consiste solamente en reemplazar toda una serie de imágenes del mundo, sino, como dice Morelli, en ir más allá de las imágenes mismas, ingresar al orden de las puras coordenadas. Aquí es donde intervienen las «figuras».

Cortázar dice: «La noción de figura va a servirme instrumentalmente, porque representa un enfoque muy diferente del habitual en cualquier novela o narración donde se tiende a individualizar a los personajes y a darles una psicología y características propias. Quisiera escribir de manera tal que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido, y que al mismo tiempo esa vida, esa acción y ese sentido no se refirieran ya a la mera interacción de los individuos, sino de una especie de superación de las figuras formadas por constelaciones de personajes. Ya sé que no es fácil explicar esto, pero a medida que vivo siento cada vez más intensamente esa noción de figura. Dicho de otro modo, cada vez me sé más conectado con otros elementos del mundo, cada vez soy menos egoísta y advierto mejor las continuas interacciones de mí hacia otras cosas o seres y de otros hacia mí. Tengo la impresión de que todo eso ocurre en un plano que responde a otras leyes, a otras estructuras que escapan al mundo de lo individual. Quisiera llegar a escribir un relato capaz de mostrar cómo esas figuras constituyen una ruptura y un desmentido de la realidad individual, muchas veces sin que los personajes tengan la menor conciencia de ello. Uno de los tantos problemas, ya sospechado en *Rayuela*, es saber hasta qué punto un personaje puede servir para que algo se cumpla por fuera de él sin que tenga la menor noción de esa actividad, de que es uno de los eslabones de esa especie de superación, de superestructura.»

Para tratar de contestar a esta pregunta, Cortázar tendrá que desguazar, tendrá que descalabrar las nociones convencionales del tiempo y el espacio. Habiéndonos ya negado la identificación ordinaria

con los personajes y las situaciones, Morelli, en *Rayuela*, se adelanta otro paso para señalar «el terror de postular un tiempo histórico absoluto» y sugerir que el autor no debe «apoyarse en la circunstancia». Principio que Cortázar ha comenzado ya a poner en práctica en una nueva colección de cuentos titulada *Todos los fuegos el fuego*. Hay un cuento en la colección, «*El otro cielo*», que prescinde del estereotipo de la temporalidad. «Un mismo personaje vive en el Buenos Aires actual y en el París de 1870. Le ocurre estar paseando por el centro de Buenos Aires, y en un momento dado y con absoluta naturalidad se encuentra en París; el único posible sorprendido es el lector. El símbolo y el vehículo de ese pasaje son las galerías cubiertas, que constituyen una especie de territorio aparte que siempre me ha parecido misterioso. Así, el personaje atraviesa la Galería Güemes, en Buenos Aires, y sale sin solución de continuidad a la Galerie Vivienne, en el barrio de París donde vivió Lautréamont; pero además sale a ese barrio un siglo atrás. En la Argentina es verano, en Francia es invierno; el personaje vive en los dos mundos (¿pero son dos mundos para él?).»

Una argentinidad profunda

En cierta forma ese es el gran interrogante que propone y trata de resolver toda la obra de Cortázar. Una buena parte del problema de Oliveira en *Rayuela* es el desarraigo del que vive interiormente dividido entre «dos mundos» que se buscan sin coincidir nunca completamente. Oliveira, en su propia frase, es un «argentino afrancesado»; y «nada mata más rápidamente a un hombre que verse obligado a representar a un país», cita el autor a Jacques Vaché en el epígrafe a la primera parte del libro. Palabras axiomáticas para quien, como Cortázar, ha comprendido que el fondo del problema está no en adaptarse a un país, sino en aclimatarse en el universo. Dice Cortázar: «Es una frase que yo utilizo irónicamente, y creo que se nota en lo que he escrito, en el sentido de que jamás me he considerado un escritor autóctono. Con Borges y algunos otros, parecemos haber entendido que la mejor manera de ser argentino es no andarlo diciéndolo tanto, a diferencia de lo que hacen estentóreamente los escritores autóctonos. Me acuerdo de que cuando estaba por venirme a París, un joven poeta que es ahora un crítico y ensayista muy conocido en la Argentina, aludió amargamente a mi partida y me acusó de algo que se parecía mucho a la traición. Pienso que todos los libros que he escrito en Francia constituyen un rotundo mentís para esa persona puesto

que mis lectores me consideran un escritor argentino, incluso muy argentino. De modo que la frase de Vaché tiene para mí un valor irónico con respecto a esa argentinidad tan proclamada de la boca para afuera. Pienso que hay una argentinidad más profunda, que muy bien podría manifestarse en un libro donde no se hablara para nada de la Argentina. No comprendo por qué un escritor argentino ha de tener como tema a la Argentina. Creo que ser argentino es participar en una serie de valores y desvalores, en los planos más diversos, en asumirlos o rechazarlos, en entrar en el juego o tirar la pelota afuera; lo mismo que ser noruego o japonés. ¿Por qué, incluso entre gente nada tonta, sigue teniendo tanta fuerza una noción escolar de patriotismo? En la Argentina se sigue notando una grave confusión entre literatura nacional y nacionalismo literario, que no son precisamente la misma cosa. En todo caso, la Argentina de mis últimos libros es en gran medida imaginaria, por lo menos en las referencias concretas. Los episodios porteños de *Rayuela*, salvo las menciones concretas de calles y barrios, ocurren contra un fondo puramente inventado. Dicho de otro modo, no necesito la presencia física de la Argentina para poder escribir.»

Podríamos tal vez hablar de la presencia «metafísica» de Buenos Aires en *Rayuela*, de su forma geométrica, su «figura». El Buenos Aires de Cortázar, con todas sus coordenadas porteñas, no es una ciudad, sino un horizonte, una azotea, un trampolín para saltar al espacio de las galaxias. Morelli da quizá la clave del asunto cuando propugna una raza de escritores que se colocan «al margen del tiempo superficial de su época, y desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema de descripción, intentan una obra que puede ser ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye, los explica, y en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre».

«Hay que viajar lejos sin dejar de querer su hogar», dijo Apollinaire en una frase que es epígrafe de la segunda parte de *Rayuela* y da la esencia de la aventura cortazariana. Es una de las dimensiones de esta aventura —la más íntima— la que vive Oliveira en *Rayuela*. Porque Oliveira es una sombra que persigue su imagen en todos los espejos, se transfigura al encontrarse con su doble, Traveler, que lo invita a reintegrarse a la unidad desaparecida del ser. El tema del doble, con sus infinitas variaciones, es una constante en la obra de Cortázar. Puede tomar una forma onírica como el cuento «La noche boca arriba», donde un hombre, en su sueño, se desdobra para recorrer caminos

ancestrales, o también en «Lejana», donde una mujer en viaje de luna de miel por Hungría se encara con su propia imagen tal como la había ya soñado saliéndole al encuentro en medio de un puente neblinoso; o puede servir de base para una meditación sobre la inmortalidad, como en la más explícita «Una flor amarilla». «Los dobles, dice Cortázar, son como sus «figuras», o más bien a la inversa, «las figuras serían en cierto modo la culminación del tema del doble, en la medida en que se demostraría o se trataría de demostrar una concatenación, una relación entre diferentes elementos que, vista desde un criterio lógico, es inconcebible».

Las demostraciones de Cortázar, llenas de refracciones prismáticas, nos envían a veces a lugares extraños, a las franjas y los subsuelos de la realidad. Sus personajes periféricos frecuentan los escenarios marginales, haciendo una táctica de la desorientación. En la bola de cristal de *Rayuela* se suceden un muelle oscuro, un urinario, un circo con un agujero shamánico en la carpa, y después el sótano y el ascensor del manicomio final.

Los chistes serios

«La verdad es que me atraen las situaciones marginales —dice Cortázar—. Prefiero las callejuelas perdidas a los grandes bulevares. Detesto los itinerarios clásicos, en todos los órdenes.» De esta actitud nació su tiritante *Historias de Cronopios y Famas*, una antología de esos chistes serios que son su especialidad: instrucciones para subir por una escalera, para dar cuerda a un reloj; un comentario sobre los inconvenientes de la decapitación; una sección bifocal titulada «Ocupaciones raras», todas inquietantes. En *Cronopios* rascan las uñas de los muertos y se quedan calvas hasta las pelucas. Hay una advertencia contra los peligros de los cierres relámpagos. En el mismo lente del telescopio, como grandes pólipos hinchados de viveza criolla, se esconden los misteriosos cronopios. Cuando se publicó el libro en la Argentina, lo recibió la artillería pesada. Los poetas lo trataron con respeto, afirma Cortázar, pero los pocos críticos que se dignaron mencionarlo se escandalizaron. Lamentaron que un escritor tan «serio» se permitiera escribir un libro tan poco importante. «Ahí —dice— se toca a fondo una de las peores cosas de mi país, la estúpida noción de importancia. El juego por el juego mismo no existe casi nunca en nuestra literatura.» En *Cronopios* Cortázar aporta una buena cura para este canoso mal. El libro le nació como una punzada, una chispa en un binóculo. «Era en el año 1951 y yo acababa de llegar a París... Una noche, escuchando un concierto en el Théâtre des

Champs-Élysées, tuve bruscamente la noción de unos personajes que se llamarían cronopios. Eran tan extravagantes que no alcanzaba a verlos claramente; como una especie de microbios flotando en el aire, unos globos verdes que poco a poco iban tomando características humanas. En los cafés, en las calles, en el metro, fui escribiendo rápidamente las historias de los cronopios, a los que ya se sumaban los famas y las esperanzas... Escribí estos textos como un puro juego. Otra parte del libro («Manual de Instrucciones») lo escribí después de casarme, en una época en que nos fuimos a pasar unas semanas en Italia. La culpa de estos textos la tiene mi mujer, que un día, mientras subíamos con gran fatiga una enorme escalera de un museo, me dijo de pronto: 'Lo que pasa es que ésta es una escalera para bajar'. Me encantó la frase y le dije a Aurora: 'Uno debería escribir algunas instrucciones acerca de cómo subir y bajar por una escalera'.» Y así hizo. Igualmente en *Rayuela* compuso cierta escena de circo porque le daba una oportunidad «para incluir elementos de humor, de pura invención: por ejemplo, el gato calculista, con el que me reí mucho». También Oliveira se ríe mucho con el gato calculista, pero la suya es una risa convulsiva, patibularia, desenfadada: la risa del condenado.

La hilaridad, en Cortázar, es como la pataleta que precede al síncope. Sus escenas cómicas son siempre situaciones extremas en un sentido casi dostoyevskiano. Y *Rayuela* está casi enteramente compuesta de situaciones extremas. Son como el dedo que aprieta a cada momento el gatillo, listo para disparar. Mantienen despierto el interés del lector, dice Cortázar, aumentando la tensión interna del libro, y además, como los escenarios marginales, «constituyen un medio de 'extrañar' al lector, de colocarlo poco a poco fuera de sí mismo, de extrapolarlo». Pero, sobre todo, las situaciones extremas, son aquellas donde «las categorías habituales del entendimiento estallan o están a punto de estallar. Los principios lógicos entran en crisis, el principio de la identidad vacila. En mi caso, estos recursos extremos me parecen la manera más factible de que el autor primero, y luego el lector, dé un salto que lo extrañe, lo saque de sí mismo. Es decir, que si los personajes están como un arco tendido al máximo, en una situación enteramente crispada y tensa, entonces allí puede haber como una iluminación. Me parece que el capítulo del tablón en *Rayuela* es el que mejor ilustra esto. Allí estoy yo violando todas las reglas de la sensatez. Pero al transgredir ese sentido común, al colocar a los personajes y, por lo tanto, al lector en una posición casi insoportable —como si un amigo nos recibiera vestido de etiqueta y metido

en la bañera hasta el cuello— lo que verdaderamente quiero decir alcanza a pasar, se hace vivencia en el lector. Lo que yo trataba de decir en el capítulo del tablón era que en ese momento Traveler y Oliveira se descubren mutuamente a fondo. (Quizá la noción del doble se concrete aquí.) Lo que es más, se disputan a Talita... Lo que ve Oliveira en Talita es una especie de imagen de la Maga.» El detalle del tablón recuerda la primera imagen del libro: la Maga en un puente —que se extiende sobre un elemento sagrado: el agua:— en París. Los puentes y los tablonos son símbolos del paso «de una dimensión a otra.»

Una escalera al infierno

Hay otras formas de paso en *Rayuela*, entre ellas una que se convierte en un descenso al infierno. Ya había una escalera que llevaba al submundo —la bodega del barco— en *Los premios*. Aquí la imagen es más escalofriante y precisa. Oliveira y Talita bajan en un montacargas a la morgue del manicomio, un infierno refrigerado tan impresionante como el infierno de los carbones ardientes. Oliveira se revela íntegro en esta escena, besando de pronto a Talita. Talita, que no tiene nada de ingenua, sube para contarle a Traveler lo que ha pasado, y se queja: «Yo no quiero ser el zombie de nadie.» Ha captado la señal, y «pienso que ese descenso a los infiernos era quizá la manera de crear la tensión que mostrara la realidad de ese momento casi inconcebible. Si Oliveira hubiera besado a Talita en el pasillo o en su habitación, no creo que ella se habría dado cuenta de lo que sucedía. En la morgue, en cambio, Talita participa con Oliveira de una situación extrema de tensión. Tan extrema que inmediatamente después Oliveira retorna a su habitación y empieza a instalar su sistema de defensas, convencido de que Traveler va a venir a matarlo.»

Hiperbólico como siempre, Oliveira se pone a tender hilos y a desparramar palanganas con agua por todo el cuarto, para que Traveler tropiece al entrar y no pueda llegar hasta él. Al abrir la puerta un momento después, Traveler lo encuentra atrincherado, balanceándose en el antepecho de la ventana como si estuviera por tirarse de cabeza al patio, donde acaba de descubrir a Talita la Maga que salta alegremente de casilla en casilla en una rayuela. Y se abre la fosa para Oliveira. Ha sido un gran diletante, un «vago consciente» que chapoteó en aguas profundas, prefiriendo irse a pique dignamente en la falacia personal antes que flotar como un cadáver en la superficie de la mentira concertada. Ha fracasado triunfantemente, y quién

sabe en qué acabará ahora. En la quiebra puede estar la verdadera fortuna. Al cerrarse el círculo puede abrirse la recta. O, por otra parte, es posible que Oliveira se pierda finalmente al encontrarse.

Oliveira es la creación de un autor para quien el ejercicio de la literatura —un acto revolucionario por naturaleza— tiene una alta finalidad misionera como un instrumento para la reforma y la renovación. Por eso, mientras que «en mi juventud la literatura era para mí la 'grande', es decir, aparte de los clásicos, la literatura de vanguardia que mostraba ya su clasicismo: Valéry, Eliot, Saint-John Perse, Ezra Pound, una literatura que cabría llamar goethiana para entenderse, hoy en día todo eso me atrae mucho menos, porque me encuentro más o menos de punta con ella. Nadie puede negar sus notables logros, pero al mismo tiempo está enteramente circunscrita dentro de la corriente principal de la tradición occidental. Lo que me interesa cada vez más actualmente es lo que llamaría la literatura de excepción. Una buena página de Jarry me incita mucho más que las obras completas de La Bruyère. Esto no es un juicio absoluto. Creo que la literatura clásica sigue siendo lo que es. Pero estoy de acuerdo con el gran principio 'patafísico' de Jarry: 'Lo verdaderamente interesante no son las leyes sino las excepciones'. El poeta debe dedicarse a la caza de excepciones y dejarles las leyes a los hombres de ciencia y a los escritores serios.» Las excepciones, añade Cortázar, ofrecen «algo que cabe llamar fractura o abertura, y en cierto modo una esperanza. Yo me moriré sin haber perdido la esperanza de que alguna mañana el sol salga por el oeste. Me exaspera su pertinacia y su obediencia, cosa que a un escritor clásico no ha de parecerle tan mal».

Me tocó escribirlo

Un problema con el que Cortázar podría tener que enfrentarse, si realmente le amaneciera el sol por el oeste un día, sería el de la comunicabilidad de esa visión. ¿Cómo transmitirla? ¿Sería algo que estaría en el aire, que otros verían también? Podemos tal vez dar por sentado que si encontrara las palabras para expresar su visión sería porque de alguna manera, posiblemente incierta o incoherente, ya la compartían otros. El los precedería en un camino que sin embargo harían juntos. En *Rayuela* se habla de una experiencia que estaría latente en cada página, esperando que la reviva el lector capaz de descubrirse en ella.

En este sentido, desde el punto de vista de nuestra literatura, *Rayuela* es una confirmación. No sería

una exageración llamarla nuestro *Ulyses*. Como Joyce, Cortázar, mediante una especie de triangulación interior, midiendo una magnitud personal, ha calibrado nuestro mundo desde el exilio. Desde su solistio ha avistado nuestro ecuador. Fue en parte una cuestión de puntualizar las cosas, dice. Un libro como *Rayuela*, por un lado, le da al lector mucho de lo que esperaba. «En general los libros que se imponen en una generación —dice Cortázar— son aquellos que no han sido escritos solamente por el autor, sino en cierto modo por toda esa generación.» Es el caso de *Rayuela*, que levantó ampollas cuando se publicó en Buenos Aires. Se vendieron 5.000 ejemplares de la primera edición en un año, y la tercera sigue al paso, suscitando un correo entusiasta. «La correspondencia que he recibido respecto a *Rayuela* me prueba que ese libro estaba 'en el aire' en Latinoamérica. En varias cartas me han dicho con un tono agrídule: 'Usted me ha robado mi novela', o 'Para qué voy a seguir escribiendo mi libro, si hubiera tenido que ser como *Rayuela*'. Lo que prueba que existía algo así como una latencia, una virtualidad. Me tocó a mí escribirlo, eso es todo. Pero es solamente uno de los lados del problema. El otro es que un libro significativo tiene que aportar cosas nuevas, apoyarse en eso que 'está en el aire' para dar un salto hacia adelante.»

El «salto hacia adelante» que ofrece *Rayuela* es un nuevo concepto de la experiencia literaria que puede llegar a tener una larga vida en nuestra literatura. *Rayuela* es la primera novela latinoamericana que se toma a sí misma como su tema central, es decir, que se mira en plena metamorfosis, inventándose a cada paso, con la complicidad del lector, que se hace parte del proceso creador.

Si se puede hacer alguna objeción a *Rayuela*, es que se desenvuelve en gran parte en un nivel intelectual de difícil acceso al lector común. Su erudición, a veces exagerada, intimida. El meduloso Oliveira, nos revela el texto en algún lado, es un escritor frustrado. Tiende a formular sus problemas en términos literarios. Presupone que el equipo cultural del lector sea comparable al suyo. Lo que es, en efecto, postular que la problemática del artista, y aun el contexto en que se mueve esta problemática, puede equipararse a la del hombre en general. Cortázar sostiene que en Oliveira ha creado «un hombre de la calle, un hombre inteligente y cultivado, pero, a la vez, común y hasta mediocre, para que el lector se identifique con él sin problemas, e incluso pueda superarlo en su propia experiencia personal». Pero la terminología del libro —el esoterismo de su sistema alusivo— parecería has-

ta cierto punto invalidar este propósito. Y esa es la falla de *Rayuela*. ¿Pero será realmente una falla? Cortázar admite que *Rayuela* peca, como tantas cosas más, de hiperintelectualismo, pero agrega: «No puedo ni quiero renunciar a esa intelectualidad en la medida en que pueda entroncarla con la vida, hacerla latir a cada palabra y a cada idea. La utilizo a la manera de un guerrillero, tirando siempre desde los ángulos más insólitos posibles... No puedo ni debo renunciar a lo que sé por una especie de prejuicio en favor de lo que meramente vivo. El problema está en multiplicar las artes combinatorias, en conseguir aperturas.»

Si la apertura que consigue *Rayuela* es verdaderamente significativa, es porque se sitúa finalmente, no en el terreno de la experimentación literaria, sino en el campo existencial. En *Rayuela* se reúnen todos los hilos que llevan al centro del laberinto, al que puede asomarse cada cual a su manera. «Yo creo que ningún camino le está totalmente cerrado a ningún hombre», dice Cortázar, resumiendo en cierta forma toda la carrera de un hombre que confiesa en *Rayuela* haber hecho el «descubrimiento bien tardío» de que «los órdenes estéticos son más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica».

El Cortázar de hoy, que apunta más lejos que nunca, no se reniega ni se permite una falsa reconciliación consigo mismo ni con el mundo. «El mundo está lleno de falsos felices», dice. El seguirá haciendo peligrar las premisas de los filisteos. Lo que le interesa es devolver la vida al verbo, hacer que la palabra exprese lo que la palabra misma ha querido callar. Aprender a hablarse ha sido su forma de entablar el diálogo con los demás. Y la tarea no ha sido en vano. «En definitiva —dice— me siento profundamente sólo, y creo que está bien. No cuento con el peso de la mera tradición occidental como un pasaporte válido, y estoy culturalmente muy lejos de la tradición oriental, a la que tampoco le tengo ninguna confianza fácilmente compensatoria. La verdad es que cada vez voy perdiendo más la confianza en mí mismo, y estoy contento. Cada vez escribo peor desde un punto de vista estético. Me alegro, porque quizá me voy acercando a un punto desde el cual pueda tal vez empezar a escribir como yo creo que hay que hacerlo en nuestro tiempo. En un cierto sentido puede parecer una especie de suicidio, pero vale más un suicida que un zombie. Habrá quien pensará que es absurdo el caso de un escritor que se obstina en eliminar sus instrumentos de trabajo. Pero es que esos instrumentos me parecen falsos. Quiero equiparme de nuevo, partiendo de cero.»

Contrainterpretación

El contenido es un vislumbre de algo, un encuentro como un relámpago. Es pequeñoísimo, minúsculo.

WILLEM DE KOONING

Sólo las gentes superficiales no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible.

OSCAR WILDE

La experiencia más temprana del arte debió ser la de que era teúrgico, mágico; el arte era un instrumento del ritual. (Vg. las pinturas en las cavernas de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, etc.) La teoría temprana, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era mimesis, imitación de la realidad.

Fue en este punto donde surgió el peculiar problema del valor del arte. Porque la teoría mimética, en virtud de sus mismos términos, desafía el arte a que se justifique a sí mismo.

Platón, quien propuso la teoría, parece haberlo hecho con la intención de establecer que el valor del arte era dudoso. Puesto que tenía por objetos miméticos, por imitaciones de formas o estructuras trascendentales, hasta las cosas materiales corrientes, la mejor pintura de una cama no podría ser más que una «imitación de una imitación». Para Platón el arte no es ni particularmente útil (la pintura de una cama no sirve para dormir en ella), ni, en un sentido estricto, verdadero. Y los argumentos de Aristóteles a favor del arte no desafían en realidad la opinión platónica de que el arte es un estudiado *trompe-l'œil*, y, por lo tanto, una mentira. Pero sí disputa la idea de Platón de que el arte es inútil. Mentira o no, el arte, según Aristóteles, tiene un cierto valor porque es una forma de terapéutica. Al fin y al cabo, el arte es inútil, contradice Aristóteles, médicamente útil, puesto que despierta y purga emociones peligrosas.

En Platón y Aristóteles, la teoría mimética va siempre de mano con el supuesto de que el arte siempre es figurativo. Pero los partidarios de la teoría mimética no tienen que cerrar sus ojos ante el arte decorativo y abstracto. La falacia que consiste en creer que el arte necesariamente es un «realismo» puede ser modificada o descartada sin salirse de los problemas delimitados por la teoría mimética.

El hecho es que toda la conciencia de y la reflexión sobre el arte, en Occidente, ha permanecido

dentro de los límites trazados por la teoría griega del arte como mimesis o representación. Es a través de esta teoría que el arte como tal —por encima y más allá de obras de arte particulares— se hace problemático y requiere una defensa. Y es precisamente la defensa del arte lo que da origen a la curiosa visión según la cual algo que hemos aprendido a llamar «forma» está separado de algo que hemos aprendido a llamar «contenido», y al bien intencionado lance que hace esencial al contenido y accesoria la forma.

Aun en los tiempos modernos, cuando la mayor parte de los críticos han descartado la teoría del arte como representación de una realidad exterior por una teoría del arte como expresión subjetiva, la principal característica de la teoría mimética persiste. El contenido viene en primer lugar si concebimos el arte según el modelo de una pintura (el arte como pintura de la realidad) o según el modelo de una declaración (el arte como declaración del artista). El contenido puede haber cambiado. Ahora puede ser menos figurativo, menos lúcidamente realista. Pero todavía suponemos que una obra de arte es su contenido. O, como es común decir hoy en día, que una obra de arte por definición *dice* algo. («Lo que X dice es...», «Lo que X trata de decir es...», «Lo que X dijo es...», etc., etc.)

Ninguno de nosotros podrá jamás recuperar esa inocencia anterior a toda teoría cuando el arte no necesitaba justificarse a sí mismo, cuando no se preguntaba qué *decía* una obra de arte porque sabía (o se creía saber) lo que *hacía*. Desde ahora hasta el fin de la conciencia, estamos atascados en la tarea de defender el arte. Lo único que nos queda es reñir tal o cual medio de defensa. Por cierto que tenemos la obligación de suplantarlo cualquier medio de defensa que se haga particularmente obtuso u oneroso, o insensible a las necesidades y a la práctica contemporánea.

Este es el caso, hoy en día, con la idea misma de contenido. No importa qué haya sido en el pasado. Hoy por hoy, la idea de contenido es ante todo un estorbo, una incomodidad, un convencionalismo sutil a veces, otras no tanto.

Aunque el desarrollo actual de muchas artes parece alejarnos de la idea de que la obra de arte es principalmente su contenido, ésta ejerce toda-

vía una extraordinaria hegemonía. Deseo sugerir que es así porque la idea se perpetúa bajo cierta manera de enfrentarse a las obras de arte profundamente impregnada en la mayor parte de quienes consideran seriamente cualquiera de las artes. Lo que el exceso de énfasis en la idea de contenido trae consigo es el proyecto perenne, y nunca consumado, de *interpretación*. Y, a la inversa, la costumbre de acercarse a las obras de arte para interpretarlas es lo que sostiene la ilusión de que en realidad hay algo que se llama el contenido de una obra de arte.

II

Naturalmente que no quiero decir interpretación en el sentido más amplio, en el sentido en que Nietzsche dice (justamente): «Hechos no hay, hay sólo interpretaciones.» Por interpretación quiero decir un acto consciente de la mente que ilustra cierto código, ciertas «reglas» de interpretación.

Orientada hacia el arte, la interpretación quiere decir arrancar una serie de elementos (el X, el Y, el Z, etc.) de la obra entera. La tarea de interpretación es virtualmente una tarea de traducción. El intérprete dice: Mire, ¿no ve usted que X es realmente —o en realidad quiere decir— A, que Z es realmente C?

¿Qué situación pudo insinuar este curioso proyecto de transformar un texto? La historia nos da los materiales para una respuesta. La interpretación aparece por primera vez en la cultura de la antigüedad clásica tardía, cuando el poder y la credibilidad del mito habían sido destrozados por la visión «realista» del mundo introducida por el despertar científico. Una vez formulada la cuestión que obsesiona la conciencia postmítica —la de la *propiedad* de los símbolos religiosos—, los textos antiguos en su forma prístina dejaron de ser aceptables. Entonces se convocó la interpretación para reconciliar los textos antiguos con las exigencias «modernas». Fue así como los estoicos alegorizaron, hasta que nada quedó de ellos, los toscos rasgos de Zeus y su turbulento clan en los poemas épicos de Homero para que concordaran con su opinión de que los dioses tenían que ser morales. Lo que Homero en realidad designaba con el matrimonio de Zeus y Leto, explicaban ellos, era la unión entre el poder y la sabiduría. Asimismo interpretó Filón de Alejandría las narraciones históricas literales de la Biblia hebrea como paradigmas espirituales. La historia del éxodo de Egipto, la errancia en el desierto durante cuarenta años y la entrada en la tierra prometida, decía Filón, era en realidad una alegoría de la emancipación, las tri-

bulaciones y la liberación final del alma individual. La interpretación presupone entonces una discrepancia entre el significado claro del texto y las exigencias de lectores (posteriores). La situación es la de que por alguna razón el texto se ha hecho inaceptable pero no puede ser descartado. La interpretación es una estrategia radical para conservar, adaptándolo a un nuevo empleo, un texto antiguo considerado demasiado precioso como para ser descartado. Sin tachar o escribir de nuevo el texto, el intérprete está verdaderamente alterándolo. Pero no puede admitirlo. Pretende que al revelar su verdadero significado está únicamente haciéndolo inteligible. Por más que alteren los intérpretes el texto (otro notorio ejemplo son las interpretaciones «espirituales» rabínicas y cristianas de *El cantar de los cantares*), siempre sostendrán que están leyendo un sentido que de antemano se encuentra en él.

En nuestro tiempo, sin embargo, la interpretación es más compleja. Una agresión abierta, un desprecio patente hacia las apariencias, y no la piedad hacia el texto problemático (que quizá pueda esconder una agresión), impulsan el fervor contemporáneo hacia el proyecto de interpretación. El viejo estilo de interpretación era insistente pero respetuoso; erigía otro significado encima del literal. El estilo moderno de interpretación excava y, al excavar, destruye; escarba «detrás» del texto para encontrar un subtexto, que es el verdadero. Las más celebradas e influyentes doctrinas modernas, las de Marx y Freud, en realidad equivalen a complejos sistemas de hermenéutica, a impias y agresivas teorías de interpretación. Todos los fenómenos observables están clasificados juntos, en la frase de Freud, con el título de *contenido manifiesto*. Este contenido manifiesto debe ser sondeado y puesto a un lado para encontrar el verdadero significado, el *contenido latente*, bajo la *superficie*. Para Marx, los hechos sociales, tales como las revoluciones y las guerras, así como para Freud los sucesos de las vidas individuales (como por ejemplo los síntomas neuróticos y los *lapsus linguae*), al igual que los textos (tales como un sueño o una obra de arte), son todos motivos de interpretación. Según Marx y Freud, estos sucesos sólo *parecen* inteligibles. En realidad, sin interpretación carecen de significado. Comprender es interpretar. Interpretar es volver a expresar el fenómeno, encontrarle, en efecto, un equivalente.

Por lo tanto, la interpretación no es (como supone la mayor parte de la gente) un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún eterno reino de posibilidades. La interpretación misma debe ser valorada dentro de una visión histórica de la conciencia humana. En algunos contextos culturales la

interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de sobrepasar, de escapar el pasado muerto. En otros contextos culturales, es reaccionaria, impertinente, cobarde y sofocante.

III

El nuestro es de esos tiempos en que el proyecto de interpretación es ante todo reaccionario y sofocante. Así como los gases de los automóviles y la industria pesada ensucian la atmósfera urbana, de la misma manera envenena hoy nuestras sensibilidades la efusión de interpretaciones del arte. «En una cultura cuyo ya clásico dilema es la hipertrofia del intelecto a costa de la energía y capacidad sensual, la interpretación es la venganza del intelecto contra el arte.»

Aún más. Es la venganza del intelecto contra el mundo. Interpretar es empobrecer, vaciar el mundo para establecer un ficticio mundo de «significados». Es convertir el mundo en este mundo. («Este mundo». ¡Cómo si hubiera otro!)

El mundo, nuestro mundo, está bastante vaciado y empobrecido. Tenemos que librarnos de todo duplicado suyo hasta que de nuevo vivamos más inmediatamente lo que tenemos.

IV

En la mayor parte de los ejemplos modernos, la interpretación equivale a la vulgar aversión a dejar quieta la obra de arte. El verdadero arte tiene la capacidad de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido y al luego interpretar eso, lo que hacemos es domar la obra. La interpretación hace al arte dócil y conforme.

La vulgaridad interpretativa pulula más en la literatura que en cualquiera otra de las artes. Hace ya decenas de años que los críticos literarios encaran su tarea como la traducción a algo diferente de los elementos del poema, de la novela, de la pieza o del cuento. A veces el escritor se sentirá tan intranquilo ante el poder desnudo de su propio arte que instalará dentro de la misma obra —aunque con cierta timidez, con un toque de irónico buen gusto— su interpretación clara y explícita. Thomas Mann es un ejemplo de esa clase de autores demasiado cooperativos. El crítico está perfectamente satisfecho de llevar a cabo esa tarea en el caso de autores más obstinados.

La obra de Kafka, por ejemplo, ha sido sujeta a un estupro general por no menos de tres ejércitos de intérpretes. Quienes leen la obra de Kafka como una alegoría social descubren estudios clíni-

nicos de las frustraciones e insania de la burocracia moderna y de su inevitable desmoronamiento en el Estado totalitario. Quienes lo intentan leer como una alegoría psicoanalítica descubren desesperadas revelaciones del miedo de Kafka a su padre, de sus ansiedades de castración, del sentido de su propia impotencia, de la esclavitud a sus sueños. Quienes lo leen como una alegoría religiosa explican que K en *El castillo* está tratando de alcanzar el paraíso, y que José K en *El proceso* es enjuiciado por la inexorable y misteriosa justicia de Dios... Otra de las obras que ha atraído intérpretes como si fueran moscas es la de Samuel Beckett. Los delicados dramas sobre la conciencia introvertida de Beckett —reducida a lo esencial, aislada, a menudo vista como físicamente inmóvil— son leídos o como una declaración sobre la alienación del hombre moderno del significado o de Dios, o como una alegoría de la psicopatología.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide... se podrían citar autores y autores indefinidamente; no tiene fin la lista de aquellos en torno a los cuales se han ido acumulando espesas incrustaciones de interpretación. Pero es necesario anotar aquí que la interpretación no es simplemente un homenaje de la mediocridad al genio. Es, en verdad, la manera moderna de comprender algo, y se aplica a obras de cualquier calidad. Así, por ejemplo, de las notas que Elia Kazan publicó sobre su película *Un tranvía llamado deseo* se saca en claro que para dirigirla, Kazan tuvo que descubrir primero que Stanley Kowalski representaba la barbarie sensual y negativa que estaba asfixiando nuestra cultura, mientras que Blanche Du Bois era la civilización occidental, incluidas la poesía, las tenues vestiduras, las débiles luces, los sentimientos delicados, aunque todo ello casi sin usar, claro está. El violento melodrama psicológico de Tennessee Williams se hizo entonces inteligible: *era sobre algo, sobre la decadencia de la civilización occidental.* Dejaría, al parecer, de ser dócil y manejable si siguiera sólo siendo una pieza sobre una bestia bien parecida llamada Stanley Kowalski y una belad marchita y roñosa.

V

No importa que los artistas tengan o no la intención de que sus obras sean interpretadas. Es posible que Tennessee Williams crea que *Un tranvía* es lo que Kazan piensa que es. Puede ser que Cocteau necesitara las estudiadas lecturas, en términos de simbolismo freudiano y crítica social, que se han hecho de la *Sangre del poeta* y de *Orfeo*. Pero el mérito de estos films reside en algo dis-

tinto que en su «significado». Por cierto que las obras de Williams y los films de Cocteau son defectuosos, falsos, artificiales y faltos de convicción en la medida misma en que sugieren significados tan portentosos.

Parece, según entrevistas a Resnais y Robbe-Grillet, que éstos concibieron *El año pasado en Marienbad* para que se acomodara a una multiplicidad de interpretaciones igualmente plausibles. Pero debería haberse resistido a la tentación de interpretar *Marienbad*. Lo importante de *Marienbad* es la inmediatez pura, intraducible y sensual de algunas de sus imágenes, y las soluciones rigurosas, aunque limitadas, a ciertos problemas de la forma cinematográfica.

También Ingmar Bergman pudo imaginar como un símbolo fálico al tanque que ruge a lo largo de una vacía calle nocturna en *El silencio*. Si así fue, resulta un pensamiento trivial. («Confía en la narración; jamás en el narrador», dijo Lawrence.) Tomado como un objeto bruto, como inmediato equivalente sensorial de los misteriosos sucesos, abruptos y blindados que ocurren en el hotel, la secuencia del tanque es el momento más vivido del film. Quienes buscan una interpretación freudiana del tanque están sólo expresando su falta de sensibilidad a lo que está allí, sobre la pantalla. El caso es que las interpretaciones de esta clase siempre indican una insatisfacción (consciente o inconsciente) con la obra, un deseo de reemplazarla por otra cosa.

La interpretación basada en la muy dudosa teoría de que una obra de arte se forma de partículas de contenido, viola el arte. Convierte al arte en artículo de uso, para ser acomodado dentro de un esquema mental de categorías.

VI

La interpretación, claro está, no siempre prevalece. Buena parte del arte contemporáneo puede, de hecho, entenderse como motivado por una evasión de la interpretación. Para evitar la interpretación el arte se convierte en parodia. O puede hacerse («únicamente») decorativo. O se puede convertir en no arte.

Evadirse de la interpretación parece ser en particular un rasgo de la pintura moderna. La pintura abstracta es el intento de no tener, en el sentido ordinario, ningún contenido. El arte pop trabaja con medios opuestos para llegar al mismo resultado; al emplear un contenido tan vocinglero, tan «lo que es», termina también por ser ininterpretable.

Gran parte de la poesía moderna, empezando por los grandes experimentos de la poesía francesa

(incluyendo al movimiento engañosamente llamado simbolismo) para introducir el silencio en el poema y restaurar la magia de la palabra, se ha escapado de las ásperas garras de la interpretación. La revolución más reciente en el gusto poético contemporáneo —la revolución que ha derribado a Eliot y elevado a Pound— representa un alejamiento del contenido en la poesía, tal como se le interpretaba antes, una impaciencia ante lo que hizo que la poesía moderna cayera presa del fervor de los intérpretes.

Naturalmente que estoy hablando principalmente de la situación en los Estados Unidos. Aquí la interpretación reina sin vallas en las artes que tienen una vanguardia débil o insignificante: la novelística y el teatro. La mayor parte de los novelistas y dramaturgos norteamericanos son en realidad o periodistas o caballeros sociólogos y psicólogos. Están escribiendo el equivalente literario de la música descriptiva. Tan rudimentario, faltar de inspiración y estancado ha sido el sentido de lo que se puede hacer con la forma en la novelística y el teatro que aun cuando el contenido es algo más que mera información, que noticias, sigue siendo no obstante peculiarmente visible, manuable y más expuesto. Las novelas y las piezas de teatro (en los Estados Unidos), al contrario de la poesía, la pintura y la música, están propensas a la embestida de la interpretación en la medida en que no reflejan ninguna preocupación interesante por los cambios en su forma.

Sin embargo, el vanguardismo programático —que ha significado, ante todo, experimentos formales a expensas del contenido— no es la única defensa contra la contaminación del arte por las interpretaciones. Porque esto condenaría el arte a una eterna carrera (también perpetuaría la distinción misma entre forma y contenido que es, en última instancia, una ilusión.) Es posible, idealmente, eludir los intérpretes de otra manera, creando obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo ímpetu sea tan rápido, cuyo tono sea tan directo que la obra no pueda ser algo distinto de... simplemente lo que es. ¿Es esto posible ahora? Yo creo que sucede en los films. Por eso el cine es en este momento la forma de arte más viva, más estimulante y más importante. Quizá la manera de saber hasta que punto está viva una forma de arte es por la latitud para cometer errores que se permite, sin dejar de tener calidad. Algunos de los films de Bergson, por ejemplo —aunque atiborrados de trancos mensajes sobre el espíritu moderno y por lo tanto expuestos a invitar a interpretaciones —triunfan a pesar de todo sobre las presuntuosas intenciones de su director. En *Luz de invierno* y *El silencio*, la belleza y sofisticación visual de las imá-

genes desbaratan ante nuestros ojos la inexperta seudointelectualidad de la trama y de parte del diálogo. (El ejemplo más notorio de esta clase de discrepancia es la obra de D. W. Griffith.) En los buenos films siempre hay una inmediatez que nos libera completamente del afán interpretativo. Muchos viejos films de Hollywood, como los de Cukor, Walsh, Hawks e innumerables otros directores poseen esta liberadora calidad antisimbólica, no en menor grado que las mejores obras de los nuevos directores europeos, como *Tirez sur le pianiste* o *Jules et Jim* de Truffaut, o *Sin aliento* y *Vivir su vida* de Godard, *La aventura* de Antonioni y *Los prometidos* de Olmi.

El hecho de que los films no han sido saqueados por los intérpretes se debe simplemente a la novedad del cine como arte. También se debe al feliz accidente de que durante mucho tiempo los films fueron sólo películas; en otras palabras, a que fueron considerados parte de una cultura de masas por oposición a la cultura simple y llana, y a que no fueron tenidos en cuenta por la gente con cerebro. Además, en el cine hay algo que no es el contenido y que debe ser comprendido por quienes desean analizarlo. Porque el cine, al contrario de la novela, posee un vocabulario de formas, la tecnología explícita, compleja y discutible de los movimientos de cámara, de los cortes y de la composición del marco que forman parte de la elaboración de un film.

VII

¿Qué clase de crítica, de comentario sobre las artes, es deseable hoy? Porque lo que yo estoy diciendo no es que las obras de arte sean inefables, que no puedan ser descritas o parafraseadas. Sí pueden serlo. El problema es cómo. ¿Cómo sería la crítica que sirviera a la obra de arte en vez de usurpar su lugar?

Lo que se necesita ante todo es más atención a la forma en el arte. Si un énfasis exagerado en el contenido provoca la arrogancia interpretativa, descripciones más extensas y completas de la forma la

(1) Una de las dificultades es que nuestra idea de la forma es espacial (todas las metáforas griegas de la forma se derivan de nociones espaciales). Por eso nuestro vocabulario formal es más útil para las artes espaciales que para las artes temporales. La excepción entre las artes temporales es, por supuesto, el teatro, quizá debido a que el teatro es una forma narrativa (es decir, temporal) que se extiende visual y pictóricamente sobre una escena... Lo que todavía no tenemos es una poética de la novela, una noción clara de las formas narrativas. Tal vez la crítica de cine sirva de ocasión para una apertura, ya que los films son principalmente una forma visual, al mismo tiempo que una subdivisión de la literatura.

VIII

La transparencia es hoy el valor más alto, más liberador en el arte, y en la crítica. Transparencia quiere decir experimentar la luminosidad de la cosa en sí, de las cosas tal como son. Esta es la grandeza de los films de Bresson, de Ozu y de *La regla del juego*, de Renoir, por ejemplo.

Hubo un tiempo (Dante, pongamos por caso) en que imaginar obras de arte para que fueran experimentadas en varios niveles debió ser una iniciativa revolucionaria y creadora. Ahora no lo es. Ahora refuerza el principio de redundancia que es la principal aflicción de la vida moderna.

También ocurrió (cuando el gran arte escaseaba) que interpretar obras de arte debió ser algo revolucionario y creador. Ya no lo es. Lo que definitivamente no necesitamos ahora es asimilar aún más el arte al pensamiento, o, lo que es peor, el arte a la cultura.

La interpretación da por hecha la experiencia sensorial de la obra de arte y procede desde allí. Pero ahora no puede ser dada por hecha. No hay sino que pensar en la enorme multiplicación de

obras de arte a nuestro alcance, añadidas a los gustos, olores y visiones del medio urbano que bombardean nuestros sentidos. La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la sobreproducción: el resultado es una creciente pérdida de agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna —su plenitud material, su repentino apiñamiento— conspiran para embotar nuestras facultades sensoriales. Y es a la luz de las condiciones de nuestros sentidos, de nuestras capacidades (no de las de otra época), que se debe evaluar la tarea del crítico.

Lo que es importante ahora es recobrar nuestros sentidos. Tenemos que aprender a ver más, a oír más, a sentir más.

Nuestra tarea no es encontrar el máximo de con-

tenido posible en una obra de arte y menos todavía exprimir más contenido del que hay en ella. Nuestra tarea es reducir el contenido para que podamos ver de que se trata.

El fin de todo comentario sobre el arte debería ser ahora hacer más, y no menos, reales las obras de arte y, por analogía, nuestra propia experiencia. La función de la crítica debería ser mostrar como es lo que es, y hasta que es lo que es, en vez de mostrar lo que quiere decir.

IX

En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.



John and Salomé. Dibujo de Aubrey Beardsley para Salomé, de Oscar Wilde.

«El Cosmopolita», de Juan Montalvo

El 3 de enero de 1866 circula en Quito el primer número de *El Cosmopolita*, periódico íntegramente escrito por D. Juan Montalvo. Es un folleto de cuarenta y dos páginas, impreso en la Oficina Tipográfica de F. Bermeo por J. Mora y se vende a cuarenta centavos cada ejemplar. Esta publicación (que tiene nueve números y dura hasta enero de 1869) llega cinco años después de aquel artículo que publica Montalvo en *El Iris*, con el título «Dios se acomoda a todos». Allí se mezclaban meditaciones y advertencias, a la postre de sus deslucidos ensayos métricos y de los toques anunciadores de un estilo que es posible distinguir ya en las colaboraciones enviadas para *La Democracia* (Quito, 1852-1857). En *El Cosmopolita* en cambio se definen y precisan las cualidades literarias de Montalvo, y en sus páginas se trazan los rasgos alternativamente incisivos y pintorescos. Corre la frase, evocando o presintiendo, y, como si se suavizaran los endecasílabos de las primeras e imperfectas estrofas con las que no llegaría a ser el poeta que versifica, alcanza esa flexibilidad de la prosa en la que las oraciones se marcan en color o en música, por más que el período se volviera a veces un tanto fatigoso por lo amplio y circular, por lo sostenido y entabado de sus términos que ponen a prueba la sabiduría de la sintaxis; la resistencia, que diríamos ciceroniana o montalvina, de la concordancia.

Es verdad que *El Cosmopolita* pertenece más bien al grupo de los ensayos, con los *Siete Tratados*, *Geometría Moral*, *El Espectador*, que a los panfletos o venablos de polémica, entre los que figuran las violentas *Catilinarias*, la corrosiva *Mercurial Eclesiástica* y *El Regenerador*. Contiene artículos que sobrepasan la intención periodística, que vencen a la breve latitud de la crónica y que ya llevan, como el ensayo, algún propósito didáctico, dentro de amenidades expositivas; tendencia divagadora y gusto para relacionar; juzgadores atisbos con los que se complace la crítica e imágenes sensibles o sensitivas en las que la poesía muestra sus facciones vivificadoras.

El prospecto del primer número de *El Cosmopolita* es al propio tiempo que exposición de motivos y esperanzado programa, divagación amable, memoria de los países y de los sucesos. «De *Cosmopolita* hemos bautizado a este periódico

—dice Montalvo— y procuraremos ser ciudadanos de todas las naciones, ciudadanos del universo, como decía un filósofo de los sabios tiempos.» En esas cuartillas pueden rastrearse tal vez anticipadas notas de tratado, gérmenes del ya suelto pensamiento que campea en los cortos ensayos del parisino *El Espectador*.

Montalvo escribirá sobre la libertad de imprenta, las relaciones de España con los países hispanoamericanos; sobre los endecasílabos blancos, libres o sueltos, sobre la vena poligráfica de D. Andrés Bello. Habrá notas sobre las ruinas de Valparaíso; una ojeada sobre América; la imprenta en el Ecuador; comentarios sobre las granjerías y también los desencantos de los artesanos, con alguna sonrisa contrariada como la de la *Epístola a Fabio*; sobre la virtud antigua y la virtud moderna; la mujer, las palabras de un creyente.

Estos, entre otros, son los temas de los dos primeros números de *El Cosmopolita*, cuya actitud varia y ubicua se señala con modernidad, con desenfado que disgustaría a quienes, en esos años, no lograran salir de las fronteras del prejuicio. *Cosmopolita* intención que toca la política lugareña, las memorias de la historia, la crítica, los viajes.

Ha regresado Montalvo de su primera salida para Europa y los recuerdos le surten con espontánea frescura, aun cuando marchen, en ocasiones, entre el folletaje de las repetidas remembranzas clásicas o les ahogue un poco la erudición del andariego. Así, escribe sobre esos paseos por los jardines del Luxemburgo que aquietan el ánimo, o habla de la poesía de los árabes que también es tal en las metáforas de su arquitectura, en la recatada Córdoba, en el agua del Guadalquivir, río tanto de moros como de cristianos y sobre el que decurren brisas andaluzas y africanas brisas.

Allí, por ejemplo, para referirse al extranjero acometido de la nostalgia, se ocupa del otoño, «la terrible estación, muy ocasional a enfermedades morales», a la que describe con estos poéticos giros: «Las nieblas bajan y se andan rastrear por las calles; oscurece antes de anochecer; el aire es frío, la nieve cae en plumas, y las ráfagas del cierzo las estrellan contra el rostro. Conque el alma se afunesta, las penas suben de

punto, caen gotas de limón en las llagas del pecho. Mas de repente parece el sol entre un rompido inmenso de nubes, el cielo se muestra risueño, azul, purísimo, y la tierra toma un baño de alegría...»

Los ataques a García Moreno no son, a lo menos en parte, de una cruel dureza. Pruébanse la resolución y el ímpetu de un tan calificado enemigo, pero también los puntos de justicia que suele calzar contendor destinado a sitio tan eminente en las letras del idioma. Montalvo, en buenos espacios de su lucha política de *El Cosmopolita*, generaliza y fija consideraciones que pudieran aplicarse a nuestros días: «Es gran ceguera dejar un camino ancho, suave y fuera de peligro, por donde se va a la gloria limpiamente, por un vericuetos intrincado y escabroso que al fin lleva al abismo.» O: «No necesita demostrarse que si los buenos dejan el campo, serán los malos quienes lo señoreen victoriosos, y los gobiernos vendrán a ser concursos de bribones.»

Cuando se defiende de cuantos le salen al paso en el primer número de *El Cosmopolita*, para acrecer, desde luego, la fama de ese papel que quiere circular por el mundo, advierte que en orden a lenguaje aprendió en los autores clásicos. Así, frente a las críticas de acritud o sarcasmo, por la mujer pálida que vio en la roca Tarpeya, por el gato romano cuya silueta esboza, por el gallo al que dice haber encontrado «inmóvil sobre la pata izquierda, durmiendo mientras llovía», y sobre todo por como se prendaba, pagamente, de los ejemplos de la antigüedad greco romana, responde a sus impugnadores con la demostración de saber más que ellos, así de la letra bíblica como de la de los escritores místicos, y de poner en donde conviene a sus gatos y a sus gallos, mientras sus enemigos continúan ignorando, y precisamente por efectos de la pesadez de la siesta, si duermen sobre la pata izquierda como el gallito latino de *El Cosmopolita*, o como los rectos conservadores, sobre la derecha.

*

La vida de este *Cosmopolita* de América no deja de parecer más larga que la de sus verdaderos años cronológicos, a lo menos si se la mira desde los avatares y los libros del escritor. Pero es que Montalvo viene de paseos extensos a la diestra de los griegos, de visión de las clásicas bellezas: de experiencia, a veces como heredada, como acopiada en observaciones personales en otras, de países, de épocas, de ideas.

Si señalado en ocasiones por algún perfil plutarqueano, ya no habla con ática frase, y se

aclara el paisaje criollo, la política del tiempo alcanza sus formas cómicas o acerbas y el jinete parte causando alarma entre el silencio de los maizales.

En algunos días es Montalvo el triste paseante a la vera de los jardines ambateños, el que pule frente al horizonte su prosa sucesivamente propicia a los giros de la meditación que se interna en las lecturas, y a los golpes verbales que pretendieron llevar ciceroniana fuerza y risa aristofanesca.

Le acompañan el valor y la alegría de viajar. Se aleja y retorna y el equilibrio que en él nos sugiere y mueve nuestra simpatía es el del goce de comprender y también de amar —que pese a los golpes de sus contradicciones y de sus odios— fue señalado por varios de sus admiradores extranjeros y por la Condesa de Pardo Bazán, quien reconoció en el *Cosmopolita* un alma religiosa y un pensamiento heterodoxo.

Los defectos de la física o del espíritu suscitan en ese perfeccionista un sentimiento de tristeza o condolencia. El orgullo le subleva y la humillación le enciende. Concorre en un día al banquete de los filósofos, como en busca de ponerse a discutir sobre la suerte de la República. Y al lado del pensamiento de aquellos fluyen sus meditaciones y moralidades que, aplacadas en los tratados o buídas en catilinarias y mercuriales, seguirán su curso en las curvas de la *Geometría moral*, en las disertaciones sobre el genio, los héroes de América, el *Quijote*; en los revulsivos de *El Regenerador*.

Pero de *El Cosmopolita* parten, como decisivos para una prueba tan heroica como perseverante, los caminos que, tal la intención del nombre del periódico, le lleven por los diversos climas. Cuando comienza a levantar esos números, ha conocido ya algunos de los ríos originarios que invitaron al ascenso de las civilizaciones. Entre el pintoresco laberinto de las huertas de Tungurahua ha leído muchos volúmenes, y para emplear uno de los términos que buscó con frecuencia, cogitabundo y dotado de la virtud de la memoria, ha alcanzado visiones múltiples, enlace sagaz, unidad relacionadora, vuelos de armonioso conjunto en los que se sustentan los invisibles puntales del ensayo.

Por eso, el lector asiduo y sobre todo penetrante de Juan Montalvo, irá de sus libros y folletos a los gérmenes de mayor espontaneidad, dentro de la compostura que le acompañó en todo tiempo, de *El Cosmopolita*: a esos toques de crítica, divagación, esbozo de novela, cuento, rasgo costumbrista, retrato, juicio, poema en prosa, política, glosario.

Por otro lado, las rutas de Montalvo explicarán sus imágenes, el ambiente de sus escritos y hasta el eco de sus palabras que no salieron ante grandes concursos de sus labios de corto aliento para pronunciarlas, pero que se perfilaban, en su letra igual y tendida, como si supiesen cuanto iban a remover y durar. Por eso, sus biógrafos se detuvieron en Baños, el pueblo de los primeros contornos orientales y las aguas de salud, a donde iba para restañarse, y de donde, fiel a su temperamento, salió en no pocas veces, como él mismo dijo, «tigre cebado». Allí la piedra multicolor fue pedestal de su cansancio y el aguacate de ancha copa su techumbre y abanico. Allí sostuvo diálogo con el Pastaza; sujetó a su Prometeo a la negra roca; discurrió a través de ese subtropical y si en las cuevas próximas a los ríos oscuros quiso advertir cierta tiniebla de Averno, bajo el cielo azul de otro campo dio libertad al suspiro presintiendo vecindades de Eliseo, y se bañó en la Juvencia de la Virgen de Agua Santa cantada en sus primeros versos de escolar, o probó, con labio dispuesto para los sabores del combate, del amazónico Leteo.

Por eso le acompañaron en su vagar vespertino por Ficoa, le siguieron al París de su primer viaje, al pueblecito de Ipiales agrandado en soledad en la plaza de La Pola y en cuyos cielos que reflejan una parte del valle, vio la fugante esperanza de las nubes verdes, y en la tosca mesa de posada escribió la mayor parte de los *Tratados* y de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Por eso se aproximaron a oír su conversación con Lamartine, y a sentarse a su lado en la biblioteca de la capital de Francia, cuando el solitario sentía, de tarde en tarde, un poco el vacío del hambre.

*

En *El Cosmopolita* aparecen los principales temas y motivos que han de ampliarse después en ensayos y tratados, que se continuarán en otros de sus periódicos unipersonales, y han de formar, en tal perseverancia, tanto la sinfonía de sus meditaciones como la borrasca de sus páginas de polemista. Allí Montalvo se afirma en la defensa de las libertades y de la dignidad del hombre y exalta a los mártires de tales ideas como Juan Borja o dibuja a los proscritos, en su penumbra nostálgica, en su viajar a salto de mata, sin asidero de hogar, como anticipándose a la suerte en la que se afanaría, por su destino de perseguido o su extrañamiento voluntario.

Elogia a México, patria tan configurada en vocación de democracia y continúan fluyendo sus lec-

ciones para el pueblo y el sensitivo homenaje con el cual, para regresar a la comarca incomparable de la madre, ofrece a la mujer a la que ha de reiterar en todo tiempo un tributo de emoción que contrasta con su airada voz en contra de los tiranos: «Estos ojos que se van como balas negras al corazón de mis enemigos y como globos de fuego celeste al de las mujeres amadas», dice en su autorretrato.

Apunta reflexiones sobre las bellas artes, anticipándose a su tratado sobre la belleza y en «cuadros de costumbres» adelanta uno de los capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Refiere con la seguridad amena que utilizará en sus episodios de los *Siete Tratados*, la tenebrosa aventura del doctor Acevedo en la quebrada de Jerusalén, y si en la «Carta de un Padre Joven», no exenta de sabores wertherianos, desarrolla una sensibilidad parecida a la del personaje mayor de su *Geometría Moral*, la del Padre Yerovi es silueta del religioso ejemplar, manso y humilde de corazón, verdadero discípulo de Francisco, que para ofrecer a los pobres abrigo y arriño se despoja de vestido y báculo y trata a los pecadores más como a dolientes dignos de cura que como a espíritus foscas caídos por su maldad en la sima de la delincuencia. La de ocuparse de almas apostólicas de esa guisa, de pechos encendidos en verdadera caridad, de cristianos proceder y cabeza teológica, será, en otras veces, su preferencia de escritor moralista, su gusto de afinar retratos tálares de tan virtuosa entereza, como el del cura de Santa Engracia.

Asimismo, en el que confía a sus cuadernos el recuerdo de viajes y conocimiento de ciudades se manifiestan, desde los toques de *El Cosmopolita*, las elecciones de su afecto. Se ocupa de España, primero figurada y después vista con esa familiaridad que en los hispanoamericanos no deja de parecer satisfacción del retorno. Y de Francia, a la que mira en sus años tempranos, y a la que volverá, para los paseos de la madurez, para el oreo de la fiebre del resentimiento, para descanso del venablo propicio a lastimar, y, por fin, para la entrevista, tal vez inesperada, con la muerte, de la que saldrá, por embalsamiento, para ser pergamino sin término en ataúd metálico.

También escribirá notas sobre Italia, y si recibe el elogio rotundo del latino César Cantú, dedicará a Víctor Hugo su conmovedor artículo de *El Cosmopolita* sobre el terremoto de Imbabura, y en las estrofas carentes de flexible metro que se publican en ese periódico de nombre universal, cuando en alguna anticipada coincidencia con el pensamiento de Darío, traza las cuartetas

a la juventud que se va, glosa un verso de Petrarca, en el que para expresar la inercia, la mudez del triste, habla de la piedra viva sentada en piedra muerta, o en otra de sus incursiones poéticas, canta al pie del Monte Blanco de Suiza, sin duda para recordar a los volcanes de la patria, para pensar en las elevaciones de la naturaleza que consueñan con «la tendencia del hombre a lo divino».

Así progresa *El Cosmopolita*, periódico constelador en busca de alcanzar rutas y señales del vasto mundo. Piensa en los resultados de contención que produce el egotismo, y diserta, después, en nombre de los principios sociales, acerca de los partidos políticos; parécele ingrata la profesión del libelista, y da se a las cosas de la tierra y a la correspondencia íntima, en el que quisiera que fuese «estilo familiar», porque no deja de advertir, aun cuando no concurra a un autoexamen, que su absorción de lecturas, su trato con Granadas y Cicerones, su saber de los modelos castellanos del Siglo de Oro y ese aliento del que se prenda, de la gracia francesa, están operando en un barroco suyo, un barroco montalvino que quizá aparezca, en varias páginas, recargado y numeroso.

Pero Montalvo escribe con mayor naturalidad cuando se olvida del concurso público frente a sus libros y artículos, cuando se deshace de la manía oratoria que le anda por dentro, ya que él fue todo lo contrario de un orador de tribuna, y así los más fáciles y directos artículos de *El Cosmopolita* se parecen a los podados de énfasis, precursores del ensayo y la crónica moderna, de las entregas de *El Espectador*.

*

Desde la carta de 1860, firmada en la Bodeguita de Yaguachi, en cuyas líneas aparecen severas advertencias para la política de García Moreno, Montalvo guarda silencio hasta la aparición de *El Cosmopolita* en el que la compostura literaria parece contornear los ataques al «tirano», y se generalizan los términos para que resalten las ideas y los principios de la democracia y la libertad, por sobre el perecedero vivir de los hombres.

Publica varios de los artículos y pequeños ensayos que ha guardado desde los días de *La Democracia* y *El Iris*, y presentándose de pronto como un escritor de dones extraordinarios, quita el sueño a los duendes de la emulación, llama a los amarillos procuradores de la envidia y salen para combatirle los adversarios de la política, los contrarios en la profesión de fe de aquel que

ahora se perfila, a distancia necesaria, como un moralista cristiano y un romántico que gustaba de acercarse a la evocación de los tiempos paganos.

Entre los que le salen al paso con artículos de crítica y hasta reparos de lenguaje, figura un su amigo de antes, literato de buena cepa, don José Modesto Espinosa, el humorista que se refiere a la pata del gallo, al gato negro y a la lluvia europea, de la letra de Montalvo, quien le contesta en el segundo número de *El Cosmopolita* y le consagra más tarde, en cierto modo, al dedicarle otros párrafos de controversia.

Ardido García Moreno, templará su cólera para tratar a don Juan en dos sonetos regocijados a los que aplica la intención fabulística que en algunas de sus páginas poéticas o versificadas corresponde a su tendencia de buscar los ejemplos y los castigos. Ambos se publican en *El Sudamericano* de Quito e ingresan en la biografía de Montalvo, porque si el uno se refiere al regreso de su primer viaje, a su salida del invierno occidental víctima de la neuritis, el segundo recoge el socorrido tema de su página de viaje que quiso valer para la risa de sus impugnadores contemporáneos. Más que el comentario, vale la lectura entera de estas estrofas:

A JUAN QUE VOLVIO TULLIDO
DE SUS VIAJES SENTIMENTALES

*Dejando Juan sus áridas colinas
y el polvoroso suelo de su cuna,
do en nudoso nopal crece la tuna
coronada de innúmeras espinas,*

*recorrió mil regiones peregrinas;
y más allá pasara de la luna
si tullido en el lecho por fortuna,
no quedara en las márgenes latinas.*

*¡Oh tiempo mal perdido! ¡O desengaños!
dejar las tunas, el nopal, la sierra
por variar de costumbres y de teatro;*

*y tras tanta fatiga y largos años,
regresar de cuadrúpedo a su tierra
quien, yéndose en dos pies, volvióse en cuatro!*

SONETO BILINGUE
DEDICADO AL COSMOPOLLINO

*Cuando fue Sancho amigo al «Campidoglio»
en aciago y menguado y triste rato,*

*vio tendido un enorme y negro gato
que le puso la testa en un «imbrioglio».*

*Y miró con grandísimo «cordoglio»
una oveja, tres búfalos y un pato,
y las ranas lo mismo que en Ambato,
lo cual sin duda le llenó de «orgoglio».*

*Y vio por fin dormido en una pata
un gallo ¡oh maravilla! Y el tal cuento
con su pata de gallo así remata.*

*Pues, quieres, Juan, te diga lo que siento?
Si te viste tú mismo, yo discurro
que debiste de ver también un burro.*

Que *El Cosmopolita* discurriese como su propio padre, está en el caso del tono prevaleciente en esa biografía errabunda. A mediados del año 66 y después de su número cuarto, *El Cosmopolita* deja de publicarse por falta de recursos económicos, así como también, según acercados testimonios, por el ademán colérico de los garcianos. En el año siguiente tampoco aparece, y de fines del 68 al 15 de enero de 1869, circulan quincenalmente los cinco números siguientes y últimos del periódico. Van en ellos los artículos escritos en ese tiempo de interregno, algunos en Quito y los más en su casa bajita de Ambato, en las soledades banefías, en la vieja hacienda de los Montalvo, en Puntzang, casi en las rampas de Tungurahua, en todos con la ya irrevocable pasión del combatiente político y con ese ritmo estilístico destinado a salvar, pese a la mutación de las épocas y de los gustos, aún lo más deleznable de sus panfletos.

Pero, antes y después, Juan Montalvo, no deja de contenerse, con alguna reserva, frente a García Moreno, y no así cuando más tarde «arremete» contra Veintimilla. Dice al comienzo que de buena gana le pusiera a don Gabriel en la frontera, con toda la cortesía, para seguir el consejo de Platón, ni con grillos ni jinete en asno, pero tampoco laureado, y el que después prorrope en esa frase que han repetido todos sus biógrafos, «mi pluma lo mató», a la caída del Presidente ecuatoriano por las gradas del Palacio de gobierno bajo el puñal de aquel que lleva un nombre nefasto, Faustino Rayo, retrocede para decir que frente a las sucesiones políticas de este país andino, hubiera sido mejor dejar con vida al mandatario de la cruz y del látigo.

En 1868 Víctor Hugo ha leído las entregas de *El Cosmopolita* y en nota breve quiere estrecharle la mano porque manifiesta un «noble corazón».

En Madrid, con Cela

Cada nuevo libro de Cela, por menor que sea, aporta una evidencia a estas alturas ya incuestionable: su trascender estético, que da a toda su obra —múltiple y variada— una perfecta coherencia. Sobresale sin duda alguna su afán de perfección en una época en la que por desgracia el escritor suele desdeñar precisamente su instrumento de trabajo, es decir, la lengua; en la que se presume incluso de usar y hasta abusar de las incorrecciones en nombre de no sé que realismo; en fin, en la que muy contados aspiran a mostrar una voluntad de estilo. Y es justamente esa perfección literaria que exhibe Camilo José Cela lo que ha incitado a algunos desdeñosos a calificar su prosa de preciosista, de meros ejercicios estilísticos.

Han llegado recientemente a mis manos los dos últimos volúmenes —el quinto y el sexto— de *Nuevas escenas matritenses*, publicadas por la Editorial Alfaguara (Madrid, 1966) en su colección «Fotografías al minuto». Trátase, en efecto, de verdaderas instantáneas de la vida madrileña, de toda una serie de breves fragmentos que forman como un censo de evidencias del Madrid barriobajero y no del Madrid capital, del Madrid dicharachero y no de aquel Madrid «rompeolas de todas las Españas» que cantó Antonio Machado en plena guerra civil. Son fugaces escenas de la vida cotidiana en las que abundan el humor, la poesía, la singularidad y la ternura, sobre todo la ternura, que Cela suele poner en los pobres tipos marginales de la sociedad...

(«No, no es la feria de los esclavos: es la solana de la plaza de toros, por donde pasan los muertos que llevan a enterrar y deambulan los jubilados pobres que salen a tomar el aire. El aire de Madrid es muy velazqueño, todo el mundo lo dice. Al solecico de la primavera, cuando ya el cierzo dejó de marear con su navajazo y las mujeres empiezan a estirarse igual que caracoles contentos, los jubilados pobres salen a tomar el aire, que es barato, y a mirar cómo pasan los muertos que llevan por el camino del cementerio, que van muertos, sí, pero no ateridos.»)

El Madrid que desfila ante los ojos del lector de *Nuevas escenas matritenses* no es el que ofrece el Ministerio de Información y Turismo a los millones de extranjeros que van a España un año sí y otro también, sino el formado por las múltiples casas de vecindad, el de los variopintos patios interiores donde juegan los niños que suelen tener por escuela la calle y por maestro su propio despabilamiento, el de los obreros que se desviven por

lograr un sustento, el de los ancianos vencidos por la edad y por la vida —sobre todo por la vida—, el de los provincianos, el de los cachivaches de toda clase, el de las industrias al vuelo, el de las amas de cría, el de los organilleros, el de los traperos, el de los puestos callejeros...

(«Hay puestos callejeros tristes de por sí y puestos callejeros alegres por la misma industria. La mercancía, salvo excepciones, suele imprimir carácter al mercader: los taberneros son colorados y saludables; las churreras, pringosas; los de pompas tenebrosas, pálidos y aliescurridos, etc. Cuando no se cumple la regla general, es que algo no marcha fino en el ámbito de la república; también puede ser que la meteorología ande medio sublevada, metiendo llo en los pluviómetros, confundiendo termómetros y sembrando cizaña entre los barómetros.»)

Cela, que ha recorrido a pie casi toda la geografía española para ofrecer luego unos estupendos libros de viaje, se detuvo esta vez en medio del bulle-bulle madrileño y narra con su arte incomparable, creando al mismo tiempo un nuevo género literario, los mínimos sucesos que forman el vivir de todos los días en ese inmenso pueblo que es Madrid. Un Madrid desconocido tal vez por hartos visto, un nuevo Madrid surge ante el lector, presentado a través de sus habitantes con un humor que no tiene nada que ver con la ironía escéptica. La gente que allí se mueve de un lado para otro, para vivir como puede, es la de los resignados...

(«Todos los hombres somos genios hasta los diez años, después viene Paco con la rebaja y nos va igualando en preocupaciones, agobios y ataduras. Al que no se somete lo descalifican y le hacen la guerra al estómago; si resiste, gana, pero, por lo general, no resiste, claudica y entra en el aburrido juego de las prebendas, los escalafones y las condecoraciones. Es lástima imaginarse que un niño que embestía pastueño y bravito, pueda llegar a obispo o a subsecretario. El mundo está lleno de dolorosas evidencias que ya a nadie sorprenden.»)

Los diversos caminos recorridos por Cela también se han hecho transitables a sus lectores, pues siempre los ha llevado por ellos como cogidos de la mano. Y así los ha maravillado ante paisajes conocidos o no, ante gente conocida o no. Ahora ha convertido a Madrid en una especie de atalaya desde la cual es dable observar, en su compañía, el hormiguero madrileño. Y Madrid aparece como una especie de inmenso escenario en el que se representa la vida de todos los días, en el que todo sucede, todo pasa, todo atrae la atención. Lo que

se creía haber visto y oído, se oye y ve de distinta manera, con oídos y ojos nuevos. Son las escenas matritenses, las de un Madrid que no cesa de dilatarse en medio del páramo castellano...

(«Madrid se desparrama por todas partes: por los cuatro puntos cardinales, para arriba y para abajo, de lado, de costadillo, etcétera. Hacia el oriente del matadero se levantaron, pocos años atrás, unas casas muy higiénicas y arbitrarias, incluso muy rectilíneas y dodecaédricas. En ellas vive quien puede, como es natural, y la gente nace, crece, se reproduce y casca como si tal cosa y sin darle una importancia mayor. Las casas en seguida se acostumbran a tener gente dentro, la verdad es que no necesitan ni entrenarse: les ponen unas tejas, se pronuncian algunas necedades —tampoco de mayor monta— en el acto de la solemne adjudicación de las viviendas, los beneficiarios sonríen con cara de pardillo, gratuitamente cobista, se hacen unas fotos y, ¡halala, a vivir!»)

Cela ha logrado dar nuevas dimensiones a la literatura de costumbres hasta crear, repito, un nuevo género literario. Su extraordinario talento en el decir, incluso en el buen decir; sus dotes de observación y sus muchas destrezas; finalmente, su afán de acercamiento para conocer mejor a su pueblo —el de Madrid en este caso—, compartiendo así con los inolvidables maestros del 98 la preocupación por España, han dado como fruto esos libros deliciosos que forman la serie de *Nuevas escenas matritenses*. Los personajes que bullen en ellos son seres vivos y no entelequias más o menos literarias. A veces, casi siempre, parecen hartos resignados, sometidos, preocupados sólo de vivir. Pero no debe olvidarse que allí, como afirmó Ortega hace ya años, el vivir es una lección permanente de heroísmo.

I. IGLESIAS

Nuevas publicaciones

Los primeros veintiún libros de la nueva editorial mexicana, «Siglo XXI» (sobre cuya creación ya se ha informado aquí mismo, núm. 1), han sido ya puestos a la venta. Son: *Textos y problemas de su interpretación*, del filósofo italiano Rodolfo Mondolfo, por muchos años residente en Argentina; *Historia natural de la agresión*, que recoge los trabajos del simposio del Instituto de Biología de Londres (1964), bajo la dirección de J. D. Carthy y F. J. Ebling; *Pediatría accesible*, de J. de la Torre; *Psicología y psicopatología de la vida amorosa*, de

Josef Rattner; *Países pobres, países ricos*, de L. J. Zimmerman; *Martí. El héroe y su acción revolucionaria*, de Ezequiel Martínez Estrada (esta obra forma parte de un estudio monumental que el ensayista argentino dejó completado a su muerte; ver *Mundo Nuevo*, núm. 1 y 2); *Bases para la planeación económica y social de México*, que reúne los textos del seminario organizado por la Escuela Nacional de Economía de la Universidad de México en abril de 1965: *No es fácil el camino de la libertad*, de Nelson Mandela (la edición original es de Londres, 1965); *La casa del mañana*, de Emmanuel Bernard Bernadac; *José Trigo*, novela de Fernando del Paso, autor mexicano cuya obra Juan Rulfo saluda como «la más formidable empresa que en el terreno idiomático se haya intentado en Hispanoamérica», en tanto que el poeta colombiano Alvaro Mutis califica como «una de esas obras totales, grandes resúmenes que rompen, por razón de la vastedad de su alcance, todos los niveles de la expresión literaria».

Entre los libros que anuncia la editorial como de próxima publicación figura *El nacimiento de la clínica*, del filósofo francés Michel Foucault, cuya última obra, *Les Mots et les choses*, también será publicada por «Siglo XXI». En este momento, Foucault ha alcanzado una notoriedad en Francia sólo reservada antes aquí para productos industriales como Françoise Sagan. Su reciente polémica con Sartre no ha hecho sino aumentar la cotización de un filósofo que los órganos publicitarios de las editoriales francesas ya anuncian como el maestro del momento. Otros títulos de «Siglo XXI» para los próximos meses: *Poesía en movimiento*, antología de la poesía mexicana entre 1915 y 1966, realizada colectivamente por Octavio Paz, Alf Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. También se anuncia la publicación de un libro de collages que firma Julio Cortázar: *La vuelta al día en ochenta mundos* (el título implica un homenaje a Jules Verne), y varias novelas de escritores latinoamericanos: 1959, de Alejo Carpentier (en que se ocupa del año primero de la Revolución Cubana); *Rito de iniciación*, de Rosario Castellanos; *La cordillera*, de Juan Rulfo (su segunda novela, desde *Pedro Páramo*, 1955) y *Zona sagrada*, de Carlos Fuentes (sobre la que el autor habla in extenso en el número 1 de *Mundo Nuevo*).

Con estos títulos y muchos otros más que proyecta, la editorial «Siglo XXI» parece hacer realmente honor a su nombre.

*

La Editora Nacional, que cuenta en su acervo la famosa colección Brasileña, la más notable colección de libros sobre dicho país, acaba de iniciar

una nueva serie titulada «Roteiro do Brasil», dirigida por Rubens Borba de Moraes, que reunirá estudios históricos brasileños y textos antiguos, de indiscutible importancia para comprender el Brasil de antaño. Inaugura la nueva colección las *Obras Económicas* de J. J. da Cunha Azevedo Coutinho, obispo de Pernambuco, Inquisidor del Santo Oficio. Estas obras habían sido publicadas a fines del siglo XVIII, y en ellas el autor aporta su contribución al debate sobre las nuevas concepciones económicas y políticas de la época. Allí revela ideas precursoras del capitalismo burgués y hasta de la era capitalista, según se asegura.

Para remediar en algo el desconocimiento recíproco que existe entre las literaturas del Brasil y las de la América hispánica, se ha fundado en Río una colección titulada «América Latina: Realidade e Romance», que dirige Jurema Finamour. Entre los títulos que ya se anuncian: *Terra Alheia* (Tierra ajena), del colombiano Eduardo Caballero Calderón; *República Dominicana*, de Juan Bosch; *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Se proyecta la publicación en esta misma serie de obras de Miguel Otero Silva, Carlos Fuentes, Ciro Alegría, José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Humberto Mata, Demetrio Aguilera Malta, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges.

Por su parte la editora Civilização Brasileira anuncia una colección «Nossa América», destinada a mostrar «la literatura de esa parte del mundo, actualmente mucho más conocida en los Estados Unidos y en Europa que en el Brasil». El responsable de la colección será el poeta Thiago de Melo y el primer título previsto es *El reino de este mundo*, novela del cubano Alejo Carpentier sobre Haití (1949). Otros títulos proyectados: *Metal del Diablo*, de Augusto Céspedes; *Antología poética*, de César Vallejo; *Hijo de ladrón*, de Manuel Rojas; *Antología poética*, de Pablo Neruda; *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera; *El astillero y Juntacadáveres*, de Juan Carlos Onetti; *Los desterrados*, de Horacio Quiroga; *Los Premios y Rayuela*, de Julio Cortázar; *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato; *Los siete locos*, de Roberto Arlt; *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; *Huasipungo*, de Jorge Icaza; *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos; *Los de abajo*, de Mariano Azuela; *La muerte de Artemio Cruz* y *La región más transparente*, de Carlos Fuentes. Por su parte, el economista brasileño, Celso Furtado, cuyos derechos políticos han sido suspendidos por el gobierno brasileño, y que actualmente vive y enseña en los Estados Unidos, ha entregado a la misma editorial los originales de su último libro, *Desarrollo y Estagnación en América Latina*, que también será publicado en la misma colección.

El fenómeno del peronismo

Poner en circulación en América Latina una publicación periódica sobre temas e investigaciones sociales, económicas y políticas referidas al continente, constituye por sí sola una aventura de muy difíciles previsiones. Si hubiera que enunciar los intentos realizados en este sentido y que todavía subsisten después de algunos años, sobrarían los dedos de una mano. Habría que mencionar, en primer lugar, *América Latina*, editada en Río de Janeiro por el Centro de Investigaciones Sociales y la *Revista Latinoamericana de Sociología*, editada por el Centro de Sociología Comparada del Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires. Otros intentos (las revistas de sociología editadas por la Universidad de México y la de San Marcos; la *Revista de Sociología Paraguaya*, editada por el Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, entre otros) reúnen trabajos muy particulares, referidos a problemas específicamente nacionales, o compilan estudios de carácter internacional de tipo teórico. En casi todos los casos, el ámbito de difusión de esas publicaciones no comprende muchos kilómetros más allá de las fronteras geográficas nacionales que las albergan o de los claustros especializados.

En realidad, una revista de sociología puede proponerse dos niveles: el del especialista o el de la divulgación. Reunir ambos parece una empresa de alcance poco menos que imposible. Sin embargo, cada día es más evidente que los resultados de las investigaciones sociales (específicamente sociológicas, económicas, políticas, culturales) comprometen de un modo más profundo la imagen del mundo contemporáneo y constituyen una fuente esencial de interpretación para los estratos medios de la sociedad que juegan un papel decisivo en la orientación de la comunidad.

En este panorama la aparición de *Aportes* (editada en París por el Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales y dirigida por Luis Mercier Vega) recupera para el continente latinoamericano, una iniciativa dormida y un propósito urgente: alcanzar a reunir los mejores trabajos sobre temas que interesan a cada uno de los países que integran la comunidad de América Latina, logrando, al mismo tiempo que el nivel científico del claustro, un ámbito de comprensión de más extensos sectores sociales.

La mejor prueba la constituye el material del primer número (julio-octubre 1966). Su índice rompe la monotonía tecnicista de las revistas especializadas, por una parte, y las simplificaciones de las

revistas de divulgación por la otra. El volumen está integrado por las conclusiones y el anticipo de tres capítulos del texto final de la investigación sobre «La naturaleza del Peronismo», efectuada por el doctor Carlos S. Fayt, profesor (renunciante a raíz de los sucesos ocurridos en las universidades argentinas en julio-agosto de 1966) de derecho político de la Universidad Nacional de Buenos Aires, con el patrocinio del Centro Argentino por la Libertad de la Cultura.

El fenómeno del peronismo, circunscrito en apariencia sólo a la Argentina, caracteriza, sin embargo, una época importante y extensa del continente. Esencialmente, su examen aporta una modalidad interesante acerca de cómo encarar el estudio, a un nivel científico, de los fenómenos sociales. En América Latina, el desarrollo de las ciencias políticas está, por decirlo así, en pañales. Muchos esfuerzos por construir una ciencia política han suministrado, hasta el presente, modelos inadecuados para la realidad continental y la elaboración de una metodología propia no ha concluido en aportes de mayor relieve. Otro es el caso del estudio encarado por Fayt.

Desde el punto de vista metodológico se abre con este trabajo una nueva perspectiva para la ciencia política, con la incorporación de valiosos análisis sociológicos que muchas veces parecen ignorarse en aquella disciplina. Fayt postula las hipótesis básicas del trabajo: a) El peronismo es simplemente Perón; b) El peronismo es la versión argentina del fascismo italiano; c) El peronismo es la respuesta política a las condiciones sociales y económicas imperantes en la Argentina de 1943. Sus conclusiones son agudas. Como respuesta a los interrogantes, la investigación realizada llega a las siguientes indicaciones: a) El peronismo es una forma del autoritarismo basada en el poder de las masas y, en este sentido, más allá de toda analogía o semejanza con cualquier otro tipo de totalitarismo, posee una figura original; b) Si bien es cierto que careció de ideología y fisonomía definida, elaboró su doctrina después de captar el poder: ideología que se manifiesta enemiga del liberalismo, del sindicalismo de clase, de la dictadura del proletariado; c) El peronismo no hubiera existido sin el apoyo del Ejército, la Iglesia y la clase obrera, sin el desamparo social y cultural de las masas populares argentinas, sin las condiciones sociales y económicas existentes en el momento de producirse.

Los tres capítulos (del total de once que cuenta el trabajo final) que se publican en este número de *Aportes*, están referidos al Ejército y su papel político en los acontecimientos que se extienden desde 1943 hasta 1946; a la situación social y económica que condiciona los sucesos del mismo período y al papel jugado por las organizaciones sindicales en la constitución del aparato político que facilita el ascenso electoral de Perón al poder.

Un juicio de valor sobre el trabajo puede resultar prematuro hasta el conocimiento del conjunto de la obra, que publicará próximamente la editorial *Omeba*, de Buenos Aires. Sin embargo, ya es posible señalar una suerte de desencuentro entre la agudeza del desarrollo de los capítulos antes mencionados y las conclusiones mismas del trabajo, donde no se recogen los aspectos estructurales del peronismo y donde se nota la ausencia de una estimación más estrictamente social de las fuentes que integran los cuadros del movimiento analizado.

El trabajo del profesor François Bourricaud que lo sigue, constituye un análisis comparativo fundamental —del que se carecía hasta el momento— para comprender el amplio material aportado por los participantes del Seminario de Montevideo sobre «La formación de élites» —seminario que se realizó en junio de 1965 y contó con el patrocinio de la Universidad de Montevideo, la de California (Institute of International Studies) y el Congreso por la Libertad de la Cultura, de París. «La élite —advirtió Bourricaud— es a la vez una configuración en la sociedad y de la sociedad. Para describirla es necesario abarcar el conjunto de los diversos sectores que la constituyen, situarlos en la sociedad, relacionándolos entre sí, comprender la orientación del conjunto, al mismo tiempo que de los diferentes elementos, en relación con el proyecto colectivo.» Con una sagaz perspectiva, fundada en esta premisa básica, analiza los trabajos presentados en el Seminario por Seymour M. Lipset (Harvard), Aldo Solari (Montevideo), Fernando Enrique Cardoso (Brasil), Darcy Ribeiro (Río de Janeiro), Frank Bonilla (Estados Unidos), Luis Ratinoff (Santiago de Chile), Aníbal Quijano (Lima) y otros, suministrando al lector una interesante visión acerca del comportamiento del clero, las universidades, las empresas, el movimiento obrero y el ejército en su papel de aglutinantes y conductores sociales de América Latina.

Quizá una de las contribuciones originales de mayor importancia para el especialista hechas por *Aportes* lo constituye el informe acerca de las investigaciones en marcha. Sin duda, cualquier observación debe tomar en cuenta el esfuerzo que implica lograr, en un continente caracterizado por el aislamiento y la incomunicación intelectual, una

información adecuada y uniforme acerca de «lo que se hace» en las ciencias sociales, políticas y económicas. Existen, sin duda, algunos intentos similares. Pero resultan fragmentarios y a niveles exclusivamente nacionales —si se excluye el informe anual (publicación mimeográfica) del Centro de Investigaciones de Río de Janeiro— que no permiten disponer de un panorama actualizado del conjunto de investigaciones realizadas en el continente y fuera de éste.

El notable esfuerzo que implica esta sección que, se anuncia, será permanente, contribuirá de un modo singular al acercamiento, conocimiento y diálogo de los intelectuales que en el continente encaran la descripción de los problemas básicos de sus respectivos países.

Finalmente, la sección «Perlas» constituye una sobria y aguda crítica al desconocimiento del continente latinoamericano por parte de «eruditos» que difunden la imagen antojadiza de comunidades que quizá ni siquiera han visitado. Como prueba, basta un ejemplo: «Gilles Gozard dice, en *Demain, l'Amérique Latine*, que Uruguay cuenta con alrededor de 400.000 indios...»

Tal como se afirma en el artículo de presentación, «el ciudadano de uno u otro país, de uno u otro

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

El viajero inmóvil

Introducción a Pablo Neruda

«Este libro obtiene el más riesgoso de los triunfos: internarse en la poesía de Pablo Neruda atendiendo a su raíz y a su vocación americanas, pero sin ignorar que es también una de las obras más altas de la literatura contemporánea, comparable a la de Pound, Vallejo o Perse; recurrir a la biografía sin extraviarse en la anécdota; practicar el análisis de estilo sin descuidar el sentido histórico de un texto.»

SUMARIO:

- I. Persona y Poesía.
- II. Retrato en el Tiempo.
- III. La Única Residencia.

EDITORIAL LOSADA, S. A.

Alsina 431

Buenos Aires

continente, se halla cada vez más solicitado para tomar una decisión, para sostener o combatir unos puntos de vista que interesan directamente a la evolución de América Latina», pero, sin embargo, «las informaciones que a ella se refieren proceden, las más de las veces, de la ignorancia, la fantasía o la propaganda». Por este primer número, cabe esperar que *Aportes* logre superar esta situación y constituya un real aporte para el conocimiento del continente y la intercomunicación de los científicos sociales.

Nuevas revistas

El primer número de *Azu. El Hombre Infinito* (sic), que se publica en Pereira (Colombia) bajo la dirección de Zahur Klemath, incluye exclusivamente poemas, reunidos según un criterio que es imposible descifrar. Además del archiconocido texto del manifiesto creacionista de Huidobro (reproducido últimamente en publicaciones de jóvenes, lo cual debe significar algo) hay anónimas traducciones o escritos en español, inéditos o ya publicados, que van de Walt Whitman y Ezra Pound hasta los más bisoños poetas de la provincia colombiana, pasando por el brasileño Carlos Drummond de Andrade. Entre los menos conocidos, se

destacan los poemas, ya premiados en su país, del chileno Mahfud Massis, una poderosa voz de auténtico poeta. He aquí un pasaje de su «Sonata al Padre Eterno»: «...tú devorando el tiempo como un toro la alfalfa / erguido sobre la roca con tu quepis de piedra, / echando tribus, huesos al mundo, y dominas / estático, fatal, como un escultor ante la muerte; / y yo debajo de ti, inconexo, agarrado a las muelas del alma...»

Completa el número una brevísima pero deslumbrante antología (cuatro poetas, cinco poemas) de poesía japonesa moderna, traducida, seleccionada y anotada no se sabe por quién con muy pocas y muy poco informativas líneas, pero que despierta admiración y curiosidad por una poesía completamente desconocida entre nosotros. Como ejemplos, pueden citarse los dos textos de Ichiro Ando: «En una rosa» (fragmento): «Hay un horizonte que tiembla / en una rosa / Hay un horrible mapa de sueños / en una rosa / Y no hay rosa / en una rosa.» «Posición 35»: «Se derrumbó una flor / Se derriñó una piedra / Se hinchó una bandera / Ardió un jardín / Se arrodilló un gato / Cayó una mariposa / Bostezó una mujer / Murió un rostro / Repicó el cielo / Yo me hice astillas.» Los grandes y desconocidos poetas son: Ichiro Ando (1907), Fujiyuki Kitagawa (1900), Futubaco Mitsui (es una mujer; 1918) y Sakutaro Jaguiwara (1886-1942).

MUNDO NUEVO

publicará en los próximos números:

relatos de Francisco Ayala, Guillermo Cabrera Infante, Gabriel Casaccia, Haroldo Conti, Juan José Hernández, Eduardo Jonquières, H. A. Murena, Jorge Musto, Juan Carlos Onetti, Elvira Orphée, Francisco Pérez Maricevich, Basilia Papastamatfú, Manuel Puig y Augusto Roa Bastos.

poemas de Vicente Aleixandre, Miguel Arteche, Cecilia Bustamente, Humberto Díaz Casanueva, César Fernández Moreno y Octavio Paz.

ensayos de Vicente Barreto, José Luis Cano, Américo Castro, Edgardo Cozarinsky, Daniel Devoto, Fernando Díez de Medina, Francisco Fernández Santos, R. Gutiérrez Girardot, Anthony Hartley, Herbert Luthy, Julio Mafud, Adolfo de Obieta, José de Onís, Eugenio Pucciarelli y Guillermo de Torre.

DIARIO DE EUGENE IONESCO

DEBATE SOBRE EL TERCERISMO EN EL URUGUAY

Cine y literatura

El nuevo cine latinoamericano empieza a interesar en Europa. El cinematografista francés Charles Chaboud ha preparado recientemente dos films de una hora de duración cada uno, para la O. R. T. F., sobre el cine que en México y en Brasil está realizando la gente más joven. Filmados ambos documentos en los países respectivos, compuestos de un inteligente montaje de entrevistas y fragmentos de las películas discutidas, consiguen dar, en forma sintética pero incisiva, un testimonio sobre un movimiento nuevo y renovador al que ya se refirió H. Alsina Thevenet en el núm. 6 de *Mundo Nuevo*.

La película sobre México se centra en una mesa redonda en que Luis Buñuel, Carlos Fuentes y Luis Alcoriza discuten sobre la situación industrial del cine mexicano y sobre el aporte de los nuevos realizadores. A la animada discusión trae Buñuel su gran experiencia en una industria que si bien le hizo filmar mucho mamarracho (apenas aliviados por el talento con que Buñuel intercalaba, en los intersticios del melodrama o del absurdo folletín, sus trozos de bravura poética), también le permitió en los últimos años la madurez de *Nazarín* y *El ángel exterminador*. Sólido, rotundo, con una sonrisa de enormes dientes y los ojos un poco saltones que le bailan de humor y picardía, Buñuel afirma con su voz ronca y algo abrupta los males del cine mexicano y las formas de evitarlos. Un monopolio de ciertas estructuras industriales impide toda renovación y perpetúa el analfabetismo del público. Junto a Buñuel, Carlos Fuentes dispara su artillería metafórica, fuma con fruición, agita las manos sin cesar, y va reafirmando su confianza en los nuevos realizadores. Esa confianza está, hasta cierto punto, justificada por el experimento que han intentado recientemente los sindicatos: autorizar a realizadores y libretistas que no forman parte de la industria a filmar, fuera de los marcos sindicales, películas de presupuesto muy barato y experimentales en su concepción y realización. Así, directores de teatro como Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola; críticos como Manuel Michel y José Emilio Pacheco; escritores como Fuentes, como Gabriel García Márquez (que vive y trabaja en México) y como Juan García Ponce, han podido reunir sus esfuerzos para realizar un nuevo tipo de cine mexicano.

En el documental de Chaboud se pueden ver fragmentos de un film de Emilio García Ascot (realizado fuera del marco del concurso pero dentro de las mismas condiciones experimentales) y en

el que se evoca un episodio de la guerra civil española, con una técnica que tiene a la vez elementos muy realistas y oníricos. La película se llama *En el balcón vacío* y está basada en un recuerdo de infancia de María Luisa Elío, mujer de García Ascot, que se representa a sí misma en la parte actual del film. También se muestra un fragmento de *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac, sobre un cuento de García Márquez. El fragmento, tantalizador porque no tiene sonido, presenta a un sacerdote pronunciando desde el púlpito un anatema contra los vicios del pueblo. Lo que hace inmortal al fragmento es el actor: Luis Buñuel. También se muestran episodios de la filmación de una película de Gurrola, sobre libreto de García Ponce. Pero el mayor interés del film radica en la parte documental: una visión panorámica de la Ciudad de México, ilustrada por las cámaras de Chaboud y glosada por las palabras de Carlos Fuentes. «La región más transparente», como llamaron a la meseta mexicana los primeros conquistadores, y como la vuelve a bautizar (con toda ironía) Fuentes en su famosa novela, resulta comentada por el brío y la visión contrapuntística entre la cámara y la voz del escritor mexicano.

El film sobre Brasil se beneficia de uno de los fragmentos más brillantes del nuevo cine brasileño: la secuencia final de *Os fuzis*, de Ruy Guerra, en que un hombre solo se enfrenta contra varios soldados. El tiroteo, filmado por Guerra, con la técnica de emplear cámaras que reconstruyen simultáneamente y desde distintos ángulos la acción, deriva sin duda del gran Akira Kurosawa, pero su magistral utilización demuestra que Guerra no es sólo un discípulo. Otros fragmentos presentados no tienen el brillo ni la elocuencia de éste, aunque hay muy buenos momentos en *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, sobre la famosa novela de Graciliano Ramos. La entrevista con los jóvenes realizadores brasileños, realizada en el marco del Festival cinematográfico de Río de Janeiro (setiembre, 1965), cuenta con la presencia de Guerra, Pereira dos Santos, Glauber Rocha (autor de una brillante película, *Deus e o Diabo na terra do sol*), y de un grupo de cinematografistas y críticos de otros países, como el argentino Rodolfo Kuhn, la venezolana Margot Benazerat, y los franceses Pierre Billard, Jean Rouch, Edgar Morin y Louis Marcorelles. La vitalidad del cine brasileño surge del amplio discurrir de estas personas y de las muestras que el film ofrece. Habría que desear que la O. R. T. F. con-

tinuara su labor de difusión, en Europa, de documentos de este tipo.

Victoria Ocampo en entredicho

De paso por Madrid, Victoria Ocampo se negó a conceder una entrevista que solicitaba un redactor de *Pueblo*. Ofendido, el periódico madrileño publicó en su edición de octubre 17 un suelto, generosamente titulado *Belle Époque*, en que alegaba que la Sr. Ocampo se había negado porque, según ella, «no hago declaraciones a la Prensa fascista». También incluía algunas ironías, bastante duras, contra la directora de *Sur*. Aparentemente, todo se basa en un malentendido, como trató de explicar la Sra. Soledad Ortega Spottorno, hija del célebre filósofo español y compañera de Victoria Ocampo en dicha ocasión. En una carta que aquella envió al mismo periódico, y que éste publica en su edición de octubre 20, se aclara que la autora argentina estaba engripada y quien contestó a la invitación del periódico fue la Sra. Ortega. No hubo ninguna alusión a ninguna prensa fascista: simplemente, Doña Victoria no quería hacer declaraciones. Ya se había negado, días antes, a una entrevista de *La Nación*, de Buenos Aires. Todo el incidente sería mínimo si no revelase, una vez más, la celeridad con que se sacan conclusiones en la prensa, fascista o no, y la serie de malentendidos que empiedran el camino periodístico. Doña Victoria ha sido siempre perseguida por ellos, como lo demuestra aquel descomunal debate organizado durante el Congreso del P. E. N. Club, en Buenos Aires (1936), el día en que ella intentó definirse, a la zaga de Virginia Woolf, como un *common reader*, desatando los más penosos equívocos. Recientemente, la celebración de los 35 años de *Sur* motivó en la prensa argentina (sobre todo en *Primera Plana*) y en la latinoamericana (*Zona Franca*, una entrevista realizada por Alejandra Pizarnik) nuevos encuentros de Doña Victoria con el periodismo. Esta última experiencia con *Pueblo* no debe haber despedido una natural desconfianza.

Lima: Congreso de jóvenes escritores

Organizado por Julio Ortega en colaboración con la Galería Cultura y Libertad, de Lima, se realizó a fines de setiembre un Primer Congreso de Escritores Jóvenes de todas partes del país. Se invitó a los escritores que aún no hubieran cumplido treinta años a reunirse en la capital y a debatir sobre tres temas principales: *La generación del 60 y la literatura peruana; Tendencias últimas de la li-*

teratura latinoamericana y Situación del escritor joven. Complementariamente a estas mesas redondas —en que se pudo oír la voz de una nueva generación, paralela a las que se están escuchando en Chile, en Argentina, en Uruguay, en México—, se realizaron recitales y lecturas de cuentos en las horas de la tarde. En su sesión de clausura, el Congreso acordó por unanimidad, y después de minucioso examen, censurar la intervención norteamericana en el Viet-Nam, repudiar el régimen de Onganía en la Argentina y pedir amnistía para los detenidos políticos de ese país. La difusión que se dio al Congreso en la prensa limeña fue enorme. No faltó la inevitable polémica con un grupo que intentó quitar brillo a las celebraciones del Primer Congreso, improvisando una reunión paralela que se tituló Convención de Poetas Jóvenes del Perú. Denuncias en la prensa, y contradenuncias, firmas que aparecían un día y eran negadas al siguiente (Carlos Rodríguez Saavedra desmintió, en *El Expreso*, Lima, setiembre 28, que hubiera firmado un manifiesto contra el Congreso, aparecido en el mismo diario, dos días antes), gestiones oficiales y oficiosas, dieron al Congreso de la Galería Cultura y Libertad una repercusión que seguramente sus organizadores no esperaban. El remache del otro grupo fue digno del escándalo: «La Dirección Nacional del Partido Comunista Peruano ofreció un vino de honor a la mayoría de los asistentes a la Primera Convención de Poetas Jóvenes del Perú», según informa *Unidad*, periódico del P. C. P. en su edición del 7 de octubre de 1966.

Proyectos mexicanos

La intervención directa del Presidente de la República mexicana salvó de la ruina a la flamante Asociación de Escritores que estaba a punto de ser expulsada de los locales que ocupa en el edificio del Club de la Prensa. La gestión personal del poeta Carlos Pellicer (presidente de la Asociación) ante el primer mandatario logró no sólo parar la expulsión, sino que ha permitido dar un nuevo empuje a las actividades de la Asociación, según informa el suplemento cultural de *Excelsior*. Entre dichas actividades figuraría una reunión de escritores iberoamericanos, a realizar en los primeros meses del año entrante, y para la que se busca asimismo la colaboración del P. E. N. Club internacional. Es posible que se concrete entonces un proyecto lanzado durante la reunión del Columbianum (Génova, 1965): la constitución de una Comunidad Latinoamericana de Escritores cuyo presidente provisorio es precisamente Pellicer. La iniciativa, presentada en Génova por el Dr. Arnaldo Orfila Reynal, en-

tonces director del Fondo de Cultura Económica de México, contó con la adhesión de los participantes al Columbianum, con el apoyo activo de la delegación cubana y en particular de Roberto Fernández Retamar, actual director de la *Revista de la Casa de las Américas*, y del poeta y narrador Miguel Angel Asturias, actual Embajador de Guatemala en París. Con tales auspicios y con el apoyo del presidente Díaz Ordaz es fácil prever que la reunión de escritores iberoamericanos habrá de realizarse en las condiciones más sobresalientes.

Lectura de vacaciones

La muy escuchada sección bibliográfica de *L'Express* recomendó las vacaciones pasadas una selección de cuatro novelas francesas y dos extranjeras a aquellos lectores que «son más sensibles a la calidad de la expresión, al temperamento de un autor, a su 'voz', que al desarrollo hábil de una historia bien fabricada». Las novelas francesas eran: *Le Vice-Consul*, de Marguerite Duras; *Le Déluge*, de J. M. G. Le Clézio; *La Maison de Rendez-vous*, de Alain Robbe-Grillet, y *Les Aventures de Dirk Raspe*, novela póstuma de Pierre Drieu la Rochelle. Los dos libros extranjeros son: *L'Oiseau Bariole*, del polaco Jerzy Kosinski, y *La muerte de Artemio Cruz*, del mexicano Carlos Fuentes. El semanario define esta novela, para sus lectores es claro, con este epigrama: «Un Julien Sorel mexicano que termina como Rastignac. Brillante.»

Premios

Algunos de los numerosos premios concedidos últimamente en América Latina, o recibidos por latinoamericanos en el extranjero:

En México, el premio de cuentos de la revista *La Palabra y el Hombre* (editada en Jalapa, capital del Estado de Veracruz, por la Universidad Veracruzana) fue atribuido al joven escritor Juan Tovar por su libro *Los misterios del reino*, que publicará la editorial de esa misma Universidad.

En Brasil, la Academia Brasileira de Letras entregó el premio anual Machado de Assis, para el conjunto de la obra de un escritor, al novelista Lucio Cardoso, y el premio Coelho Neto al novelista José Cândido de Carvalho, por su libro *O coronel e o lobisomen* (El coronel y el hombre-lobo), novela de costumbres que se desarrolla en el Estado de Río de Janeiro. El autor, después de un

brillante comienzo en las letras, había abandonado desde hacía años la literatura por la pintura, después de sufrir un derrame que paralizó su lado derecho.

También la Esso Brasileira de Petróleo y el *Journal de Letras* promovieron un concurso destinado a favorecer entre la juventud universitaria la vocación crítica. Salieron vencedores dos alumnos de la Pontificia Universidade Católica, Diana Bernardes, con un ensayo sobre *João Cabral de Melo Neto*, *Uma tentativa de penetração*, y Sérgio de Carvalho Pachá, por el trabajo intitulado *Invenção de Orfeo. A poesia de Jorge de Lima*.

*

En Chile, obtuvo el premio del Concurso Hispanoamericano de Novela de la Editorial Zig Zag la novela *El desenlace*, del chileno Edesio Alvarado. Hubo dos menciones honrosas: *Brindis por el Húngaro*, del uruguayo Alfredo Gravina, y *Tiempo de Arañas*, del «ecuatoriano» Javier Rodrigo; y dos premios de estímulo: *La cena*, del chileno Jorge López, y *La decisión*, del uruguayo Jorge Musto.

Este premio tuvo un episodio pintoresco cuando se descubrió que el escritor «ecuatoriano» Javier Rodrigo no era sino el seudónimo de dos muy jóvenes escritores chilenos, Rodrigo Quijada y Rodrigo Baño, que habían escrito en colaboración una novela que sucedía en el Ecuador, país que ninguno de los dos había visitado nunca, y no querían que se les acusara de desconocimiento de su tema. El jurado tomó la cosa con buen humor, el premio fue mantenido y hasta se alabó la documentación con que los jóvenes narradores habían logrado dar un cuadro «netamente» ecuatoriano.

*

El premio del Primer Concurso de Novela, *Don Quijote*, otorgado por España Errante, en México, recayó en la obra *El retorno*, de María Dolores Boixados, que reside en los Estados Unidos. El premio consiste en una figura metálica, que representa a don Quijote, y 20.000 pesos mexicanos (unos 1.600 dólares). Según el unánime fallo del jurado la obra merece la distinción «en mérito a la trascendencia del tema, la originalidad y maestría en su desarrollo, la propiedad en el manejo del idioma y el poder de proyección de su estilo, que conjuga un intenso vigor con una sensibilidad extrema.» También se concedió una mención honorífica a las siguientes obras: *El manumiso*, de Gabriel de la Mora, que reside en México; *El don máspreciado*, de Alberto Baeza Flores, escritor chileno que reside en Madrid, y *El espejo y la ventana*, del escritor ecuatoriano Adalberto Ortiz.

Tijeras argentinas

La Argentina sufre a un grado tal la inclinación y la paciencia por la censura de las ideas y las manifestaciones artísticas que ya resulta difícil agitar a la opinión pública cuando sobreviene algún otro retaceo a la libertad de expresión. En la letra de la Constitución (fechada 1853), varios artículos y especialmente el núm. 14 garantizan la libertad de prensa, pero en la práctica ese principio quedó reiteradamente condicionado por la conducta de los gobiernos, La censura, directa o indirecta, se manifestó en los últimos años cuando sobrevinieron el golpe militar del general Urriburu (1930), las especiales condiciones vividas durante la segunda guerra mundial (desde 1939), otro golpe militar de Rawson y Ramírez (1943), el gobierno de Perón (desde 1946), el golpe militar que lo expulsó (1955), otro golpe que relevó al Presidente Frondizi (1962) y el posterior en que el Presidente Illia fue sustituido por el general Onganía (1966). En las circunstancias, no es muy aconsejable entender literalmente los preceptos constitucionales.

La censura cinematográfica no fue ni es la más importante de las diversas restricciones a la libertad, pero sí una de las más notorias. No siempre es posible enterarse de que un diario no pudo publicar determinado artículo, y menos aún si el diario ejerció la prudente autocensura y decidió no tocar algún problema delicado. Pero un film exhibido con cortes que alteran la ilación argumental, o con duración menor a la registrada en exhibiciones extranjeras, pasa a ser rápidamente un hecho público, a veces porque lo deja saber la empresa distribuidora, a veces por denuncia de críticos y asociaciones culturales. Cuando el film es retirado repentinamente del cartel, como ocurrió varias veces en los últimos años, la existencia de la censura se hace famosa. El sector más liberal de la opinión pública formula manifestaciones airadas, apela a organismos gubernamentales, invoca la Constitución. Sólo ocasionalmente publica libros al respecto.

Una excepción es el pequeño volumen *Censura en el cine*, editado en Buenos Aires (Libera, 1966) por un grupo de opositores a la reiterada práctica oficial. En 140 páginas se agrupan allí:

a) Un estudio de Juan Carlos Goti Aguilar (ex presidente del Instituto Nacional de Cinematografía) sobre la articulación jurídica de la censura, donde se impugna la actuación del llamado Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica;

b) dos textos del crítico Héctor Grossi y del

realizador David José Kohon, sobre problemas generales de la censura en el cine y sobre las limitaciones a la producción argentina;

c) un diálogo con el escritor Dalmiro A. Sáenz y el sociólogo Virgilio Rafael Beltrán, sobre la predominancia de elementos sexuales en la ficción contemporánea;

d) el texto completo del fallo producido por el juez Dr. Eduardo L. Vila, amparando los derechos de los distribuidores del film francés *Morir en Madrid*, cuya copia había sido secuestrada a mediados de 1964 por integrantes del cuestionado Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica;

e) copia fotográfica de los oficios en que dicho Consejo ordena cortes en secuencias de los films suecos *Adorado John*, de Lars Magnus Lindgren (mayo 1965) y *Matrimonio sueco*, de Ake Falck (febrero 1966).

La historia que el libro recuerda y discute es la de una corrupción de la libertad, en cierto sentido paralela al manejo que los gobiernos han hecho de la Constitución Nacional. Tras la llamada Revolución Libertadora (setiembre de 1955), una ley del 4 de enero de 1957 garantizó la expresión cinematográfica, asimilándola a la periodística y declarando a texto expreso que no podrían introducirse cortes en los films. Para tratar la cuestión del público menor de 18 años, se nombraba empero una subcomisión calificadora. En los seis años siguientes, diversos elementos de derecha ingresaron en la subcomisión, mediante sucesivos decretos, corrompiendo la intención original y dejando en manos de instituciones mayormente católicas la decisión sobre lo que podía o no podía ser visto por públicos generales. El problema entró en crisis en setiembre de 1963, cuando el Presidente José María Guido, ocho días antes de cesar en su cargo (tras 18 meses de gobierno provisional, asentado en el Ejército) firmó el sorprendente decreto 8205/63, que creaba el Consejo Honorario en cuestión y lo capacitaba para formular restricciones, cortes y prohibiciones, que contradecían abiertamente los preceptos constitucionales.

En febrero de 1964 se produjo la prohibición de *El silencio*, de Bergman, cuya exhibición sólo había durado dos semanas; posteriormente se rehabilitó el film, pero esta vez con grandes cortes. Meses después, el Consejo impugnó una exhibición pública sin certificado y así confiscó violentamente las copias de *Morir en Madrid*, de Rossif, esta vez

en un incidente indefendible: a) porque carecía de orden de allanamiento, b) porque el secuestro no fue votado siquiera por una mayoría de los miembros del Consejo, c) porque era imputable a éste la demora en expedir el certificado de exhibición y, sobre todo, d) porque no se había alegado contra el film ninguna objeción de presunta inmoralidad sino la queja extraoficial de la Embajada de España, siendo bien sabido que el gobierno de Franco veía con muy malos ojos esa recopilación sobre la guerra civil española de 1936-39. El incidente de *Morir en Madrid* provocó un asombroso fallo del juez Vila, quien no sólo ordenó revocar en 24 horas la confiscación, sino que alegó largamente contra la censura y denunció audazmente al ex Presidente Guido y a sus ministros por haber instituido un comité censor en abierta violación de preceptos constitucionales.

Pero el Consejo siguió funcionando. Estaba protegido por un mecanismo legal que exige a los distribuidores cinematográficos la obtención de un certificado especial para cada film, sin lo cual la exhibición no se considera habilitada. Ese camino facultó al Consejo a negociar la entrega del certificado, pidiendo cortes para *Adorado John*, para *Matrimonio sueco* y más recientemente para *El tuego*, de Vilgot Sjoman; también sirvió para prohibir la exhibición del film checo *Amores de una rubia* (de Milos Forman). Sobre el Consejo Honorario no existe otra autoridad superior de apelación, ni entidad que le obligue a otorgar el certificado en cuestión. La demora o la omisión en entregarlo son de hecho un instrumento poderoso, que fuerza al productor a postergar el estreno o a efectuar cortes. En la práctica, los mismos cineastas han colaborado con el Consejo mediante la autocensura. Cortan el film, suprimen un desnudo, una escena de sensualidad, porque así obtienen rápidamente el certificado habilitante o amplían su público, haciendo apto para menores el film que en su versión original les estaría prohibido. Ese mecanismo de mutilaciones, a menudo desconocido por el público, explica que en Buenos Aires (agosto de 1966) se haya podido estrenar *491*, el controvertido film de Vilgot Sjoman; ya no tiene las escenas que habían provocado escándalo desde su estreno en Estocolmo en 1964, incluyendo un insinuado acoplamiento bestial.

El libro *Censura en el cine* apareció en mayo. Recibió tibias reseñas en periódicos argentinos, lo que se puede atribuir por igual al temor de tratar problemas delicados y al exceso de tranquilidad con que el fenómeno cinematográfico es manejado por los diarios de Buenos Aires. Después del libro, un nuevo gobierno subió al poder, tras el golpe de Estado del 28 de junio. Bajo la nueva presidencia

del General Onganía, las autoridades comenzaron una violenta campaña moralizante, que abarcó por igual la confiscación de revistas pornográficas, la supresión de revistas izquierdistas, la prohibición de importar algunas revistas más famosas (como *Playboy*) y la lógica decisión de no permitir la entrada en la Argentina del semanario uruguayo *Marcha*, en cuyas páginas se había castigado duramente la tradición de golpes militares en la Argentina. Además de esa campaña contra algunas formas del periodismo extranjero, el gobierno declaró reiteradamente su respeto por la tradicional libertad de prensa e hizo excepción a ella prohibiendo la edición del semanario humorístico *Tía Vicenta*: distintas autoridades señalaron que en ese caso específico la libertad de prensa había sido confundida con la burla irreverente a autoridades nacionales. Por otro lado, como se sabe, el gobierno de Onganía intervino en la Universidad, en un ruidoso incidente que derivó durante semanas en renuncias y declaraciones públicas de un millar de profesores. El clima político no es el más propicio para suponer que el gobierno habrá de eliminar la censura cinematográfica ni periodística.

*

FAHRENHEIT 451 (EN EL TROPICO)

Como resultado de haber sido quemado su libro *Joana en Flor*, por mano del jefe del Servicio de Seguridad, general Graciliano Nascimento, el periodista y poeta brasileño Reinaldo Jardim hizo las siguientes declaraciones: «La poesía prueba su vitalidad, su urgente necesidad, cada vez que la policía asume para sí las funciones del crítico literario». El mentado general no sólo quemó ejemplares del libro (en franca competencia con los bomberos de la fantaciencia de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*), sino que también prohibió la representación de una pieza extraída de la misma obra y que se disponían a presentar los integrantes del conjunto Teatro Amador da Ilha do Governador (Guanabara) en la ciudad de Sergipe. Después de mantener preso durante tres días al conjunto, el sobrecitado general declaró que «de teatro, en Sergipe, quien entiende es la policía y nadie más».

ADVERTENCIA A NUESTROS LECTORES

Todos los materiales publicados en *Mundo Nuevo* son inéditos en castellano, salvo mención en sentido contrario. Las opiniones expresadas en los trabajos con firma pertenecen exclusivamente a sus autores. Esta es una revista de diálogo.

Colaboradores

* Homero Alsina Thevenet (Uruguay, 1922) ya es conocido de los lectores de *Mundo Nuevo* por un Panorama del cine latinoamericano, publicado en el núm. 6. Desde varios periódicos uruguayos (*Marcha*, *El País*) y algunas revistas especializadas del Río de la Plata (*Film*, *Tiempo de Cine*) ha realizado una sostenida labor de valoración y crítica del cine contemporáneo. Es coautor de un libro sobre *Ingmar Bergman*, *Un dramaturgo cinematográfico* (1964). Actualmente reside en Buenos Aires donde trabaja como secretario de redacción de la revista mensual *Adán*. Prepara una historia del cine.

* Augusto Arias (Ecuador, 1903) ha publicado ya varios volúmenes de poesía (*El corazón de Eva*, *Viajes*), algunos libros de crítica y ensayos (*Páginas de Quito*, *Jorge Isaacs y su María*, *La Estética del Barroco*) y un *Panorama de la Literatura Ecuatoriana* (2a. edición, 1948). El trabajo que hoy publicamos ha sido escrito especialmente para celebrar el centenario de *El Cosmopolita*, de Montalvo.

* Homero Aridjis (México, 1940) es uno de los más destacados poetas de su generación. Ya ha publicado dos volúmenes de versos: *Antes del reino* (1963, con una segunda edición reciente) y *Mirándola dormir* (1964). También ha colaborado en la preparación, con Octavio Paz, Alí Chumacero y José Emilio Pacheco, de una antología de poesía mexicana que publicarán próximamente las ediciones Siglo XXI. En 1965 obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia por su obra poética. Actualmente reside en Europa con una beca de la Fundación Guggenheim.

* Luis Hars (Chile, 1936) es autor del ensayo sobre Gabriel García Márquez publicado en el número anterior de esta revista. Nacido por azar en Valparaíso, educado en Estados Unidos, residente de la Argentina y porteño por vocación, Hars ha publicado dos novelas: *The Blind* (El ciego, 1963) y *The Little Men* (Los hombricitos, 1964), y prepara actualmente una «nouvelle», escrita directamente en el castellano del Río de la Plata. Escribe severas reseñas bibliográficas para el semanario porteño *Primera Plana* y tiene en prensa un libro con entrevistas críticas con los principales novelistas latinoamericanos de hoy, que se publicará simultáneamente en Estados Unidos (*Ten in Their Time*, Harper and Row) y en Argentina (*Los nuestros*, Editorial Sudamericana). Las páginas sobre Cortázar que hoy adelantamos pertenecen a dicho libro y se publican en *Mundo Nuevo* con autorización del autor y del editor argentino.

* Cristián Huneeus (Chile, 1937), ha colaborado anteriormente en *Mundo Nuevo* con un estudio breve sobre Evelyn Waugh (núm. 1) y otro sobre Manuel Rojas como historiador de la literatura chilena (núm. 4). Además de interesarse por la crítica, y haber estudiado tres años en la Universidad de Cambridge (Inglaterra) junto al Dr. F. R. Leavis, Huneeus ha publicado ya un par de volúmenes de narraciones. El mejor es *Cuentos de Cámara* (1960). El relato que hoy publica *Mundo Nuevo* revela a un narrador que rehuye la facilidad y busca precisar, con todo rigor, una zona polémica de la incomunicación humana. En una línea de narradores chilenos recientes, que cuenta ya algunos jóvenes maestros como José Donoso y Enrique Lihn, la obra todavía pequeña pero original de Huneeus no cesa de destacarse.

* Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936) ha publicado ya varios volúmenes de poesía: *La tierra más ajena* (1955),

La última inocencia (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Poemas* (1960). Actualmente reside en Buenos Aires.

* Horacio D. Rodríguez (Argentina, 1931) ha publicado en *Mundo Nuevo* un estudio sobre la crisis de EUDEBA y la universidad argentina (núm. 5). Es periodista y se especializa en temas de sociología y política.

* Severo Sarduy (Cuba, 1937) ha publicado anteriormente en esta revista unas páginas de su última novela inédita, *De donde son los cantantes* (núm. 5), además de una larga entrevista (núm. 2) y algunas notas de crítica (núms. 1 y 6). Actualmente vive en París y se dedica a la crítica de arte, al tiempo que trabaja como asesor de obras en lengua española de las Ediciones du Seuil. Su obra poética es menos conocida pero no menos original que sus trabajos narrativos o críticos.

* Susan Sontag (Estados Unidos, 1933) es una de las escritoras más brillantes de la más reciente promoción norteamericana. Sus ensayos críticos, reunidos en el volumen *Against Interpretations* (1966) han renovado los temas y puntos de vista de la crítica de hoy. Con autorización de la autora, *Mundo Nuevo* publica ahora el ensayo que da título al volumen, ensayo deliberadamente polémico. La señorita Sontag es también autora de una novela, *The Benefactor* (1963), en la línea del «nouveau roman».

* El diseño de la carátula de *Mundo Nuevo*, y el proyecto de tipografía de sus páginas interiores, pertenecen a los artistas ingleses Colin Banks y John Miles.

Nota sobre las ilustraciones

Tal vez fue Darío uno de los primeros viajeros latinoamericanos en llegar a las costas fabulosas de Aubrey Beardsley (1872-1898), ese olvidado artista, al que acaba de poner nuevamente en el foco de la atención artística la exhibición del Victoria and Albert Museum, en Londres. En una crónica de su libro *Letras* (1911), Darío incluye una referencia tantalizadora a Beardsley. Está hablando de Arthur Symons y escribe: «Para mí, Symons es atrayente desde que, hace años, me entusiasmaron sus esfuerzos por la belleza en su inolvidable *Savoy*, el 'magazine' intelectual tan refinado que él dirigía, acompañado por aquel prodigioso artista que se llevó la muerte demasiado temprano, y que tuvo por nombre Aubrey Beardsley. En esa publicación leí por primera vez prosas y versos de Symons, el cual llevó a colaborar en su revista a lo más brillante de la juventud literaria del momento. El mismo Aubrey Beardsley publicó allí los capítulos de su inconcluso y deleitosamente alucinante *Under the Hill*; y sus dibujos allí aparecidos junto con los del *Yellow Book*, están entre los mejores de toda su producción. Estas revistas excepcionales, para un público restringido, no podían tener larga vida. Hoy se las disputan los coleccionistas.» Pero aún antes, en un poema directamente titulado en inglés «Dream» (de *El canto errante*, 1907), Darío había realizado este pequeño homenaje poético al genial dibujante:

*Aubrey Beardsley se desliza
como un silfo zahareño.
Con carbón, nieve y ceniza
da carne y alma al ensueño.*

Las ilustraciones que reproduce *Mundo Nuevo* en este número han sido tomadas de la serie que dedicó Beardsley a la *Salomé*, de Oscar Wilde, en 1893.

MUNDO NUEVO

97, rue Saint-Lazare. París (9). Francia

SUSCRIPCION ANUAL (12 NUMEROS)

Francia: 35 F * Otros países europeos: 40 F * U. S. A.: 8 \$
América Latina: 6 \$ (Para pago en moneda nacional informarse con el agente de cada país)

AGENTES

ARGENTINA

BUENOS AIRES: *Suscripciones*: Librería Hachette, Rivadavia 739/45 — *Distribuidora*: Distribuidora de Editores Reunidos, Tucumán 865.

BOLIVIA

COCHABAMBA: *Distribuidora*: Los Amigos del Libro, Calle Perú, esq. España, Casilla 450. — LA PAZ: Universal Bookstore, Mercado 1507, Casilla 1548. — Gisbert y Cia., Comercio 1270/80, Casilla 195.

BRASIL

RIO DE JANEIRO: *Distribuidora y suscripciones*: Librería Hachette, 229/4ª, Av. Erasmo Braga, Caixa postal 1969.

COLOMBIA

BOGOTA: *Distribuidora y suscripciones*: José Castaño. Apartado Nacional 38-58, Apartado Aéreo 14420. Tel.: 34-87-79.

COSTA RICA

SAN JOSE: *Suscripciones*: Antonio Lehmann, Librería e Imprenta Atenea S. en C. Apartado 11. — *Distribuidora*: E. Calvo Brenes, Apartado 67.

CHILE

SANTIAGO: *Suscripciones*: Librairie Française, Huérfanos 1076, Casilla 43 D.

ECUADOR

GUAYAQUIL: *Distribuidora*: Muñoz Hnos. Apartado 1024. — QUITO: Librería Selecciones S.A., Casilla 522.

FRANCIA

PARIS: Librairie Saint-Michel, 47, bd Saint-Michel. Lib. Picart, 59, bd Saint-Michel. — Lib. des Deux Mondes, 10, rue Gay-Lussac. — Drugstore, bd Saint-Germain. — Lib. Hispania, 40, rue Gay-Lussac. — Lib. Editions Espagnoles, 72, rue de Seine. — Lib. Ed. Hispano-Américaines, 26, rue Monsieur-le-Prince. — Lib. Larousse, 58, rue des Ecoles. — Lib. Croville, 20, rue de la Sorbonne.

GUATEMALA

GUATEMALA: *Distribuidora*: Librería Universal, 13 calle 4-16, zona 1.

HOLANDA

LA HAYA: Martinus Nijhoff, Lange Voorhout 9.

HONDURAS

PUERTO CORTES D.S.: *Distribuidora*: Dist. Viana.

MEXICO

MEXICO D.F.: *Distribuidora*: Muñoz Hnos S.A. (Alfonso Muñoz), Campos Elíseos 199, Apartado n° 5-438. — *Suscripciones*: Librairie Française, Paseo de la Reforma, 12.

NICARAGUA

MANAGUA: *Distribuidora*: Guillermo Borge, la Calle Nor-Este n° 717.

PANAMA

PANAMA: *Distribuidora*: José Menéndez, Agencia Int. de Publicaciones, Apartado 2052.

PARAGUAY

ASUNCION: *Distribuidora*: Mares e Hijos, Estrella 972/986.

PERU

LIMA: *Distribuidora y suscripciones*: INCA, Emilio Althaus 470, Apartado 3115.

PORTUGAL

LISBOA: Agencia Internacional de Livraria e Publicacoes, Rua S. Pedro de Alcantara, 63, 1° Do.

PUERTO RICO

SAN JUAN: *Distribuidora*: Librería Campos, Apartado 961.

REPUBLICA DOMINICANA

STO. DOMINGO: *Distribuidora y suscripciones*: Paz y Alegría, Apart. 841. Arz. Meriño, 31-A.

EL SALVADOR

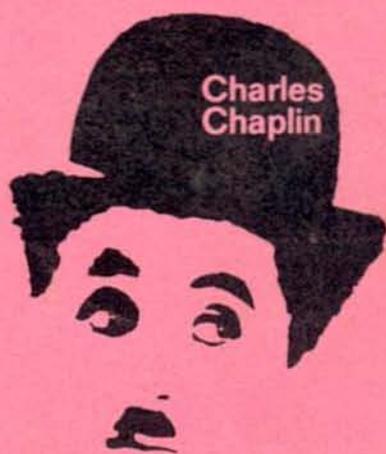
SAN SALVADOR: *Suscripciones*: Librería Cultural, Salvadoreña, Edificio Veiga 2a Avenida Sur.

URUGUAY

MONTEVIDEO: *Distribuidora y suscripciones*: Benito Milla, Editorial ALFA, Ciudadela 1389.

taurus ediciones

Ofrece en exclusiva
para la lengua castellana
un libro "best-seller"
en todo el mundo:



HISTORIA DE MI VIDA

496 págs., con 150 fotografías
En tela: 350 ptas. En rústica: 300

TAURUS EDICIONES Claudio Coello, 69 B. - Ap. 10.161 - MADRID (1)
Consejo de Ciento, 167. - BARCELONA (15)