

REVISTA DE LA

UNIVERSIDAD DE MEXICO

DICIEMBRE 1964

EL CARACOL Y LA SIRENA, POR OCTAVIO PAZ. JOSÉ GOROSTIZA Y EL SECRETO DE LA CREACIÓN. MEMORIAS CONFIDENCIALES DE JOSÉ LUIS CUEVAS



Volumen XIX, número 4
México, diciembre de 1964
Ejemplar: \$ 3.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector:
Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:
Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

Director:
Jaime García Terrés

Redacción:
Alberto Dallal
Juan García Ponce
Juan Vicente Melo
José Emilio Pacheco
Carlos Valdés

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

Torre de la Rectoría, 10º piso, Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Tel. 48-65-00
Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso
México 1, D. F.
Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar \$ 3.00
Suscripción anual „ 30.00
Extranjero Dls. 5.00

Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de noviembre del mismo año

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO, S. A.

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

LA FERIA DE LOS DÍAS	<i>Jaime García Terrés</i>
EL CARACOL Y LA SIRENA	<i>Octavio Paz</i>
INSPIRACIONES Y CORRESPONDENCIAS	<i>Mordecai S. Rubin</i>
UNA LLAMA EN EL BOSQUE DE CHAPULTEPEC	<i>Carlos Martínez Rivas</i>
MIS EXPERIENCIAS KAFKIANAS	<i>José Luis Cuevas</i>
TEATRO	<i>Carlos Monsiváis</i>
CINE	<i>José de la Colina</i>
ARTES PLÁSTICAS	<i>Mireya Cueto</i>
LOS LIBROS ABIERTOS	<i>Federico Álvarez</i>
SOBRE LA MISMA TIERRA	<i>Alberto Dallal,</i> <i>José de la Colina</i>

YA APARECIÓ
NUESTRA DÉCADA
DIEZ AÑOS DE LA REVISTA
DE LA UNIVERSIDAD
MIL TEXTOS
IMPRENTA UNIVERSITARIA

La feria de los días

I

Una vez más llega diciembre. Una vez más nos sentimos divididos entre el año que muere y el que nace, entre las experiencias del pasado y las esperanzas del futuro inmediato, entre lo que ya no es y lo que apenas se anuncia. Muchos cambios quisiéramos adivinar en el horizonte; no pocos lastres desearíamos ver cancelados en el curso de nuestro camino sin tregua. Sólo sabemos —nos murmura un tímido socrático— que no sabemos nada.

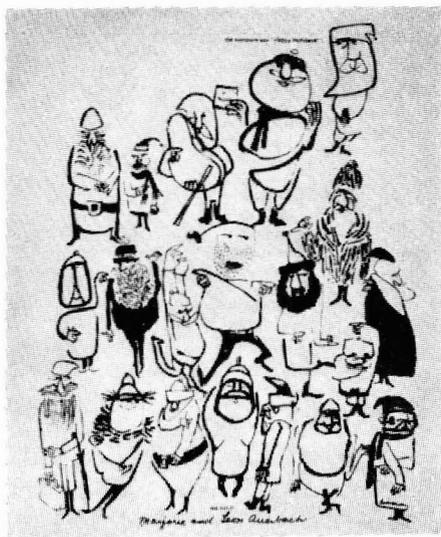
II

Las inquietudes más someras, que son también, paradójicamente, las de máximo apremio, se habrán disipado cuando estos renglones aparezcan. Las especulaciones políticas habrán perdido su razón de ser, sustituidas, según el caso, por la satisfacción o el desengaño. Los nombres de todos los secretarios y subsecretarios de Estado, de todos los oficiales mayores y de los demás principales guías de nuestros destinos burocráticos, serán del dominio público. Infatigables profetas inicia-

rán precoces teorías en torno al próximo sexenio. Nuevas efigies suplantarán las ya caducas. Acuñaremos nuevos lemas. Y nos haremos nuevas ilusiones.

III

¡Oh prodigiosa lotería de México! No podemos resignarnos a vivir el presente, ni a trabajar para el futuro



con los pies en la tierra. Nos aferramos a las nubes, confiados en que la lluvia que de ellas se desprenda nos será generosa algún día. Porque sí. Porque tiene que sonar, al cabo, nuestra hora. ¿Dónde caerá mañana el premio gordo? Bastará que alguien se fije en nosotros, nos descubra y redima; que la gracia local nos justifique sin necesidad de obras. Contamos, de sobra, con la fe.

IV

Seguiremos diciendo nuestras palabras de costumbre. ¿Qué otra cosa nos queda? Respetuosa pero energicamente proclamaremos leves inconformidades, arrancando, de trecho en trecho, marchitas hojas del calendario nacional. Lo que pasó, pasó. Los tiempos idos se han tornado meros recuerdos del porvenir. ¿No reza, y bien, el dicho, que hay que darle tiempo al tiempo?

V

Menos mal que la historia se mueve por sí sola. Y que nuestros cuerpos, mentes y corazones la acompañan de grado o por fuerza. Nadie se ahoga dos veces en el mismo río. Jóvenes circunstancias propiciarán frescas rutas. ¡Llor al movimiento continuo!

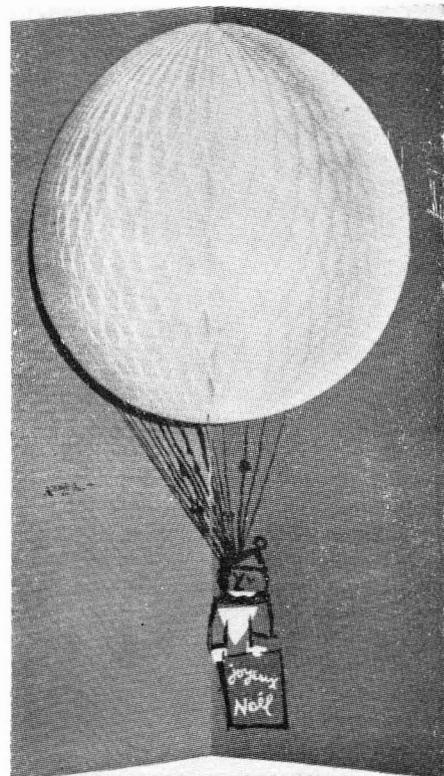
VI

Mejor o peor que 1964, 1965 será un año diferente. Querámoslo o no, la vida es aventura. Es flor y fruto, y, en última instancia, semilla. Siempre hay algo que florece y fructifica; siempre gérmenes que despiertan —y nos despiertan— a la luz.

VII

Pero mi pluma ha corrido en demasía. La tomé —lo confieso— con el exclusivo y modesto propósito de invocar para ustedes —convención de convenciones— un feliz año nuevo.

—J.G.T.



El caracol y la sirena

Por Octavio PAZ



La casa de León, Nicaragua, en que murió Rubén Darío, el 6 de febrero de 1916

I

... la raza
que vida con los números pitagóricos crea.

R. D.

Nuestros textos escolares llaman siglos de oro al XVI y al XVII; Juan Ramón Jiménez decía que eran de cartón dorado; más justo sería decir: siglos de la furia española. Con el mismo frenesí con que destruyen y crean naciones, los españoles escriben, pintan, sueñan. Extremos: son los primeros en dar la vuelta al mundo y los inventores del quietismo. Sed de espacio, hambre de muerte. Abundante hasta el despilfarro, Lope de Vega escribe mil comedias y pico; sobrio hasta la parquedad, la obra poética de San Juan de la Cruz se reduce a tres poemas y unas cuantas canciones y coplas. Delirio alegre o reconcentrado, sangriento o pío; todos los colores y todas las direcciones. Delirio lúcido en Cervantes, Velázquez, Calderón; laberinto de conceptos en Quevedo, selva de estalactitas verbales en Góngora. De pronto, como si se tratase del espectáculo de un ilusionista y no de una realidad histórica, el escenario se despuebla. No hay nada y menos que nada: los españoles viven una vida refleja de fantasmas. Sería inútil buscar en todo el siglo XVIII un Swift o un Pope, un Rousseau o un Laclos. En la segunda mitad del siglo XIX surgen aquí y allá tímidas manchas de verdor: Bécquer, Rosalía de Castro. Nada que se compare a Coleridge, Leopardi o Hölderlin; nadie que se parezca a Baudelaire. A fines de siglo, con idéntica violencia, todo cambia. Sin previo aviso irrumpe un grupo de poetas; al principio pocos los escuchan y muchos se burlan de ellos. Unos años después, por obra de aquellos que la crítica sería llamado descastados y "afrancesados", el idioma español se pone de pie. Estaba vivo. Menos opulento que en el siglo barroco pero menos enfático. Más acerado y transparente.

El último poeta del periodo barroco fue una monja mexicana: Sor Juana Inés de la Cruz. Dos siglos más tarde, en esas mismas tierras americanas, aparecieron los primeros brotes de la tendencia que devolvería al idioma su vitalidad. La importancia del modernismo es doble: por una parte dio cuatro o cinco poetas que reanudan la gran tradición hispánica, rota o detenida al finalizar el siglo XVII; por la otra, al

abrir puertas y ventanas, dejó que el aire vivo del tiempo reanimase al idioma. El modernismo fue una escuela poética; también fue una escuela de baile, un campo de entrenamiento físico, un circo y una mascarada. Después de esa experiencia el castellano pudo soportar pruebas más rudas y aventuras más peligrosas. Entendido como lo que realmente fue —un movimiento cuyo fundamento y meta primordial era el movimiento mismo— aún no termina: la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas a ese gran comienzo. En sus días, el modernismo suscitó adhesiones fervientes y oposiciones no menos vehementes. Algunos espíritus lo recibieron con reserva: Miguel de Unamuno no ocultó su hostilidad y Antonio Machado procuró guardar las distancias. No importa: ambos están marcados por el modernismo. Su verso sería otro sin las conquistas y hallazgos de los poetas hispanoamericanos; y su dicción, sobre todo allí donde pretende separarse más ostensiblemente de los acentos y maneras de los innovadores, es una suerte de involuntario homenaje a aquello mismo que rechaza. Precisamente por ser una reacción, su obra es inseparable de lo que niega; no es lo que está *más allá* sino lo que está *frente* a Rubén Darío. Nada más natural: el modernismo era el lenguaje de la época, su estilo histórico y todos los creadores estaban condenados a respirar su atmósfera.

Todo lenguaje, sin excluir al de la libertad, termina por convertirse en una cárcel; y hay un punto en el que la velocidad se confunde con la inmovilidad. Los grandes poetas modernistas fueron los primeros en rebelarse y en su obra de madurez van más allá del lenguaje que ellos mismos habían creado. Preparan así, cada uno a su manera, la subversión de la vanguardia: Lugones es el antecedente inmediato de la nueva poesía mexicana (Ramón López Velarde) y argentina (Jorge Luis Borges); Juan Ramón Jiménez fue el maestro de la generación de Jorge Guillén y Federico García Lorca; Ramón del Valle Inclán está presente en el teatro moderno y lo estará más cada día... El lugar de Darío es central, inclusive si se cree, como yo creo, que es el menos actual de los grandes modernistas. No es una influencia viva sino un término de referencia: un punto de partida o llegada, un límite que hay que alcanzar o traspasar. Ser o no ser como él: de ambas maneras Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador.

La historia del modernismo va de 1880 a 1910 y ha sido contada muchas veces. Recordaré lo esencial. El romanticismo

* Prólogo a una antología de Rubén Darío, selección y traducción de Lisandro Kemp, que aparecerá en breve en los Estados Unidos.

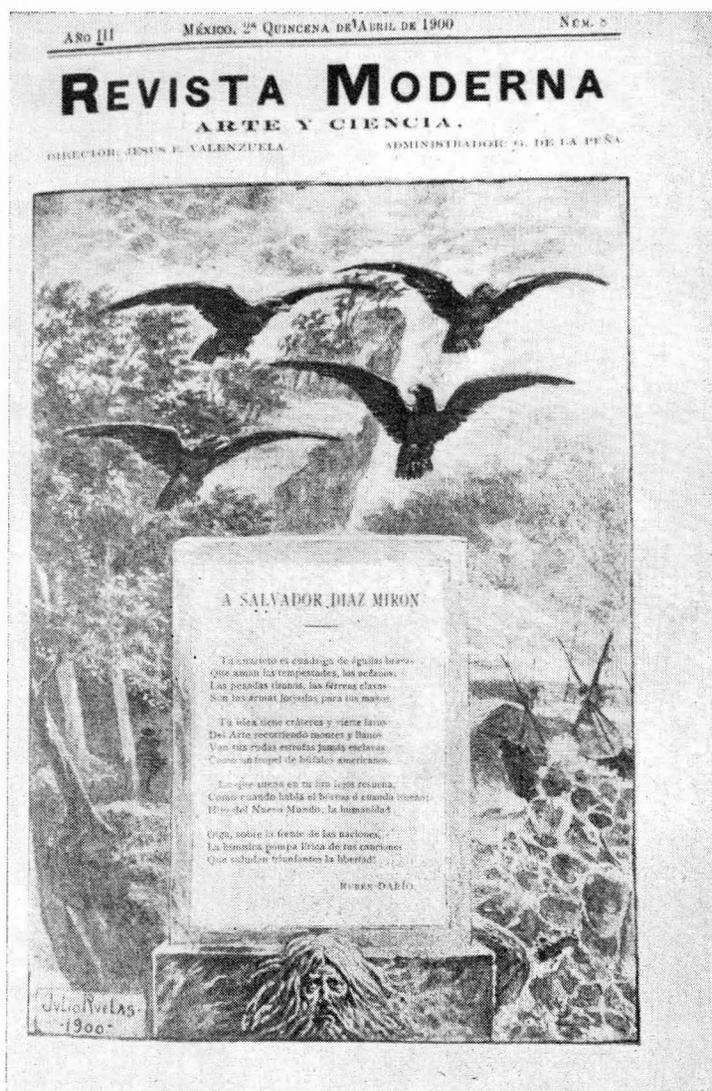
español e hispanoamericano, con dos o tres excepciones menores, dio pocas obras notables. Ninguno de nuestros poetas románticos tuvo conciencia clara de la verdadera significación de ese gran cambio. El romanticismo de lengua castellana fue una escuela de rebeldía y declamación, no una visión — en el sentido que daba Arnim a esta palabra: *llamamos videntes a los poetas sagrados; llamamos visión de especie superior a la creación poética*. Con estas palabras el romanticismo proclama la primacía de la visión poética sobre la revelación religiosa. Entre nosotros falta también la ironía, algo muy distinto al sarcasmo o a la invectiva: disgregación del objeto por la inserción del yo; desengaño de la conciencia, incapaz de anular la distancia que la separa del mundo exterior; diálogo insensato entre el yo infinito y el espacio finito o entre el hombre mortal y el universo inmortal. Tampoco aparece la alianza entre sueño y vigilia; ni el presentimiento de que la realidad es una constelación de símbolos; ni la creencia en la imaginación creadora como la facultad más alta del entendimiento. En suma, falta la conciencia del ser dividido y la aspiración hacia la unidad. La pobreza de nuestro romanticismo resulta aún más desconcertante si se recuerda que para los poetas alemanes e ingleses España fue la tierra de elección del espíritu romántico: el grupo de Jena descubrió a Caldeón; Shelley tradujo algunos fragmentos de su teatro; uno de los libros centrales del romanticismo alemán, el poderoso y alucinante *Titán*, está impregnado de ironía, magia y otros elementos fantásticos que Jean-Paul recogió probablemente de una de las obras menos estudiadas (y más modernas) de Cervantes: *Los trabajos de Persiles y Segismunda*... Cuando la ola del romanticismo se retira, el paisaje es desolador: la literatura española oscila entre la oratoria y la charla, la Academia y el café.

Francia había sido la fuente de inspiración de nuestros románticos. Aunque en ese país el romanticismo no cuenta con figuras comparables a las de germanos y sajones (si se exceptúan a Nerval y a Víctor Hugo del *Fin de Satán*), la generación siguiente nos ha dejado un grupo de obras, que, simultáneamente, consuman la tentativa romántica y la trascienden. Baudelaire y sus grandes descendientes dan una conciencia —quiere decir: una *forma significativa*— al romanticismo; además, y sobre todo, hacen de la poesía una experiencia total, a un tiempo verbal y espiritual. La palabra no sólo dice al mundo sino que lo funda — o lo cambia. El poema se vuelve un espacio poblado de signos vivientes: animación de la escritura por el espíritu, por el ánimo. En el último tercio del siglo XIX las fronteras de la poesía, las fronteras con lo desconocido, están en Francia. En las obras de sus poetas la inspiración romántica se vuelve sobre sí misma y se contempla. El entusiasmo, origen de la poesía para Novalis, se convierte en la reflexión de Mallarmé: la conciencia dividida se venga de la opacidad del objeto y lo anula. Pero los escritores españoles, a pesar de su cercanía de ese centro magnético que era la poesía francesa (o tal vez por eso mismo), no se sintieron atraídos por la aventura de esos años. En cambio, insatisfechos con la garrulería y la tuesura imperantes en España, los hispanoamericanos comprendieron que nada personal podía decirse en un lenguaje que había perdido el secreto de la metamorfosis y la sorpresa. Se sienten distintos a los españoles y se vuelven, casi instintivamente, hacia Francia. Adivinan que allá se gesta no un mundo nuevo sino un nuevo lenguaje. Lo harán suyo para ser más ellos mismos, para decir mejor lo que quieren decir. Así, la reforma de los modernistas hispanoamericanos consiste, en primer término, en apropiarse y asimilar la poesía moderna europea. Su modelo inmediato fue la poesía francesa no sólo porque era la más accesible sino porque veían en ella, con razón, la expresión más exigente, audaz y completa de las tendencias de la época.

En su primera etapa el modernismo no se presenta como un movimiento concertado. En lugares distintos, casi al mismo tiempo, surgen personalidades aisladas: José Martí en Nueva York, Julián del Casal en La Habana, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón en México, José Asunción Silva en Bogotá, Rubén Darío en Santiago de Chile. No tardan en conocerse entre ellos y en advertir que sus tentativas individuales forman parte de un cambio general en la sensibilidad y el lenguaje. Poco a poco se forman pequeños grupos y cenáculos; brotan las publicaciones periódicas, como la *Revista Azul* de Gutiérrez Nájera; las tendencias difusas cristalizan y se constituyen dos centros de actividad, uno en Buenos Aires y otro en México. Este periodo es el de la llamada segunda generación modernista. Rubén Darío es el punto de unión entre ambos momentos. La muerte prematura de la mayoría de los iniciadores, y sus dones de crítico y anima-

dor, lo convierten en la cabeza visible del movimiento. Con mayor claridad que los precursores, los nuevos poetas tienen conciencia de ser la primera expresión realmente independiente de la literatura hispanoamericana. No les asusta que los llamen descastados: saben que nadie se encuentra a sí mismo si antes no abandona el lugar natal.

La influencia francesa fue predominante pero no exclusiva. Con la excepción de José Martí, que conocía y amaba las literaturas inglesa y norteamericana, y de Silva, "lector apasionado de Nietzsche, Baudelaire y Mallarmé",¹ los primeros modernistas pasaron del culto de los románticos franceses al de los parnasianos. La segunda generación, en plena marcha, "agrega a las maneras parnasianas, ricas en visión, las maneras simbolistas, ricas en musicalidad".² Su curiosidad era muy extensa e intensa, pero su mismo entusiasmo nubla con frecuencia su juicio. Admiraban con fervor igual a Gautier y a Mendès, a Heredia y a Mallarmé. Un índice de sus preferencias es la serie de retratos literarios que Rubén Darío publicó en un diario argentino, casi todos recogidos en *Los raros* (1894). En esos artículos, los nombres de Poe, Villiers de l'Isle Adam, Léon Bloy, Nietzsche, Verlaine, Rimbaud y Lautréamont alternan con los de escritores secundarios y con otros hoy totalmente olvidados. Aparece únicamente un escritor de lengua española: el cubano José Martí; y un portugués: Eugenio de Castro, el iniciador del verso libre. En ciertos casos, es asombroso el instinto de Darío: fue el primero que se ocupó, fuera de Francia, de Lautréamont. En la misma Francia, si no recuerdo mal, sólo Léon Bloy y Remy de Gourmont habían escrito antes sobre Ducasse. (Sospecho, además, que es el primer escritor de lengua castellana que alude a Sade, en un soneto dedicado a Valle-Inclán). A esta lista hay que agregar, claro está, muchos otros nombres. Bastará con mencionar a los más salientes. En primer término Baudelaire y, en seguida, Jules Laforgue, ambos decisivos para la segunda generación modernista; los simbolistas belgas; Stefan George, Wilde, Swinburne y, más como ejemplo y estímulo que como modelo directo, Whitman. Aunque no todos sus ídolos eran franceses, Darío dijo alguna vez, quizá para irritar a los críticos españoles que lo acusaban de "galicismo mental": *el modernismo no es otra cosa que el verso y la prosa castellanos pasados por el fino tamiz del buen verso y*



La originalidad del modernismo no está en sus influencias sino en sus creaciones

de la buena prosa franceses. Pero sería un error reducir el movimiento a una mera imitación de Francia. La originalidad del modernismo no está en sus influencias sino en sus creaciones.

Desde 1888 Darío emplea la palabra *modernismo* para designar las tendencias de los poetas hispanoamericanos. En 1898 escribe: *el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo*... Más tarde dirá: los modernos, la modernidad. Durante su extensa y prolongada actividad crítica no cesa de reiterar que la nota distintiva de los nuevos poetas, su razón de ser, es la voluntad de ser modernos. Del mismo modo que el término *vanguardia* es una metáfora que delata una concepción guerrera de la actividad literaria, el vocablo *modernista* revela una suerte de fe ingenua en las excelencias del futuro o, más exactamente, de la actualidad. La primera implica una visión espacial de la literatura; la segunda, una concepción temporal. La vanguardia quiere conquistar un sitio; el modernismo busca insertarse en él ahora. Sólo aquellos que no se sienten del todo en el presente, aquellos que se saben fuera de la historia viva, postulan la contemporaneidad como una meta. Ser coetáneo de Goethe o de Tamerlán es una coincidencia, feliz o desgraciada, en la que no interviene nuestra voluntad; desear ser su contemporáneo implica la voluntad de participar, así sea idealmente, en la gesta del tiempo, compartir una historia que, siendo ajena, de alguna manera hacemos nuestra. Es una afinidad y una distancia — y la conciencia de esa situación. Los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos. El progreso técnico había suprimido parcialmente la distancia geográfica entre América y Europa. Esa cercanía hizo más viva y sensible nuestra lejanía histórica. Ir a París o a Londres no era visitar otro continente sino saltar a otro siglo. Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local — que era, a sus ojos, un anacronismo — en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad. En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos. No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y de Londres.

La manifestación más pura e inmediata del tiempo es el ahora. El tiempo es lo que está pasando: la actualidad. La lejanía geográfica y la histórica, el exotismo y el arcaísmo, tocados por la actualidad se funden en un presente instantáneo: se vuelven presencia. La inclinación de los modernistas por el pasado más remoto y las tierras más distantes — leyendas medievales y bizantinas, figuras de la América precolombiana y de los Orientes que en esos años descubría o inventaba la sensibilidad europea — es una de las formas de su apetito de presente. Pero no los fascina la máquina, esencia del mundo moderno, sino las creaciones del *art nouveau*. La modernidad no es la industria sino el lujo. No la línea recta: el arabesco de Aubrey Beardsley. Su mitología es la de Gustave Moreau (al que dedica una serie de sonetos Julián del Casal); sus paraísos secretos los del Huysmans de *A Rebours*; sus infiernos, los de Poe y Baudelaire. Un marxista diría, con cierta razón, que se trata de una literatura de clase ociosa, sin quehacer histórico y próxima a extinguirse. Podría replicarse que su negación de la utilidad y su exaltación del arte como bien supremo son algo más que un hedonismo de terrateniente: son una rebelión contra la presión social y una crítica de la abyecta actualidad latinoamericana. Además, en algunos de estos poetas coincide el radicalismo político con las posiciones estéticas más extremas: apenas si es necesario recordar a José Martí, libertador de Cuba, y a Manuel González Prada, uno de nuestros primeros anarquistas. Lugones fue uno de los fundadores del socialismo argentino; y muchos de los modernistas participaron activamente en las luchas históricas de su tiempo: Valencia, Chocano, Díaz Mirón, Vargas Vila... El modernismo no fue una escuela de abstención política sino de pureza artística. Su esteticismo no brota de una indiferencia moral. Tampoco es un hedonismo. Para ellos el arte es una pasión, en el sentido religioso de la palabra, que exige un sacrificio como todas las pasiones. El amor a la modernidad no es culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los hispanoamericanos. La modernidad no es sino la historia en su forma más inmediata y rica. Más angustiosa también: instante henchido de presagios, vía de acceso a la gesta del tiempo. Es la contemporaneidad. Decadente y bárbaro, el arte moderno es una pluralidad de tiempos históricos, lo más antiguo y lo más nuevo, lo más cercano y lo más distante, una totalidad de presencias que la conciencia puede asir en un momento único:

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita...

No deja de ser una paradoja que, apenas nacida, la poesía hispanoamericana se declare cosmopolita. ¿Cómo se llama esa Cosmópolis? Es la ciudad de ciudades. Nínive, París, Nueva York, Buenos Aires: es la forma más transparente y engañosa de la actualidad pues no tiene nombre ni ocupa lugar en el espacio. El modernismo es una pasión abstracta, aunque sus poetas se recrean en la acumulación de toda suerte de objetos raros. Esos objetos son signos, no símbolos: algo intercambiable. Máscaras, sucesión de máscaras que ocultan un rostro tenso y ávido, en perpetua interrogación. Su amor desmedido por las formas redondas y plenas, por los ropajes suntuosos y los mundos abigarrados, delata una obsesión. No es el amor a la vida sino el horror al vacío el que profiere todas esas metáforas brillantes y sonoras. La perpetua búsqueda de lo extraño, a condición de que sea nuevo — y de lo nuevo a condición de que sea único — es avidez de presencia más que de presente. Si el modernismo es apetito de tiempo, sus mejores poetas saben que es un tiempo desencarnado. La actualidad, que a primera vista parece una plenitud de tiempos, se muestra como una carencia y un desamparo: no la habitan ni el pasado ni el futuro. Movimiento condenado a negarse a sí mismo porque lo único que afirma es el movimiento, el modernismo es un mito vacío, un alma deshabitada, una nostalgia de la verdadera presencia. Ese es el tema constante y central, el tema secreto y nunca dicho del todo, de los mejores poetas modernistas.

Toda revolución, sin excluir a las artísticas, postula un futuro que es también un regreso. En la Fiesta de la Diosa Razón, los jacobinos celebran la destrucción de un presente injusto y la inminente llegada de una edad de oro anterior a la historia: la sociedad natural de Rousseau. El futuro revolucionario es una manifestación privilegiada del tiempo cíclico: anuncia la vuelta de un pasado arquetípico. Así, la acción revolucionaria por excelencia — la ruptura con el pasado inmediato y la instauración de un orden nuevo — es asimismo una restauración: la de un pasado inmemorial, origen de los tiempos. Revolución significa regreso o vuelta, tanto en el sentido original de la palabra — giro de los astros y otros cuerpos — como en el de nuestra visión de la historia. Se trata de algo más profundo que una mera supervivencia del pensamiento arcaico. El mismo Engels no resistió a esta inclinación casi espontánea de nuestro pensar e hizo del "comunismo primitivo" de Morgan la primera etapa de la evolución humana. La revolución nos libera del orden viejo para que reaparezca, en un nivel histórico superior, el orden primigenio. El futuro que nos propone el revolucionario es una promesa: el cumplimiento de algo que yace escondido, semilla de vida, en el origen de los tiempos. El orden revolucionario es el fin de los malos tiempos y el principio del tiempo verdadero. Ese principio es un comienzo pero sobre todo es un origen. Y más: es el fundamento mismo del tiempo. Cualquiera que sea su nombre — razón, justicia, fraternidad, armonía natural o lógica de la historia — es algo que está antes de los tiempos históricos o que de alguna manera los determina. Es el *principio* por excelencia, aquello que rige el transcurrir. La fuerza de gravedad del tiempo, lo que da sentido a su movimiento y fecundidad a su agitación, es un punto fijo: ese pasado que es un perpetuo principio. Aunque el modernismo canta el incesante advenimiento del ahora, su encarnación en ésta y aquella forma gloriosa o terrible, su tiempo marca el paso, corre y no se mueve. Carece de futuro justamente porque ha sido cercenado de pasado. Estética del lujo y de la muerte, el modernismo es una estética nihilista. Sólo que se trata de un nihilismo más vivido que asumido, más padecido por la sensibilidad que afrontado por el espíritu. Unos cuantos, Darío el primero, advierten que la modernidad no es sino un girar en el vacío, una máscara con la que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera. Esa búsqueda, si es búsqueda de algo y no mera disipación, es nostalgia de un origen. El hombre se persigue a sí mismo al correr tras éste o aquel fantasma: anda en busca de su principio. Apenas el modernismo se contempla, cesa de existir como tendencia. La aventura colectiva llega a su término y comienza la exploración individual. Es el momento más alto de la pasión modernista: el instante de la lucidez que es asimismo el de la muerte.

Búsqueda de un origen, reconquista de una herencia: nada más contrario, en apariencia, a las tendencias iniciales del movimiento. En 1896, en pleno furor reformista, Darío proclama: *Los poetas nuevos americanos de idioma castellano hemos tenido que pasar rápidamente de la independencia mental de España...*

RUBEN DARIO

A ROOSEVELT

Es con voz de la Biblia, ó verso de Walt Whitman,
Que habría que llegar hasta ti, Cazador!
Primitivo y moderno, sencillo y complicado,
Con un algo de Washington y cuatro de Nemrod!

Eres los Estados Unidos,
Eres el futuro invasor
De la América ingenua que tiene sangre indígena,
Que aún reza á Jesucristo y aún habla en español!

Eres soberbio y fuerte ejemplar de tu raza;
Eres culto, eres hábil; te opones á Tolstoy,
Y domando caballos, ó asesinando tigres,
Eres un Alejandro Nabucodonosor,
(Eres un Profesor de Energía,
Como dicen los Locos de Hoy).

Crees que la vida es incendio,
Que el progreso es erupción;
Que en donde pones la bala
El porvenir pones.

No.

Los Estados Unidos son potentes y grandes,
Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor
Que pasa por las vértebras enormes de los Andes,
Si clamáis se oye como el rugir del león.

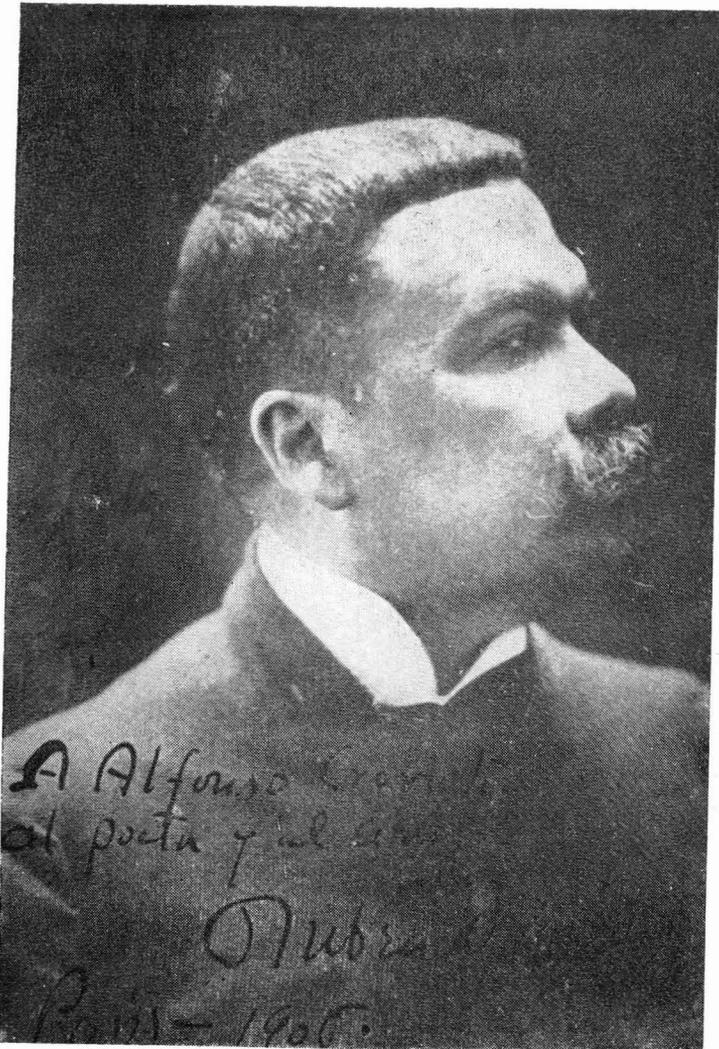
El amor por la imagen insólita y el prosaísmo poético

a la corriente que hoy une en todo el mundo a señalados grupos que forman el culto y la vida de un arte cosmopolita y universal. A diferencia de los españoles, Darío no opone lo universal a lo cosmopolita; al contrario, el arte nuevo es universal porque es cosmopolita. Es el arte de la gran ciudad. La sociedad moderna *edifica la Babel en donde todos se comprenden*. (No sé si todos se comprendan en las nuevas bables, pero la realidad contemporánea, según se ve por la historia de los movimientos artísticos del siglo xx, confirma la idea de Darío sobre el carácter cosmopolita del arte moderno.) Su oposición al nacionalismo, en aquellos años se decía "casticismo", es parte de su amor por la modernidad y de ahí que su crítica a la tradición sea también una crítica a España. La actitud antiespañola tiene un doble origen: por una parte, expresa la voluntad de separarse de la antigua metrópoli: *nuestro movimiento nos ha dado un puesto aparte, independientemente de la literatura castellana*; por la otra, identifica españolismo con tradicionalismo: *la evolución que llevara el castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cercada y crizada de españolismo*.

Reforma verbal, el modernismo fue una sintaxis, una prosodia, un vocabulario. Sus poetas enriquecieron el idioma con acarreo del francés y el inglés; abusaron de arcaísmos y neologismos; y fueron los primeros en emplear el lenguaje de la conversación. Sobre esto último tal vez no sea inútil aclarar una confusión reciente: la actitud de los modernistas fue muy distinta a la de Campoamor, en quien ve Cernuda un antecedente de la fusión entre habla viva y lenguaje literario. En Campoamor la retórica poética de fin de siglo se degrada en expresiones que son lugares comunes pseudofilosóficos y así constituye un ejemplo de lo que Breton llama "imagen descendente". Los modernistas enfrentan el idioma coloquial al artístico para producir un choque en el interior del poema, según se ve en *Augurios* de Rubén Darío, o hacen del habla urbana la materia prima del poema. Este último procedimiento es el de Lugones en *Lunario Sentimental*. Por último, se olvida con frecuencia que en los poemas modernistas aparece un gran número de americanismos e indigenismos. Su cosmopolitismo no excluía ni las conquistas de la novela naturalista francesa ni las formas lingüísticas americanas. Una parte del léxico modernista ha envejecido como han envejecido los muebles y objetos del *art nouveau*; el resto ha entrado en la corriente del habla. No atacaron la sintaxis del castellano; más bien le devolvieron naturalidad y evitaron las inversiones latinizantes y el énfasis. Fueron exagerados, no hinchados; muchas veces fueron *cursis*, nunca tiesos. A pesar de sus cisnes y góndolas, dieron al verso español una flexibilidad y una familiaridad que jamás fue vulgar y que habría de prestarse admirablemente a las dos tendencias de la poesía contemporánea: el amor por la imagen insólita y el prosaísmo poético.

La reforma afectó sobre todo a la prosodia, pues el modernismo fue una prodigiosa exploración de las posibilidades rítmicas de nuestra lengua. El interés de los poetas modernistas por los problemas métricos fue teórico y práctico. Varios escribieron tratados de versificación: Manuel González Prada señaló que los metros castellanos, cualquiera que sea su extensión, están formados por elementos binarios, ternarios y cuaternarios, ascendentes o descendentes; Ricardo Jaimes Freyre indicó que se trata de periodos prosódicos no mayores de nueve sílabas. Para ambos poetas el golpe del acento tónico es el elemento esencial del verso. Los dos se inspiraron en la doctrina de Andrés Bello, quien desde 1835 había dicho, contra la opinión predominante en España, que cada unidad métrica está compuesta por cláusulas prosódicas — algo semejante a los pies de griegos y romanos, sólo que determinadas por el acento y no por la cantidad silábica. El modernismo reanuda así la tradición de la versificación irregular, antigua como el idioma mismo, según lo ha mostrado Pedro Henríquez Ureña. Pero las conclusiones teóricas no fueron el origen de la reforma métrica sino la consecuencia natural de la actividad poética. En suma, la novedad del modernismo consistió en la invención de metros; su originalidad, en la resurrección del ritmo acentual.

En materia de ritmo, como en todo lo demás, nuestro romanticismo se quedó a medio camino. Los poetas modernistas recogieron la tendencia romántica a una mayor libertad rítmica y la sometieron a un rigor aprendido en Francia. El ejemplo francés no fue el único. Las traducciones rítmicas de Poe, el verso germánico, la influencia de Eugenio de Castro y la lección de Whitman fueron los antecedentes de los primeros poemas semilibres; y al final del modernismo el mexicano José Juan Tablada, precursor de la vanguardia, introdujo el



Darío—"Nostalgia de la unidad cósmica"

hai-ku, forma que indudablemente impresionó a Juan Ramón Jiménez y al mismo Antonio Machado, como cualquier lector atento puede comprobarlo. No vale la pena enumerar todos los experimentos e innovaciones de los modernistas: la resurrección del endecasílabo anapéstico y el provenzal; la ruptura de la división rígida de los hemistiquios del alejandrino, gracias al "encabalgamiento"; la boga del eneasílabo y el dodecasílabo: los cambios de acentuación; la invención de versos largos (hasta de veinte y más sílabas); la mezcla de medidas distintas pero con una misma base silábica (ternaria o cuaternaria); los versos amétricos; la vuelta a las formas tradicionales, como el cosante... La riqueza de ritmos del modernismo es única en la historia de la lengua y su reforma preparó la adopción del poema en prosa y del verso libre. Pero lo que deseo subrayar es que el cosmopolitismo llevó a los poetas hispanoamericanos a intentar muchos injertos y cruzamientos; y esas experiencias les revelaron la verdadera tradición de la poesía española: la versificación rítmica. El descubrimiento no fue casual. Fue algo más que una retórica: una estética y, sobre todo, una visión del mundo, una manera de sentirlo, conocerlo y decirlo.

A través de un proceso en apariencia intrincado, pero natural en el fondo, la búsqueda de un lenguaje moderno, cosmopolita, lleva a los poetas hispanoamericanos a redescubrir la tradición hispánica. Digo *la* y no *una* tradición española porque la que descubrieron los modernistas, distinta a la que defendían los casticistas, es la tradición central y más antigua. Y precisamente por esto apareció ante sus ojos como ese pasado inmemorial que es también un perpetuo comienzo. Ignorada por los tradicionalistas, esa corriente se revela universal: es el mismo *principio* que rige la obra de los grandes románticos y simbolistas: el ritmo como fuente de la creación poética y como llave del universo. Así, no se trata únicamente de una restauración. Al recobrar la tradición española, el modernismo añade algo nuevo y que no existía antes en esa tradición. El modernismo es un verdadero comienzo. Como el simbolismo francés, el movimiento de los hispanoamericanos simultáneamente fue una reacción contra la vaguedad y facilidad de los románticos y nuestro verdadero romanticismo: el universo es un sistema de correspondencia, regido por el ritmo; todo está cifrado, todo rima; cada forma natural dice algo, la naturaleza se dice a sí misma en cada uno de sus cambios: ser poeta no es ser el dueño sino el agente de transmisión del ritmo; la imaginación más alta es la analogía... En toda la poesía modernista resuena un eco de los *Vers dorés*; un *mystere d'amour dans le métal repose*; *tout est sensible*.

La nostalgia de la unidad cósmica es un sentimiento permanente del poeta modernista pero también lo es su fascinación ante la pluralidad en que se manifiesta: *la celeste unidad que presupones*, dice Darío, *hará brotar en ti mundos diversos*. Dispersión del ser en formas, colores, vibraciones; fusión de los sentidos en uno. Las imágenes poéticas son las expresiones, las encarnaciones a un tiempo espirituales y sensibles, de ese ritmo plural y único. Esta manera de ver, oír y sentir al mundo se explica generalmente en términos psicológicos: la sinestesia. Una exasperación de los nervios, un trastorno de la psiquis. Pero es algo más: una experiencia en la que participa el ser entero, la *metamorfosis* mítica de Baudelaire. Poesía de sensaciones se ha dicho. Yo diría: poesía que, a pesar de su exasperado individualismo, no afirma el alma del poeta sino la del mundo. De ahí su indiferencia, a veces abierta hostilidad, ante el cristianismo. El mundo no está caído ni dejado de la mano de Dios. No es un mundo de perdición: está habitado por el espíritu, es la fuente de la inspiración poética y el arquetipo de todo transcurrir: *Ama tu ritmo y ritmas tus acciones*... La poesía de lengua española nunca se había atrevido a afirmar algo semejante, nunca había visto en la naturaleza la morada del espíritu ni en el ritmo la vía de acceso — no a la salvación sino a la reconciliación entre el hombre y el cosmos. La pasión libertaria de nuestros románticos, su rebelión contra "el trono y el altar", son algo muy distinto a esta visión del universo en la que la escatología del cristianismo apenas si tiene sitio y en la que la figura misma del Cristo no es sino una de las formas en que se manifiesta el Gran Ciclo. Es inexplicable que nuestra crítica no se haya detenido en estas creencias. ¡Y esa misma crítica ha acusado a los poetas modernistas, sobre todo en España, de superficialidad! El modernismo se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión rítmica del universo. Revela así una de las tendencias más antiguas de la psiquis humana, recubierta por siglos de cristianismo y racionalismo. Su revolución fue una resurrección. Doble descubrimiento: fue la primera aparición de la sensibilidad americana en el ámbito de la literatura hispánica; e hizo del verso español el punto

de confluencia entre el fondo ancestral del hombre americano y la poesía europea. Al mismo tiempo reveló un mundo sepultado y recreó los lazos entre la tradición española y el espíritu moderno. El movimiento de los poetas hispanoamericanos está impregnado de una idea extraña a la tradición castellana: la poesía es una revelación distinta a la religiosa. Y más: es la revelación original, el verdadero *principio*. No dice otra cosa la poesía moderna, desde el romanticismo hasta el surrealismo. En esta visión del mundo reside no sólo la originalidad del modernismo sino su modernidad.

II

Ángel, espectro, medusa...

R. D.

Por su edad, Rubén Darío fue el puente entre los iniciadores y la segunda generación modernista; por sus viajes y su actividad generosa, el enlace entre tantos poetas y grupos dispersos en dos continentes; animador y capitán de la batalla, fue también su espectador y su crítico: su conciencia; y la evolución de su poesía, desde *Azul*... (1888) hasta *Poema del Otoño* (1910), corresponde a la del movimiento: con él principia y con él acaba. Pero su obra no termina con el modernismo: lo sobrepasa, va más allá del lenguaje de esta escuela y, en verdad, de toda escuela. Es una creación, algo que pertenece más a la historia de la poesía que a la de los estilos. Darío no es únicamente el más amplio y rico de los poetas modernistas: es uno de nuestros grandes poetas modernos. Es el origen. A ratos hace pensar en Poe; otros, en Whitman. En el primero, por esa porción de su obra desdenosa del mundo americano y preocupada sólo por una música ultraterrestre; en el segundo, por su afirmación vitalista, su pantéismo y el sentirse por derecho propio cantor de la América Latina como el otro lo fue de la sajona. A diferencia de Poe, nuestro poeta no se encerró en su propia aventura espiritual; tampoco tuvo la fe ingenua de Whitman en el progreso y la fraternidad. Más que a los dos grandes angloamericanos, podría asemejarse a Víctor Hugo: elocuencia, abundancia y la sorpresa continua de la rima, esa cascada inagotable. Como el poeta francés, tiene inspiración de escultor ciclópeo; sus estrofas son bloques de materia animada, vetada por delicadezas súbitas: la estría del relámpago sobre la piedra. Y el ritmo, el continuo vaivén que hace del idioma una inmensa masa acuática. Darío es menos desmesurado y profético; también es menos valiente: no fue un rebelde y no se propuso escribir la biblia de la era moderna. Su genio era lírico y profesó el mismo horror a la miniatura y al titanismo. Más nervioso y angustiado, oscilante entre impulsos contrarios, se diría un Hugo atacado por el mal "decadentista". A despecho de que amó e imitó sobre todo (y sobre todos) a Verlaine, sus mejores poemas se parecen poco a los de su modelo. Le sobraban salud y energía; su sol era más fuerte y su vino



"Ángel, espectro, medusa..."

más generoso. Verlaine era un provinciano de París; Darío un centroamericano trotamundos. Su poesía es viril: esquelético, corazón, sexo. Clara y rotunda hasta cuando es triste; nada de medias tintas. Nacida en pleno fin de siglo, su obra es la de un romántico que fuese también un parnasiano y un simbolista. Un parnasiano: nostalgia de la escultura; un simbolista: presciencia de la analogía. Un híbrido, no sólo por la variedad de influencias espirituales sino por las sangres que corrían por sus venas: india, española y unas gotas africanas. Un ser raro, ídolo precolombino, hipogrifo. En América, la sajona y la nuestra, son frecuentes estos injertos y superposiciones. América es un gran apetito de ser y de ahí que sea un monstruo histórico. ¿No son monstruosas la hermosura moderna y la más antigua? Darío lo sabía mejor que nadie: se sentía contemporáneo de Moctezuma y de Roosevelt-Nemrod.

Nació en Metapa, un poblacho de Nicaragua, el 18 de enero de 1867. Se llamaba Félix Rubén García Sarmiento pero desde los catorce años firmó Rubén Darío. Nombre como un horizonte que se despliega: Persia, Judea... Precocidad: innumerables poemas, cuentos y artículos, todos ellos imitaciones de las corrientes literarias en boga. Los temas cívicos del romanticismo español e hispanoamericano: el progreso, la democracia, el anticlericalismo, la independencia, la unión centroamericana; y los líricos: el amor, el más allá, el paisaje, las leyendas góticas y árabes. Tenía apenas quince años cuando Francisco Gavidia le da a conocer en el original la poesía de Hugo y de algunos parnasianos: *la lectura de los alejandrinos del gran francés*, dirá después, *hizo surgir en mí la idea de renovación métrica que debía ampliar y realizar más tarde*. Aún leía mal el francés pero en algunos poemas de esos años, advierte Anderson Imbert, hay indicios del cambio: "En *Serenata* ya está el hachís que Baudelaire y Gautier habían lanzado al mercado... y en *Ecce Homo* aparece el spleen", la enfermedad poética del siglo XIX como la melancolía fue del XVII. En 1886 Darío emprende el primer viaje: Chile. Empieza el gran periplo. No cesará de viajar sino hasta su muerte.

En Santiago y Valparaíso penetra en mundos más civilizados e inquietos. Hoy no es fácil hacerse una idea de lo que fueron las oligarquías hispanoamericanas al final del siglo. La paz les había dado riqueza y la riqueza, lujo. Si no sintieron curiosidad por lo que pasaba en sus tierras, la tuvieron muy viva por lo que ocurría en las grandes metrópolis ultramarinas. No crearon una civilización propia pero ayudaron a afinar una sensibilidad. En la biblioteca privada de su joven amigo Balmaceda, Darío "sacia su sed de nuevas lecturas". Bohemia. Aparece el ajeno. Primeros artículos de combate: *Yo estoy con Gautier, el primer estilista de Francia*. Admira también a Coppée y sobre todo a Catulle Mendès, su iniciador y guía. Al mismo tiempo sigue escribiendo destañadas imitaciones de los románticos españoles: ahora son Bécquer y Campoamor.³ Es una despedida pues su estética ya es otra: *la palabra debe pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, aprisionar el alma de las cosas*. En 1888 publica *Azul*... Con ese libro, compuesto de cuentos y poemas, nace oficialmente el modernismo. Desconcertó sobre todo la prosa, más osada que los versos. En la segunda edición (1890), Darío restablece el equilibrio con la publicación de varios poemas nuevos: sonetos en alejandrinos (un alejandrino nunca oído antes en español), otros en dodecasílabos y otro más en un extraño y rico metro de diecisiete sílabas. No sólo fueron los ritmos insólitos sino el brillo de las palabras, la insolencia del tono y la sensualidad de la frase lo que irritó y hechizó. El título era casi un manifiesto: ¿eco de Mallarmé (*Je suis hanté! L'azur, l'azur, l'azur, l'azur*) o cristalización de algo que estaba en el aire del tiempo? Max Henríquez Ureña señala que ya Gutiérrez Nájera había mostrado parecida fascinación por los colores. Abanico de preferencias y caminos a seguir, en *Azul*... hay cinco "medallones", a la manera de Heredia, dedicados a Leconte de Lisle, Mendès, Walt Whitman, J. J. Palma y Salvador Díaz Mirón; también hay un soneto a Caupolicán, primero de una serie de poemas sobre la "América ignota". Todo Darío: los maestros franceses, los contemporáneos hispanoamericanos, las civilizaciones prehispánicas, la sombra del águila yanqui (*En su país de hierro vive el gran viejo*...) En su tiempo *Azul*... fue un libro profético: hoy es una reliquia histórica. Pero hay algo más: un poema que es, para mí, el primero que escribió Darío; quiero decir: el primero que sea realmente una creación, una obra. Se llama *Venus*. Cada una de sus estrofas es sinuosa y fluida como un agua que busca su camino en la "profunda extensión" (porque la noche no es alta sino honda). Poema negro y blanco, espacio palpitante en cuyo centro se abre la gran flor sexual, como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín. El verso



—Montenegro (Rev. Moderna)

"colina, tigre, hiedra, mar, paloma"

final es uno de los más punzantes de nuestra poesía: *Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar*. La altura se vuelve abismo y desde allá nos mira, vértigo fijo, la mujer.

En 1889 Darío vuelve a Centroamérica. Se casa, va a España por dos meses, regresa, enviuda, vuelve a casarse, fracasa en su matrimonio y en 1893 parte de nuevo. Ahora a Buenos Aires, vía Nueva York y París. Lo habían nombrado Cónsul de Colombia. Durante estos viajes, en 1892, al pasar por La Habana, conoce a uno de los primeros modernistas, Julián del Casal, con el que pasa una semana memorable de poesía, amistad y alcohol. Al año siguiente, en Nueva York, otro encuentro decisivo: José Martí. Nunca olvidará a los dos grandes cubanos. La escala en París fue una iniciación; al salir *juraba por los dioses del nuevo Parnaso: había visto al viejo fauno Verlaine, sabía del misterio de Mallarmé y era amigo de Morèas*. En Buenos Aires encuentra lo que buscaba. Vivacidad, cosmopolitismo, lujo. Entre la pampa y el mar, entre la barbarie y el miraje europeo, Buenos Aires era una ciudad suspendida en el tiempo más que asentada en el espacio. Desarraigo pero asimismo voluntad de inventarse, tensión por crear su propio presente y su futura tradición. Los escritores jóvenes habían hecho suya la estética nueva y rodearon a Darío apenas llegó. Fue el jefe indiscutible. Años de agitación, polémica y disipación: la sala de redacción, el restaurante, el bar. Amistades fervientes: Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimes Freyre. Años de creación: *Los Raros y Prosas profanas*, ambos de 1896. *Los Raros* fue el vademécum de la nueva literatura; *Prosas profanas* fue y es el libro que define mejor al primer modernismo: mediodía, *non plus ultra* del movimiento. Después de *Prosas profanas* los caminos se cierran: hay que replegar las velas o saltar hacia lo desconocido. Rubén Darío escogió lo primero y pobló las tierras descubiertas; Leopoldo Lugones se arriesgó a lo segundo. *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *Lunario sentimental* (1909) son las dos obras capitales del segundo modernismo y de ellas parten, directa o indirectamente, todas las experiencias y tentativas de la poesía moderna en lengua castellana.

Prosas profanas: el título, entre erudito y sacrílego, irritó aún más que el del libro anterior. Llamar *prosas* —himnos que se cantan en las misas solemnes, después del Evangelio— a una colección de versos predominantemente eróticos era, más que un arcaísmo, un desafío.⁴ El título, por otra parte, es una muestra de confusión deliberada entre el vocabulario litúrgico y el del placer. Esta persistente inclinación de Darío y otros poetas está muy lejos de ser un capricho; es uno de los signos de la alternativa fascinación y repulsión que experimenta la poesía moderna ante la religión tradicional. El prólogo escandalizó: parecía escrito en otro idioma y todo lo que decía sonaba a paradoja. Amor por la novedad a condición

de que sea inactual; exaltación del yo y desdén por la mayoría; supremacía del sueño sobre la vigilia y del arte sobre la realidad; horror por el progreso, la técnica y la democracia: *si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas, en Palenque y en Uatatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman; ambivalencia, amor y burla, ante el pasado español: abuelo, preciso es decirselo: mi esposa es de mi tierra; mi querida de París.* Entre todas estas declaraciones —clarividentes o impertinentes, ingenuas o afectadas— resaltan las de orden estético. La primera: la libertad del arte y su gratitud; en séguida, la negación de toda escuela, sin excluir la suya: *Mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal;* y el ritmo: *Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces.*

Antes había dicho que las cosas tienen un alma; ahora dice que las palabras también la tienen. El lenguaje es un mundo animado y la música verbal es música de almas (Mallarmé había escrito: de la Idea). Si las cosas tienen un alma, el universo es sagrado; su orden es el de la música y la danza: un concierto hecho de los acordes, reuniones y separaciones, de una cosa con la otra, de un ánima con las otras. A esta idea, antigua como el hombre y vista siempre con desconfianza por el cristianismo, los poetas modernos añaden otra: las palabras tienen un alma y el orden del lenguaje es el del universo: la danza, la armonía. El lenguaje es un doble mágico del cosmos. Por la poesía, el lenguaje recobra su ser original, vuelve a ser música. Así, música ideal no quiere decir música de las ideas sino ideas que en su esencia son música. Ideas en el sentido platónico, realidad de realidades. Armonía ideal: alma del mundo; en su seno todos y todo somos una misma cosa, una misma alma. Pero el lenguaje, aunque sea sagrado por participar en la animación musical del universo, es también discordancia. Su ser es contingencia, como el del hombre. A un tiempo la palabra es música y significación. La distancia entre el nombre y la cosa nombrada, el significado, es consecuencia de la separación entre el mundo y el hombre. El lenguaje es la expresión de la conciencia de sí, que es conciencia de la caída. Por la herida de la significación el ser pleno que es el poema se desangra y se vuelve prosa; descripción e interpretación del mundo. A pesar de que Darío no formuló su pensar exactamente en estos términos, toda su poesía y su actitud vital revelan la tensión de su espíritu entre los dos extremos de la palabra: la música y el significado. Por lo primero, el poeta es *de la raza que vida con los números pitagóricos crea*; por lo segundo, es *la conciencia de nuestro humano cieno*.

Entre la estética de *Prosas profanas* y el temperamento de Darío había cierta incompatibilidad. Sensual y disperso, no era hermético sino cordial: se sentía y sabía solo pero no era un solitario. Fue un hombre perdido en los mundos del mundo, no un abstraído frente a sí mismo. Lo que da unidad a *Prosas profanas* no es la idea sino la sensación — las sensaciones. Unidad de acento, algo muy distinto a esa unidad espiritual que hace de *Les fleurs du mal* o de *Leaves of grass* mundos autosuficientes, obras que despliegan un tema único en vastas olas concéntricas. El libro del poeta hispanoamericano es un prodigioso repertorio de ritmos, formas, colores y sensaciones. No la historia de una conciencia sino las metamorfosis de una sensibilidad. Las innovaciones métricas y verbales de *Prosas profanas* deslumbraron y contagiaron a casi todos los poetas de esos años. Más tarde, por culpa de los imitadores y ley fatal del tiempo, ese estilo se degradó y su música pareció empalagosa. Pero nuestro juicio es diferente al de la generación anterior. Cierto, *Prosas profanas* a veces recuerda una tienda de anticuario repleta de objetos *art nouveau*, con todos sus esplendores y rarezas de gusto dudoso (y que hoy empiezan a gustarnos tanto). Al lado de esas chucherías ¿cómo no advertir el erotismo poderoso, la melancolía viril, el pasmo ante el latir del mundo y del propio corazón, la conciencia de la soledad humana frente a la soledad de las cosas? No todo lo que contiene ese libro es cacharro de coleccionista. Aparte de varios poemas perfectos y de muchos fragmentos inolvidables, hay en *Prosas profanas* una gracia y una vitalidad que todavía nos arrebatan. Sigue siendo un libro joven. Critican su artificio y afectación: ¿se ha reparado en el tono a un tiempo exquisito y directo de la frase, sabia mezcla de erudición y conversación? La poesía española tenía los músculos envarados a fuerza de solemnidad y patetismo; con Rubén Darío el idioma se echa a andar. Su verso fue el preludio del verso contemporáneo, directo y hablado. Se acerca la hora de leer con otros ojos ese libro admirable y vano. Admirable porque no hay poema que no contenga por lo menos una línea impe-

cable o turbadora, vibración fatal de la poesía verdadera: música de este mundo, música de otros mundos, siempre familiar y siempre extraña. Vano porque la manera colinda con el amaneramiento y la habilidad vence a la inspiración. Contorsiones, piruetas: nada podría oponerse a esos ejercicios si el poeta danzase al borde del abismo. Libro sin abismos. Y no obstante...

El placer es el tema central de *Prosas profanas*. Sólo que el placer, precisamente por ser un juego, es un rito del que no están excluidos el sacrificio y la pena. El *dandismo*, decía Baudelaire, *linda con el estoicismo*. La religión del placer es una religión rigurosa. Yo no reprocharía al Darío de *Prosas profanas* el hedonismo sino la superficialidad. La exigencia estética no se convierte en rigor espiritual. En cambio, en los mejores momentos, brilla la pasión, *luz negra que es más luz que la luz blanca*. La mujer lo fascina. Tiene todas las formas naturales: colina, tigre, yedra, mar, paloma; está vestida de agua y de fuego y su desnudez misma es vestidura. Es un surtidor de imágenes: en el lecho se *vuelve gata que se encorva* y al desatar sus trenzas asoman, bajo la camisa, *dos cisnes de negros cuellos*. Es la encarnación de la otra religión. *Sonámbula con alma de Eloísa, en ella hay la sagrada frecuencia del altar*. Es la presencia sensible de esa totalidad única y plural en la que se funden la historia y la naturaleza:

... fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita;
ámame mar y nube, espuma y ola.

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 sensualidad 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 es la torcaz benigna / ni es 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 de ser.

El poema final de *Prosas profanas*, el más hermoso del libro para mi gusto, es un resumen de su estética y una profecía del rumbo futuro de su poesía. Los temas del *Coloquio de los Centauros* y otras composiciones afines adquieren una densidad extraordinaria. La primera línea del soneto es una definición de su poesía: *Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo...* Busca una hermosura que está más allá de la belleza, algo que las palabras pueden evocar pero no decir. Todo el romanticismo, aspiración al infinito, está en ese verso; y todo el simbolismo: la belleza ideal, indefinible, que sólo puede ser sugerida. Más ritmo que cuerpo, esa forma es femenina. Es la naturaleza y es la mujer:

Adornan verdes palmas al blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa:
y mi alma reposa en la luz como reposa
el ave de la luna sobre el lago tranquilo.

Apenas si es necesario señalar que estos soberbios alejandrinos recuerdan a los de *Delfica*: *Reconnais-tu le Temple au péristyle immense...* La misma fe en los astros y la misma atmósfera de misterio órfico. El soneto de Darío evoca ese *estado de delirio supernaturalista* en que decía Nerval haber compuesto los suyos. En los tercetos hay un brusco cambio de tono. A la certeza de la visión sucede la duda:

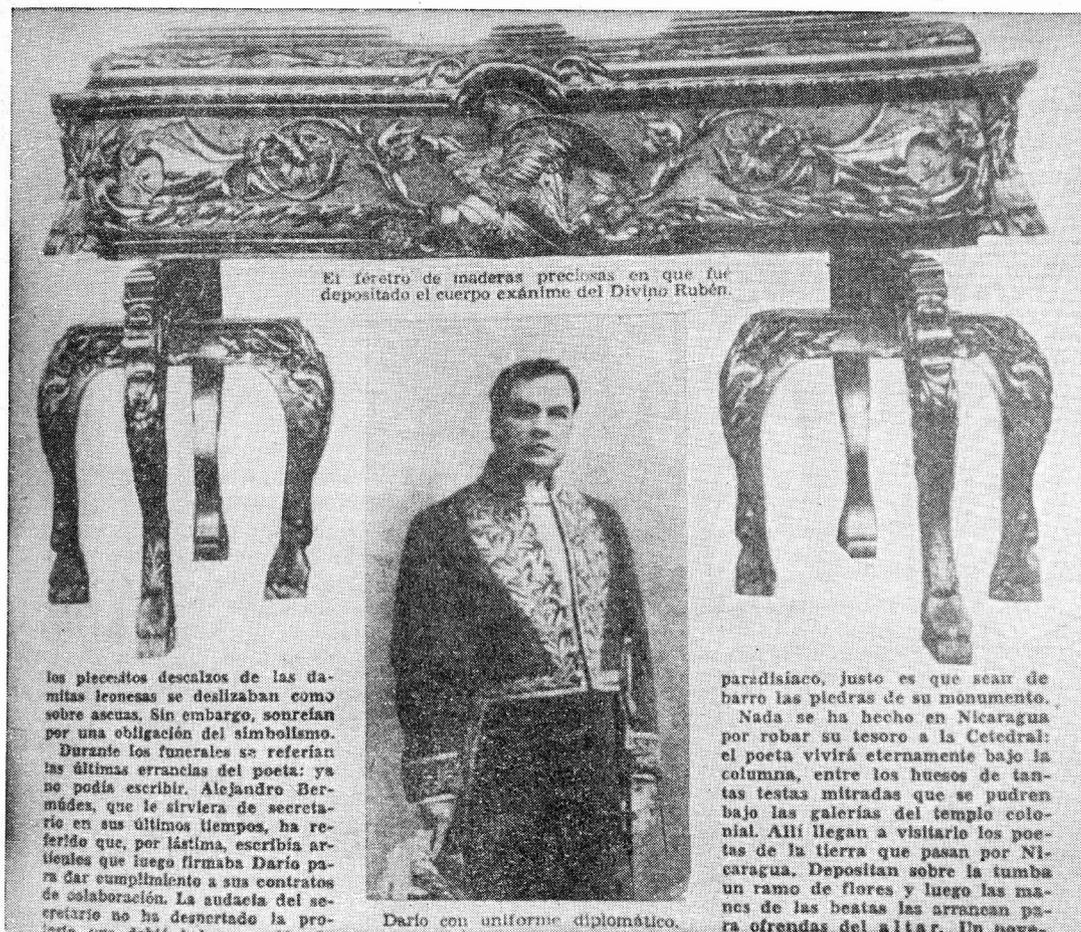
Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye...

El sentimiento de esterilidad e impotencia —iba a escribir: indignidad— aparece continuamente en Darío, como en otros grandes poetas de esa época, de Baudelaire a Mallarmé. Es la conciencia crítica, que a veces se resuelve en ironía y otras en silencio. En el verso final el poeta ve al mundo como una inmensa pregunta: no es el hombre el que interroga al ser sino éste al hombre. Esa línea vale todo el poema, como ese poema vale todo el libro: *Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga*.

En 1898 Darío da el gran salto. Nombrado corresponsal de *La Nación*, vivirá en Europa hasta 1914 y sólo regresará a su tierra para morir. Vida errante, repartida principalmente entre París y Mallorca. Trabajos periodísticos y cargos diplomáticos (Cónsul General en París, Ministro Plenipotenciario en Madrid, Delegado de Nicaragua a varias Conferencias Internacionales). Viajes por Europa y América.⁵ Fama, buena y mala: reconocido como la figura central de nuestra poesía, lo rodea la admiración de los mejores españoles e hispanoamericanos (Jiménez, los dos Machado, Valle-Inclán, Neruo), pero también lo sigue una cauda de parásitos, compañeros de tristes francachelas. Años rápidos, horas largas en que diluye su vino, su sangre, en el *crystal de las tinieblas*. Creación y esterilidad, excesos vitales y mentales, la *inútil rebusca de la dicha*, el *falso azul nocturno* de la juerga y ese *dormir a llantos*. Noches en blanco, examen de conciencia en un cuarto de hotel: *¿por qué el alma tiembla de tal manera?* Pero el viento en la calle desierta, el rumor del alba que avanza, los ruidos misteriosos y familiares de la ciudad que despierta, le devuelven la vieja visión solar. Al final encuentra en una mujer humilde, Fran-

entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad. (Algo muy distinto, según he procurado mostrar en otros estudios, al empleo del llamado "lenguaje popular" y la canción tradicional: Jiménez, Machado, García Lorca y otros poetas españoles). En suma, la originalidad de *Cantos de vida y esperanza* no implica negación del periodo anterior: es un cambio natural y que Darío define como *la obra profunda de la hora, la labor del minuto y el prodigio del año*. Prodigios ambiguos, como todos los del tiempo.

El primer poema de *Cantos de vida y esperanza* es una confesión y una declaración. Defensa (y elegía) de su juventud: *¿fue juventud la mía?*, exaltación y crítica de su estética: *la torre de marfil tentó mi anhelo*; revelación del conflicto que lo divide y afirmación de su destino de poeta: *hambre de espacio y sed de cielo*. La dualidad que en *Prosas profanas* se manifiesta en términos estéticos —la forma que persigue y no encuentra su estilo— se muestra ahora en su verdad humana: es una escisión del alma. Para expresarla Darío se sirve de imágenes que brotan casi espontáneamente de lo que podría llamarse su cosmología, a condición de en-



De un homenaje a Rubén Darío (Revista de Revistas, 1936)

cisca Sánchez, ya que no la gran pasión, la devoción y la piedad amorosa. Durante este periodo publica, aparte de muchos volúmenes de prosa, sus grandes libros de poesía.⁶ Buena parte de esas composiciones son una prolongación de la etapa anterior, sin contar con que algunas fueron escritas en la época de *Prosas profanas* y aún antes. Pero la porción más extensa y valiosa revelan un nuevo Darío, más grave y lúcido, más entero y viril.

Aunque *Cantos de vida y esperanza* es su libro mejor, los que le siguen continúan la misma vena y contienen poemas que no son inferiores a los de esa colección. Así, todas esas publicaciones pueden verse como un solo libro o, más exactamente, como el fluir ininterrumpido de varias corrientes poéticas simultáneas. Por lo demás, no hay ruptura entre *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. Aparecen nuevos temas y la expresión es más sobria y profunda pero no se amengua el amor por la palabra brillante. Tampoco desaparece el gusto por las innovaciones rítmicas; al contrario, son más osadas y seguras. Plenitud verbal, lo mismo en los poemas libres que en esas admirables recreaciones de la retórica barroca que son los sonetos de *Trébol*; soltura, fluidez, sorpresa continua de un lenguaje en perpetuo movimiento; y sobre todo: comunicación entre el idioma escrito y el hablado, como en la *Epístola* a la señora de Lugones, indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea: la fusión

tender por esto no un sistema pensado sino su visión instintiva del universo. El sol y el mar rigen el movimiento de su imaginación; y cada vez que busca un símbolo que defina las oscilaciones de su ser aparecen el espacio aéreo o el acuático. Al primero pertenecen los cielos, la luz, los astros y, por analogía o magia simpática, la mitad supersensible del universo: el reino incorruptible y sin nombres de las ideas, la música, los números. El segundo es el dominio de la sangre, el corazón, el mar, el vino, la mujer, las pasiones y, también por contagio mágico, la selva, sus animales y sus monstruos. Así, compara su corazón a la esponja saturada de sal marina e inmediatamente después vuelve a compararlo a una fuente en el centro de una selva sagrada. Esa selva es ideal o celeste: no está hecha de árboles sino de acordes. Es la armonía. El arte tiende un puente entre uno y otro universo: las hojas y ramas del bosque se transforman en instrumentos musicales. La poesía es reconciliación, inmersión en la *armonía del gran Todo*. Al mismo tiempo es purificación: *el alma que entre allí debe ir desnuda*. Para Darío la poesía es conocimiento práctico o mágico: visión que es asimismo fusión de la dualidad cósmica. Pero no hay creación poética sin ascetismo o combustión espiritual: *de desnuda que está brilla la estrella*. La estética de Darío es una suerte de orfismo que no excluye a Cristo (más como nostalgia que como presencia) ni a ninguna de las otras experiencias vitales y espirituales del hombre. Poesía: totalidad y transfiguración.

Al cambio de centro de gravedad corresponde otro de perspectiva. Si el tono es más hondo, la mirada es más amplia. Aparece la historia, en sus dos formas: como tradición viva y como lucha. *Prosas profanas* contenía más de una alusión a España; los nuevos libros la exaltan. Darío nunca fue anti-español, aunque le irritaba, como a la mayoría de los hispanoamericanos, el espíritu provinciano y engraido de la España de fin de siglo. Pero la renovación poética, recibida primero con desconfianza, había conquistado ya a los jóvenes poetas españoles; al mismo tiempo, una nueva generación iniciaba en esos años un examen riguroso y apasionado de la realidad española. Darío no fue insensible a este cambio, al que, por lo demás, no había sido ajena su influencia. Por último, la experiencia europea le reveló la soledad histórica de Hispanoamérica. Divididos por las asperezas de la geografía y por los obtusos regímenes que imperaban en nuestras tierras, no sólo estábamos aislados del mundo sino separados de nuestra propia historia. Esta situación apenas si ha cambiado hoy; y es sabido que la sensación de soledad en el espacio y el tiempo, fondo permanente de nuestro ser, se vuelve más dolorosa en el extranjero; asimismo, el contacto con otros latinoamericanos, perdidos como nosotros en las grandes urbes modernas, nos hace redescubrir inmediatamente una identidad que rebasa las artificiales fronteras actuales, impuestas por la combinación del poder extraño y la opresión interna. La generación de Darío fue la primera en tener conciencia de esta situación y muchos de los escritores y poetas modernistas hicieron apasionadas defensas de nuestra civilización. Con ellos aparece el anti-imperialismo. Darío aborrecía la política pero los años de vida en Europa, en un mundo indiferente o desdenoso de lo nuestro, lo hicieron volver los ojos hacia España. Ve en ella algo más que el pasado: un principio todavía vigente y que da unidad a nuestra dispersión. Su visión de España no es excluyente: abarca las civilizaciones precolombinas y el presente de la independencia. Sin nostalgia imperial o colonialista, el poeta habla con el mismo entusiasmo de los incas, los conquistadores y los héroes de nuestra independencia. El pasado lo exalta pero le angustia la postración hispánica, el letargo de nuestros pueblos interrumpido sólo por sacudimientos de violencia ciega. Nos sabe débiles y mira con temor hacia el norte.

En aquellos años los Estados Unidos, en vísperas de convertirse en un poder mundial, extienden y consolidan su dominación en la América Latina. Para lograrlo usan de todos los medios, desde la diplomacia panamericanista hasta el "big-stick", en una mezcla nada infrecuente de cinismo e hipocresía. Casi a pesar suyo (*Yo no soy un poeta para las muchedumbres pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas*) Darío toma la palabra. Su anti-imperialismo no se nutre de los temas del radicalismo político. No ve en los Estados Unidos la encarnación del capitalismo ni concibe el drama hispanoamericano como un choque de intereses económicos y sociales. Lo decisivo es el conflicto entre civilizaciones distintas y en diferentes periodos históricos: los Estados Unidos son la avanzada más joven y agresiva de una corriente —nórdica, protestante y pragmática— en pleno ascenso; nuestros pueblos, herederos de dos antiguas civilizaciones, atraviesan por un ocaso. Darío no cierra los ojos ante la grandeza anglo-americana —admiraba a Poe, Whitman y Emerson— pero se niega a aceptar que esa civilización sea superior a la nuestra. En el poema *A Roosevelt* opone al optimismo progresista de los yanquis (*Crees que en donde pones la bala del porvenir ponés: NO*) una realidad que no es de orden material: el alma hispanoamericana. No es un alma muerta: *sueña, vibra, ama*. Es significativo que ninguno de estos verbos designe virtudes políticas: justicia, libertad, energía. El alma hispanoamericana es un alma abstraída en esferas que poco o nada tienen que ver con la sociedad humana: soñar, amar y vibrar son palabras que designan a estados estéticos, pasionales y religiosos. Actitud típica de la generación modernista: José Enrique Rodó enfrentaba al pragmatismo angloamericano el idealismo estético latino. Estas definiciones sumarias hoy nos hacen sonreír. Nos parecen superficiales. Y lo son. Pero hay en ellas, a pesar de su ingenuidad y de la presunción retórica con que fueron enunciadas, algo que no sospechaban los ideólogos modernos. El tema tiene cierta actualidad y de ahí que no me parezca enteramente reprochable arriesgarme a una digresión.

Nos habíamos acostumbrado a juzgar la historia como una lucha entre sistemas sociales antagonicos; al mismo tiempo, a fuerza de considerar a las civilizaciones como máscaras que encubren la verdadera realidad social —o sea: como "ideologías" en el sentido que daba Marx a esta palabra— habíamos terminado por atribuir un valor absoluto a los sistemas sociales y económicos. Doble error; por una parte hicimos precisamente de la "ideología" el valor histórico por excelencia; por la otra,



"El terror de la muerte, el asco de sí mismo"

incurrimos en un grosero maniqueísmo. Hoy me parece ilegítimo volver a pensar que las civilizaciones, sin excluir el modo de producción económica y la técnica, son también expresión de un temple particular o, como se decía antes, del genio de los pueblos. Tal vez la palabra genio, por su riqueza de asociaciones, no sea la más a propósito: diré que se trata de una disposición colectiva, más bien consecuencia de una tradición histórica que de una dudosa fatalidad racial o étnica. El genio de los pueblos sería aquello que modela a las instituciones sociales y que, simultáneamente, es modelado por ellas; no una potencia sobrenatural sino la realidad concreta de unos hombres, en un paisaje determinado, con una herencia semejante y cierto número de posibilidades que sólo se realizan por y gracias a la acción del grupo. En fin, cualquiera que sea nuestra idea sobre las civilizaciones, cada día me parece menos fácil sostener que son meros reflejos, sombras fantásticas: son entidades históricas, realidades tan reales como los utensilios técnicos. Son los hombres que los manejan. Desde esta perspectiva la querrela sino-soviética o la lenta pero inexorable disgregación de la alianza atlántica cobran otra significación. En teoría, la enemistad entre rusos y chinos es inexplicable, ya que se trata de sistemas sociales semejantes y que, también, en teoría, al suprimir el capitalismo han abolido la rivalidad económica, es decir, la raíz misma de las contiendas políticas. Sin embargo, a pesar de que la disputa ideológica no tiene orígenes económicos ni sociales, asume la misma forma de las pugnas entre naciones capitalistas.⁷ Por su parte, los "realistas" empíricos afirman que la querrela sobre la interpretación de las escrituras, la "ideología", efectivamente es una máscara —sólo que no encubre realidades económicas o sociales sino la ambición de grupos rivales que luchan por la hegemonía. ¿No hay más? ¿Cómo no ver en ese conflicto el choque de maneras de ver y sentir diferentes, cómo ignorar que unos son chinos y otros rusos? Los chinos son chinos desde hace más de tres mil años y no es fácil que un cuarto de siglo de régimen revolucionario haya borrado milenios de confucianismo y taoísmo. Los rusos son más jóvenes pero son los herederos de Bizancio. Otro tanto puede decirse de las dificultades a que se enfrenta la alianza atlántica. La incipiente unidad europea ha puesto de relieve que las afinidades entre los europeos, desde España hasta Polonia, son mayores y más profundas que los lazos que unen a los Estados Unidos y la Gran Bretaña con sus aliados continentales. Se trata de algo que tiene escasa relación con los regímenes sociales imperantes. Desde la guerra de cien años los ingleses se han opuesto a todas las tentativas de unificación europea, vengan de la izquierda o de la derecha. Y ninguno de sus filósofos políticos

se ha interesado realmente en esta idea. Los Estados Unidos han seguido la misma política de disgregación, primero en la América Latina y después en el mundo entero. Esta política no se debe al azar ni es únicamente el reflejo de una maquiavélica voluntad de dominación universal. Es un estilo histórico, la forma en que se manifiestan una tradición y una sensibilidad. Los anglosajones son una rama de la civilización occidental que se define ante todo por su voluntad de separación: son excéntricos y periféricos. La tradición latina y la germánica son centrípetas; la anglosajona es centrífuga o, más bien, pluralista. Ambas tendencias operan desde la disolución del mundo medieval. No eran claramente visibles en la época del apogeo de las nacionalidades porque las cubría la agitación de las luchas entre los Estados nacionales. Hoy que éstos tienden a agruparse en unidades más vastas, aparece a la superficie la escisión que divide a Occidente desde el Renacimiento: la tendencia pluralista y la tradición romano-germánica. Aunque la generación modernista ignoró la sociología y la economía, vislumbró que los conflictos entre civilizaciones no se reducen a la lucha por los mercados ni a la voluntad de poder.

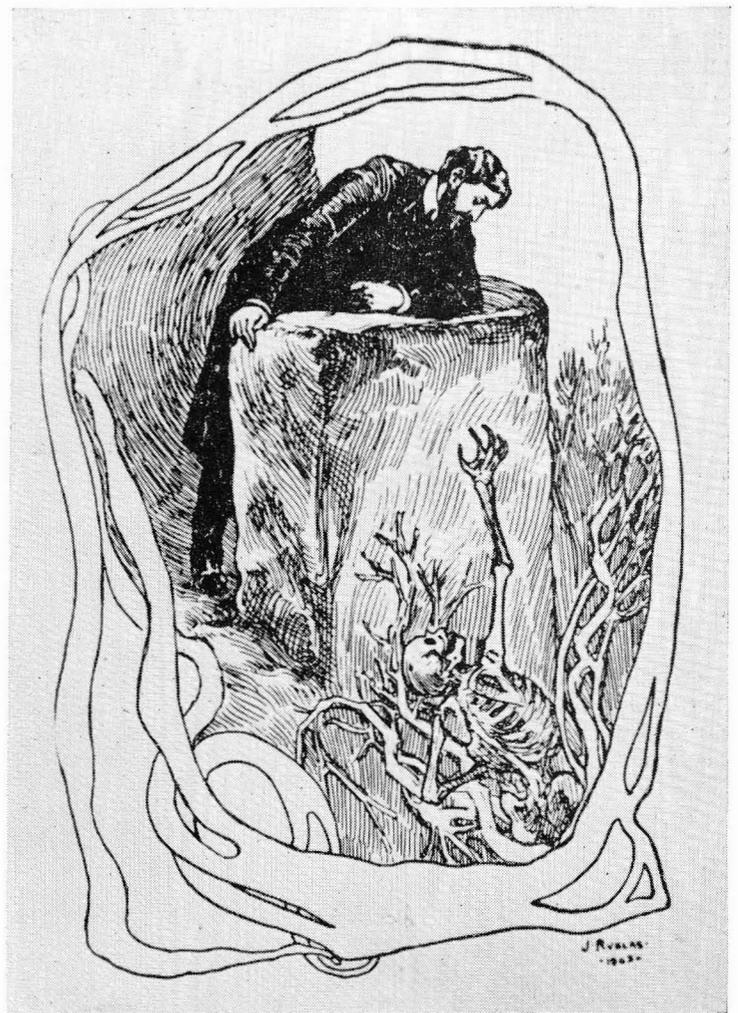
Nada más ajeno a Darío que el maniqueísmo. Nunca creyó que las verdades fuesen exclusivas y prefería asumir la contradicción a postular algo que negase a los otros. Veía en el imperialismo yanqui el principal obstáculo a la unión de los pueblos de habla española y portuguesa. No se equivocaba. Tampoco se equivocaba al admirar a los Estados Unidos y en proponernos sus virtudes como un ejemplo. En realidad ningún hispanoamericano se ha atrevido a negar la existencia y el valor de la civilización anglosajona. En cambio, ellos han negado la nuestra con frecuencia. Nuestro resentimiento contra los Estados Unidos es superficial: celos, sentimiento de inferioridad y, sobre todo, la irritación de aquel que es pobre y débil al verse tratado sin equidad. En América Latina no hay mala voluntad hacia los angloamericanos. La verdadera malevolencia es de ellos y su raíz, a mi juicio, es doble: el sentimiento (inconfesado) de culpa histórica; y la envidia (igualmente inconfesada) ante formas de vida que la conciencia puritana y pragmática encuentra a un tiempo inmorales y deseables. Por ejemplo, nuestra concepción del ocio los fascina y les repugna y de ambas maneras los perturba: pone en tela de juicio su sistema de valores. La inseguridad psíquica de los angloamericanos, cuando no estalla en violencia, se recubre con afirmaciones moralistas. Esta actitud los lleva a disminuir o negar al interlocutor: ellos representan el bien y los otros el error. El diálogo histórico con ellos es particularmente difícil porque asume siempre la forma del juicio, el proceso o el contrato. En suma, la ambivalencia de los latinoamericanos es pasional o sentimental: podemos imitarlos y odiarlos a un tiempo pero nunca los negamos. La actitud angloamericana es moralista e implica, fatalmente, un juicio sobre el otro. Rubén Darío compartía los sentimientos de la mayoría de América Latina: admiraba a los yanquis y los temía. Por lo demás, no era un pensador político y su carácter no era inflexible: ni en la vida pública ni en la privada fue un modelo de rigor. Así, no es extraño que en 1906, al asistir como delegado de su país a la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, escribiera *Salutación al Águila*. Este poema, que celebra algo más que la colaboración entre las dos Américas, podría hacernos dudar de su sinceridad. Seríamos injustos: fue honrado en su explicable y espontáneo entusiasmo. No le duró mucho. El mismo lo confiesa en su *Epístola a la señora de Lugones: En Río de Janeiro... yo panamericanicé con un vago temor y muy poca fe*. Prueba de su soberana indiferencia por la coherencia política: ambos poemas figuran, a pocas páginas de distancia, en el mismo libro.

A pesar de esos vaivenes Darío no cesó de profetizar la resurrección de los pueblos hispanoamericanos. Aunque nunca lo dijo claramente, creía que si el pasado había sido indio y español, el futuro sería argentino y, tal vez, chileno. Nunca se le ocurrió pensar que la unidad y el renacimiento de nuestros pueblos sólo podía ser obra de una revolución que echase abajo los regímenes imperantes en su tiempo y, con raras excepciones, en el nuestro. El *Canto a la Argentina* (1910) reúne sus ideas predilectas: paz, industria, cosmopolitismo, latinidad. El evangelio de la oligarquía hispanoamericana de fines de siglo, con su fe en el progreso y en las virtudes sobrehumanas de la inmigración europea. No falta siquiera la denuncia del "extravío" revolucionario: *Ananké la bomba puso en la mano de la locura*. El poema es un himno a Buenos Aires, la Babel venidera: *concentración de vedas, biblias y coranes*. Una cosmópolis a la manera de Nueva York pero con perfume latino. Los asuntos latinoamericanos no fueron los únicos que lo apasionaron. Fue un enamorado de Francia (¡*Los bárbaros, cara Lutecia!*) y un pacifista ardiente. El *Canto de esperanza*, poema contra la guerra, contiene algunos versos milagrosos, como

el inicial: *Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste...* No todo el poema tiene el mismo aliento.

La poesía de inspiración política e histórica de Darío ha envejecido tanto como la versallesca y decadente. Si ésta hace pensar en la tienda de curiosidades, aquélla recuerda los museos de historia nacional: glorias oficiales, glorias apollilladas. Si se comparan sus poemas con los de Whitman se advierte inmediatamente la diferencia. El poeta yanqui no escribe sobre la historia sino desde ella y con ella: su palabra y la historia angloamericana son una y la misma cosa. Los poemas del hispanoamericano son textos para ser leídos en la tribuna, ante un auditorio de fiesta cívica. Hay momentos, claro está, en que el poeta vence al orador. Por ejemplo, la primera parte de *A Roosevelt*, modelo de insolencia y hermosa desenvoltura; algunos fragmentos de *Canto a la Argentina*, cuyos ciertos verbales recuerdan a Whitman un Whitman latino y que ha leído a Virgilio; ciertos relámpagos de visionario en el *Canto de esperanza...* No es bastante. Darío tiene poco que decir y su pobreza se reviste de oropel. Emite opiniones, ideas generales; le falta la mirada de Whitman, la mirada fundida a lo que ve, la realidad sufrida y gozada. Los poemas de Darío carecen de sustancia: suelo, pueblo. Sustancia: lo que está abajo y nos sostiene y alimenta. ¿Vio la miseria de nuestra gente, olió la sangre de los mataderos que llamamos guerras civiles? Tal vez quiso abarcar demasiado: el pasado precolombino, España, el presente abyecto, el futuro radioso. Olvidó o no quiso ver la otra mitad: las oligarquías, la opresión, ese paisaje de huesos, cruces rotas y uniformes manchados que es la historia latinoamericana. Tuvo entusiasmo; le faltó indignación.

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 conjugarlo 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



"miedo ante el abismo interior"

a la criatura como una realidad refleja; 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 y el alma 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 del universo. Darío siente esa 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 mágica 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 amoríos 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 la *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 al 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
commueve todo lo que existe
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual.

Los arquetipos de su universo son la matriz y el falo. Están 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 infinita 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 a dónde va. Pero esta ignorancia esconde un saber informe: frente al mar latino, dice en *¡Eheu! siento en roca, aceite y vino, / yo mi antigüedad*. Niño milenario, el poeta es la conciencia del olvido en que se sustenta toda vida humana: sabe que perdimos algo en el origen pero no sabe con certeza qué fue lo que perdimos o nos perdió. Percibe *fragmentos de conciencias de ahora y ayer*, mira al sol negro, llora por estar vivo y se asombra de su muerte.

La crítica universitaria generalmente ha preferido cerrar los ojos ante la corriente de ocultismo que atraviesa la obra de Darío. Este silencio daña la comprensión de su poesía. Se trata de una corriente central y que constituye no sólo un sistema de pensamiento sino de asociaciones poéticas. Es su idea del mundo o más bien: su imagen del mundo. Como otros creadores modernos que se han servido de los mismos símbolos, Darío transforma la "tradición oculta" en visión y palabra. En un soneto no recogido en libro durante su vida confiesa: *En las constelaciones Pitágoras leía, / yo en las constelaciones pitagóricas leo*. En la *confusión de su alma* la obsesión de Pitágoras se mezcla con la de Orfeo y ambas con el tema del doble. La dualidad adquiere ahora la forma de un conflicto personal: ¿quién y qué es él? Sabe que es, *desde el tiempo del Paraíso, reo*; sabe que *robó el fuego y robó la armonía*; sabe que *es dos en sí mismo* y que *siempre quiere ser otro*. Sabe que es un enigma. Y la respuesta a este enigma es otro:

En la arena me enseña la tortuga de oro
hacia dónde conduce de las musas el coro
y en donde triunfa augusta la voluntad de Dios.

En otro soneto, dedicado a Amado Nervo y que pertenece también a la obra dispersa, la tortuga de oro aparece como el emblema del universo. Esta composición me parece ser una de las claves del Darío mejor y menos conocido y merecería un análisis detenido. Aquí apunto sólo mi perpleja fascinación. Los signos que traza la tortuga en el suelo y los que se dibujan en su carapacho *nos dicen al Dios que no se nombra*. La forma en que se revela esa divinidad innombrable es un círculo; ese círculo *encierra la clave del enigma / que a Minotauro mata y a la Medusa asombra*. En el soneto que cité primero la enseñanza de la tortuga consiste en mostrarle al poeta la *voluntad de Dios*; en el que ahora comento esa voluntad se identifica con el eterno retorno. La obra divina es la revolución cíclica que pone arriba lo que estaba abajo y obliga a cada cosa a transformarse en su contrario: inmola al Minotauro y petrifica a la Medusa. En el espíritu del poeta los signos de la tortuga se convierten en un *ramo de sueños* y un *mazo de ideas florecidas*. Unión del mundo vegetal y el mental. Esta imagen se resuelve en otra más, predilecta del poeta: esos signos son los de la música del mundo. Son el emblema del movimiento cíclico y el secreto de la armonía: *la orquesta y lo que está suspenso entre el violín y el arco*. Verso henchido de adivinaciones y reminiscencias: momento en que se detiene, sin detenerse, la voluntad circular que perpetuamente recomienza.

La analogía no es perfecta. Hay una falla en el tejido de llamadas y respuestas: el hombre. En *Augurios* pasan sobre



Darío—"Se sentía y sabía solo pero no era un solitario"

la cabeza del poeta el águila, el buho, la paloma, el ruiseñor y cada uno de esos pájaros es un agüero de fuerza, saber o sensualidad. De pronto la enumeración cambia de rumbo, el lenguaje simbolista se quiebra e irrumpe el habla directa: *Pasa un murciélago / Pasa una mosca / Un moscardón...* No pasa nada y llega la muerte. Sorprende el tono amargo y el voluntario, dramático prosaísmo de las líneas finales. Disolución del sueño en la sórdida muerte cotidiana. El tema de nuestra finitud adopta a veces la forma cristiana. En *Spes* el poeta pide a Jesús, *incomparable perdonador de injurias*, la resurrección: *dime que este espantoso horror de la agonía / que me obsede, es no más de mi culpa nefanda*. Pero Cristo es sólo uno de sus dioses, una de las formas de ese Dios que no se nombra. Aunque a Darío le repugnaba el ateísmo racionalista y su temperamento era religioso, y aun supersticioso, no puede decirse que sea un poeta cristiano, ni siquiera en el sentido polémico en que lo fue Unamuno. El terror de la muerte, el horror de ser, el asco de sí mismo, expresiones que aparecen una y otra vez a partir de *Cantos de vida y esperanza*, son ideas y sentimientos de raíz cristiana; pero falta la otra mitad, la escatología del cristianismo. Nacido en un mundo cristiano, Darío perdió la fe y se quedó, como la mayoría de nosotros, con la herencia de la culpa, ya sin referencia a una esfera sobrenatural. El sentimiento de la mancha original impregna muchos de sus mejores poemas: ignorancia de nuestro origen y de nuestro fin, miedo ante el abismo interior, horror de vivir a tientas. La fatiga nerviosa, exacerbada por una vida desordenada y los excesos alcohólicos, el ir y venir de un país a otro, contribuyeron a su desasosiego. Iba sin rumbo fijo, hostigado por el ansia; después caía en letargos que eran *pesadillas brutales* y la muerte se le aparecía alternativamente como pozo sin fin o despertar glorioso. Entre esos poemas, escritos en un lenguaje sobrio y reticente, oscilante entre el monólogo y la confesión, me conmueven sobre todo los tres *Nocturnos*. No es difícil advertir su semejanza con ciertos poemas de Baudelaire, como *L'Examen de minuit* o *Le Gouffre*.⁸ El primero y el último de los *Nocturnos* terminan con el presentimiento de la muerte. No la describe y se limita a nombrarla con el nombre: Ella. En cambio, la vida se le aparece como un mal sueño, abigarrada

colección de momentos grotescos o terribles, actos irrisorios, proyectos no realizados, sentimientos manchados. Es la angustia de la noche urbana, ese silencio interrumpido por *el resonar de un coche lejano* o por el zumbido de la sangre: oración que se vuelve blasfemia, cuenta sin fin del solitario frente a un futuro cerrado como un muro. Pero todo se resuelve en alegría serena si Ella aparece. El erotismo de Darío no se resigna y hace nupcias del morir.

En el *Poema del otoño*, una de sus grandes y últimas composiciones, se unen los dos ríos que alimentan su poesía: la meditación ante la muerte y el erotismo panteísta. El poema se presenta como variaciones sobre el viejo y gastado tema de la brevedad de la vida, la flor del instante y otros lugares comunes; al final, el acento se vuelve más grave y desafiante: ante la muerte el poeta no afirma su vida propia sino la del universo. En su cráneo, como si fuese un caracol, vibran la tierra y el sol; la sal del mar, savia de sirenas y tritones, se mezcla a su sangre; morir es vivir una vida más vasta y poderosa. ¿Lo creía realmente? Es verdad que temía a la muerte; también lo es que la amó y la deseó. La muerte fue su medusa y su sirena. Muerte dual, como todo lo que tocó, vio y cantó. La unidad es siempre dos. Por eso su emblema, como lo vio Juan Ramón Jiménez, es el caracol marino, silencioso y henchido de rumores, infinito que cabe en una mano. Instrumento musical, resuena con un *incógnito acento*; talismán, Europa lo ha tocado *con sus manos divinas*; amuleto erótico, convoca a *la sirena amada del poeta*; objeto ritual, su ronca música anuncia el alba y el crepúsculo, la hora en que se juntan la luz y la sombra. Es el símbolo de la correspondencia universal. Lo es también de la reminiscencia: al acercarlo a su oído escucha la resaca de las vidas pasadas. Camina sobre la arena, allí donde *dejan los cangrejos la ilegible escritura de sus huellas* y su mirada descubre a la concha marina: en su alma *otro lucero como el de Venus arde*. El caracol es su cuerpo y es su poesía, el vaivén rítmico, el girar de esas imágenes en las que el mundo se revela y se oculta, se dice y se calla. En el segundo *Nocturno* hace la cuenta de los que vivió y no vivió, dividido *entre un vasto dolor y cuidados pequeños*, entre recuerdos y desgracias, iluminaciones y dichas violentas:

Todo esto viene en medio del silencio profundo
en que la noche envuelve la terrena ilusión,
y siento como un eco del corazón del mundo
que penetra y conmueve mi propio corazón.

En 1914, ya Europa en guerra, Darío regresa a América. En los últimos tiempos, los apuros materiales se añadían a los trastornos del cuerpo y alma. Concibió el proyecto de realizar una jira de conferencias por el Continente, acompañado por un compatriota suyo que actuaba como su empresario. En Nueva York cayó enfermo. Su compañero lo abandonó. Ya herido de muerte, se trasladó a Nicaragua. Allí murió, el 6 de febrero de 1916. *El caracol la forma tiene de un corazón*. Fue su pecho de vivo y su cráneo de muerto.

Delhi, a 6 de octubre de 1964.

¹ Max Henríquez Ureña: *Breve historia del Modernismo*, México, 1962.

² Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, 1962.

³ Sus tres primeros libros, escritos antes de los veinte años, constituyen su contribución al gusto imperante: *Epístolas y poemas* (1885); *Abrojos* (1887) y *Rimas* (1887).

⁴ Sin duda Darío conocía el poema de Mallarmé: *Prose pour des Esseintes* aparecido en 1885. Es sabida, además su admiración por Huysmans: "de septiembre de 1893 a febrero de 1894", dice Max Henríquez Ureña, "Darío escribió una crónica en un diario de Buenos Aires con el seudónimo de Des Esseintes".

⁵ Visitó nuestra continente en 1906 (Conferencia Panamericana de Río de Janeiro); en 1907 (el famoso viaje a Nicaragua, que le inspiró varios poemas memorables); en 1910 (la fracasada visita a México); y en 1912 (gira de conferencias).

⁶ *Cantos de vida y esperanza*, *Los cisnes y otros poemas*, 1905; *El canto errante*, 1907; *Poema del otoño y otros poemas*, 1910; *Canto a la Argentina y otros poemas*, 1914. Hay que agregar la numerosa obra no recogida en volumen sino hasta después de su muerte. La mejor edición de la poesía de Darío es la del Fondo de Cultura Económica, México, 1952. Comprende todos sus libros poéticos y una antología de la obra dispersa. La edición estuvo al cuidado de Ernesto Mejía Sánchez y el prólogo, excelente, es de Enrique Anderson Imbert.

⁷ *Al mismo tiempo que la oposición de clases en el seno de las naciones*, dice el Manifiesto Comunista, *desaparecerá el antagonismo entre las naciones*.

⁸ En la breve composición sin título que se inicia con la línea *¡Oh terremoto mental!*, Darío cita expresamente al poeta francés.

Inspiraciones y correspondencias

Por Mordecai S. RUBIN

Algunos críticos modernos se deleitan en buscar similitudes de pensamiento, de expresión, de estilo, entre los autores para luego apuntar con su índice acusador y pegar sus gritos de "influencia directa" si ya no de "plagio". Esa rebusca incansable de "fuentes" y "modelos" corre el peligro de perder de vista la belleza de una obra. No ha sido siempre así. La pasión por hacer algo que no se haya hecho del todo antes, será un producto de la rivalidad industrial que ha venido caracterizando muchas culturas actuales. Pero sería una lástima que llegara a substituirse lo inaudito por lo bello como criterio fundamental del arte.

Podría decirse que José Gorostiza es (en términos netos para los catalogadores) un "T. S. Eliot español", o un "Valéry español".¹ Sí, no cabe duda; y es un discípulo moderno de Góngora, y recuerda algo a Sor Juana; y todo eso sin *dejar de ser un poeta* original y genial. Si es de valor sacar a la luz paralelismos y analogías entre esos poetas y Gorostiza, lo será para cristalizar nuestra comprensión de éste y para señalar hasta dónde pueden ser afines los espíritus artísticos de una misma época tanto como las preocupaciones del hombre literario de todos los tiempos.

GOROSTIZA Y LA PREOCUPACIÓN DE PAUL VALÉRY

Las obras y las teorías poéticas de Paul Valéry han afectado mucho la formación de la poesía moderna. En los años de la creación de *Muerte sin fin*, Valéry influía mucho en México así como en la poesía de T. S. Eliot y en la de gran parte de los poetas jóvenes del mundo occidental. Entre el gran poeta francés y José Gorostiza hay correspondencias de pensamiento, de técnica, y hasta de vida particular, que nos pueden conducir a una apreciación más profunda de la poesía de Gorostiza.

Como Gorostiza, Valéry no escribió muchos versos, ni se quería considerar un poeta profesional. Entre sus primeras obras y su época posterior se intercala un silencio de veinticinco años, altamente comparable al silencio de Gorostiza desde las *Canciones para cantar en las barcas*, de 1928, hasta *Muerte sin fin*, de 1939. Las ideas de Valéry sobre el arte, la poesía y la conciencia del hombre no sufrieron mucho cambio desde su *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, de 1895, hasta *Propos sur la poésie*, de 1930.² Del mismo modo, en Gorostiza, las imágenes de agua, de tiempo, de reflejos y de la palabra, representativas de las preocupaciones de *Muerte sin fin*, ya pueblan las *Canciones*, su primer trabajo.

Toda la producción literaria de Valéry proclama una sola preocupación: la conciencia del hombre. El poeta se resume en "Narcisse": "... je ne suis curieux / que de ma seule essence." Parangonemos esa declaración con la "conciencia derramada" y las discusiones sobre la inteligencia de *Muerte sin fin*. Como a Gorostiza, se consideraba a Valéry un poeta oscuro, y en efecto, el pleno significado de los poemas de los dos no salta a la vista en una lectura rápida inicial. Pero en sus cartas y sus obras en prosa Valéry se explica, y sus palabras pueden aplicarse con provecho a Gorostiza: "Vous avez vu que la connaissance, ou plus exactement la conscience, a été mon souci constant jusqu'à la manie. Tout le reste s'éclaire par là."³

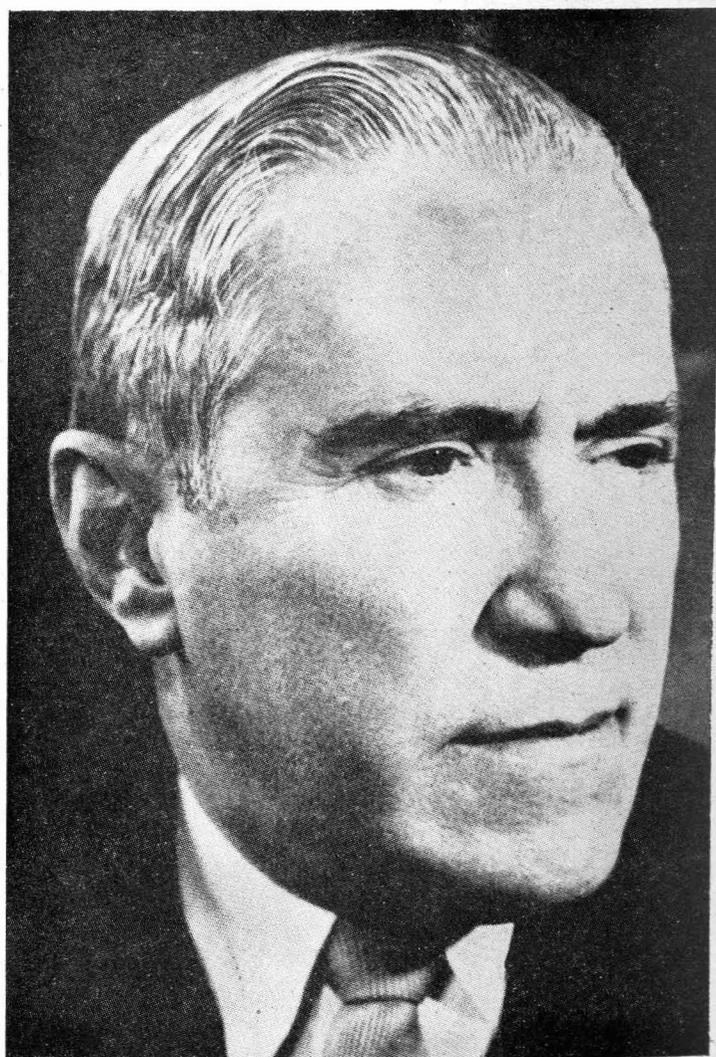
Valéry, como Gorostiza, no es tanto un poeta oscuro como un poeta difícil — la dificultad de su obra no proviene de su estilo sino más bien de las ideas mismas que quiere expresar. Esto lo hemos visto en Gorostiza al compararlo con T. S. Eliot. Del estilo de Valéry ha dicho Dámaso Alonso que tiene "precisión gramatical y desenvolvimiento lógico que excluye toda niebla."⁴ También en los dos poetas hay un cierto elemento, empero, de intenciones y pretensiones estéticas y técnicas que, a veces, complican la poesía. Los dos poetas han hablado de su hermeticidad como un resultado de la inadecuación del lenguaje para la expresión poética. Valéry, por ejemplo, atribuye la obscuridad de Mallarmé a un sistema, pero la suya a "l'impuissance de l'auteur."⁵ Por toda su *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, hace hincapié en la inutilidad del lenguaje, y en su *Propos sur la poésie* dice, "Le destin amer et paradoxal du poète lui impose d'utiliser une fabrication de l'usage courant et de la pratique à des

fins exceptionnelles et non pratiques."⁶ Compárese la opinión de Gorostiza: "Pero en el caso especial de la poesía sucede que su vehículo, el lenguaje, es también el instrumento corriente de comunicación entre los hombres."⁷ Y el problema se complica aún más cuando es cosa de poesía filosófica, en que se trata de unir materia alejada de toda forma poética a formas poéticas alejadas de la abstracción; hacer emocional lo abstracto, sin que pierda nada de su austeridad, conseguir la plasticidad sin perder la profundidad. La dificultad, dice Noulet, estriba en que "la poésie ne concède rien; elle veut rester indéfinie et suggestive; elle veut rester rythme, image, et chant."⁸

Ninguno de los dos poetas se inquietan por la inaccesibilidad de sus poemas al público. Gorostiza afirma que la poesía siempre ha sido "objeto de los afanes de una minoría que la crea, o que, simplemente, posee preparación para disfrutar de sus placeres."⁹ Valéry hasta llega a afirmar que "tout ce qui compte est bien voilà."¹⁰

Hemos señalado que la preocupación de Gorostiza con la conciencia es semejante a la de Valéry. En ambos casos, no son los logros de la inteligencia sino la inteligencia misma; no las ideas tanto como el drama intelectual. Y en otras preocupaciones coinciden los dos poetas. Hemos visto el valor que le da Gorostiza al silencio, siguiendo la idea oriental y como consecuencia lógica de la idea de lo inadecuado del lenguaje humano. Para Valéry el silencio es un fin logrado. Como dice en boca de Isócrates en *Eupalinos*: "Au moyen de ces degrés successifs de mon silence, je m'avance dans ma propre édification."¹¹ Y en *Le Cimetière Marin*: "O mon silence!... Edifiée dans l'âme..."

Si Gorostiza insiste en los elementos musicales de la poesía, no obstante su contenido filosófico, también señala Valéry la mezcla indispensable de "son et sens" en la poesía.¹² Es la misma idea de Gorostiza de que "la forma en sí misma no se cumple", aplicada a la poesía. Mientras que Gorostiza



José Gorostiza—"cristalizar nuestra comprensión"

ve en la muerte la realización de la existencia del hombre y su lucha por la permanencia, Valéry, por su parte, reconoce la muerte como meta de la conciencia del hombre y cree que "dès que nôtre pensée monte vers sa lucidité, elle se rapproche de la mort."¹³ Los dos poetas, entonces, buscan, por medio de una inteligencia que se quiere conocer, una comprensión de lo absoluto, del infinito, algo que combatiera la inexorabilidad del flujo del tiempo. Y los dos se dan cuenta que es inútil. Dice Valéry: "Nous ne pouvons pas aller à l'infini."¹⁴

Además de las semejanzas generales de tono, inevitables entre dos poetas preocupados por la conciencia y por el conocimiento absoluto, encontramos detalles paralelos en los textos. Para captar el ambiente y la técnica de Paul Valéry basta examinar tres de sus poemas más célebres: "La Jeune Parque" (1917), "Fragments du Narcisse" y "Le Cimetière Marin", siendo los últimos dos partes de la colección llamada "Charmes (c'est-à-dire: Poèmes)" (1922).

Observemos, por ejemplo, el empleo repetido de la rosa, frecuentemente como un símbolo de belleza o placer pasados y pasajeros. En "La Jeune Parque" se usa "rosa" cinco veces.¹⁵ En "Fragments du Narcisse" y su versión de años anteriores, "Narcisse parle", ocurre ocho veces más.¹⁶ Y en este último, hasta se formula la expresión "la rose ancienne", de la cual es traducción exacta "la antigua rosa" (verso 145) de *Muerte sin fin*.

Gorostiza canta la inteligencia abstracta, del hombre, del universo. Para Valéry también la inteligencia personificada ocupa un lugar supremo. En "Poésie" (de la serie "Charmes"), la declara madre del alma, fuente general, con carácter que tiende a lo divino (indicado por las mayúsculas):

O ma mère Intelligence,
de qui la douceur coulait...

Mais la Source suspendue
lui répond sans dureté...

Y así como Gorostiza, poeta de la soledad, encuentra que la inteligencia pura es "soledad en llamas", Valéry, alma correspondiente, ha expresado lo mismo en boca de la joven parca que, por un momento, alcanza el estado de la pura conciencia:

Tout-puissants étrangers, inévitables astres,...

Je suis seul avec vous, tremblante,...

En cierto grado, "La Jeune Parque" parece haber servido de modelo para la construcción de *Muerte sin fin*. Es una obra larga que Valéry escribió después de muchos años de silencio, y desde el principio tiene un plan de construcción musical en escala grande, con subdivisiones emparentadas. La explicación que nos proporciona Valéry en el prefacio a sus cartas a Pierre Louys es apta para *Muerte sin fin*: "oeuvre difficile, conçu par analogie à l'image d'une composition musicale à plusieurs parties."

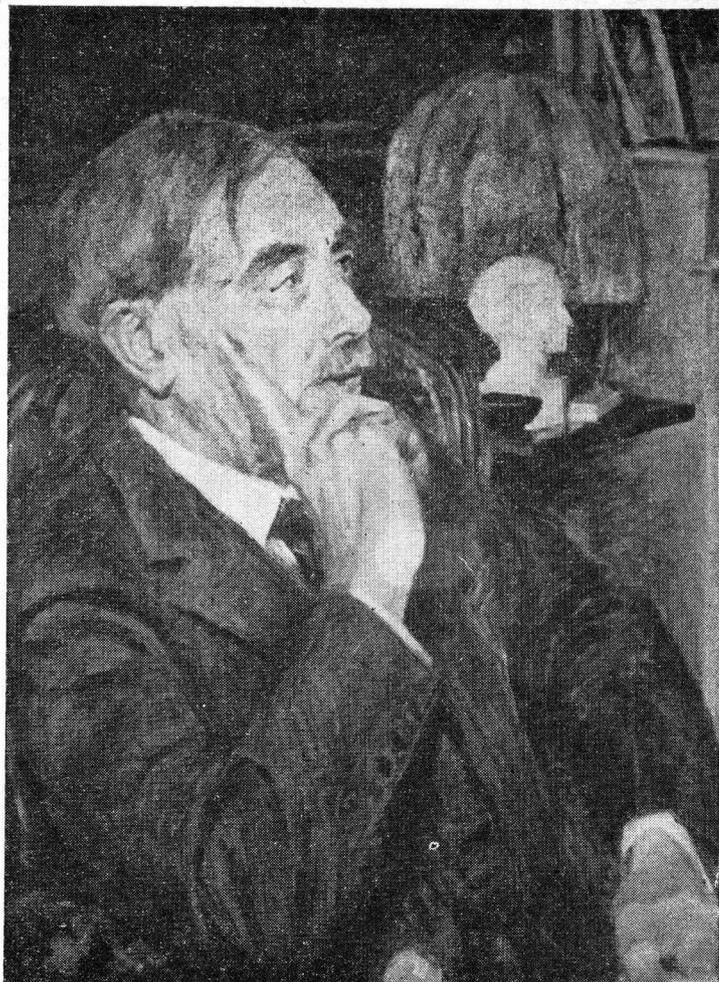
Pero más allá de esa intención inicial en común, las técnicas se parecen poco. Los versos de Gorostiza son flexibles, variados, modernamente agudos; los de Valéry tienden a una música más uniformemente clásica, alternándose el decasílabo antiguo francés con el alejandrino clásico, con una insistencia regular en la rima consonántica y hasta en la extrema "rime riche" de los simbolistas. En Gorostiza hay ecos de Góngora y del romance español; en Valéry (conocedor y admirador de Góngora) hay reminiscencias de Corneille y más fuertemente de Racine.

Toda la obra de Valéry es más personal que la de Gorostiza, con tendencias de psicoanálisis que apenas se asoman por la metafísica alegórica de *Muerte sin fin*. Y mientras que Gorostiza no encuadra sus peregrinaciones mentales en ningún decorado real, Valéry insiste en situarse. En "La Jeune Parque", en "Narcisse", en "Le Cimetière Marin", hay día y noche que pasan y hay un paisaje esencial.

Pero hay similitudes concretas. La "suite de substitutions psychologiques" de la "Jeune Parque" comienza con la curiosidad inquieta introspectiva:

Qui pleure là sinon le vent simple à cette heure
Seule avec diamants extrêmes? Mais qui pleure
Si proche de moi-même au moment de pleurer?

Es la misma idea —en tono menor y más tranquilo— con la cual se inicia *Muerte sin fin*. Y después de recorrer todas las etapas psicológicas de la lucha entre la comprensión total



Paul Valéry—"una sola preocupación: la conciencia del hombre"

—"l'extrême de l'être" dice el poema— y el aspecto sensual y limitado del hombre, la parca, como Gorostiza, abandona la investigación y vuelve a dedicarse a la vida corporal:

Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil,
Que j'adore mon coeur où tu te viens connaître,
Doux et puissant retour du délice de naître...

Pero Gorostiza deja el esfuerzo porque es inútil; su regreso al mundo sensual es un acto de la voluntad, del disgusto. Para la parca es la fatiga y el sueño lo que la obligan a volver, porque el mantenerse en la condición de inteligencia pura requiere más concentración, más fuerza de lo que el hombre pueda tener.

Al principio de *Muerte sin fin*, el poeta se siente "sitiado" por un "dios inasible" y dice que el hombre ha andado "a tientas". Casi idénticas palabras aparecen en los versos 112 y 113 de "La Jeune Parque":

Je priais à tâtons dans vos ténèbres d'or,
Poreuse, à l'éternel qui me semble encore,

Una de las ideas que ocupa a Gorostiza es la parálisis del tiempo, que se sugiere en varias partes de su poema pero que nos impresiona quizá más fuertemente al final, cuando todo regresa a sus orígenes, y las plantas, por ejemplo, llegan a tener "tallos paralíticos" en los "jardines de piedra", y "nada ni nadie, nunca, está muriendo". En "La Jeune Parque" también se manifiesta la parálisis del tiempo, como la primera comprensión de la conciencia pura, resumida brevemente:

Car l'oeil spirituel sur ses plages de soie
Avait deja vu luire et pâlir trop de jours.

En Gorostiza la muerte es la forma a que se dirige la substancia de la vida, pero como "la forma en sí misma no se cumple", la muerte busca vida para cumplirse. Es una versión más abstracta de la idea que expresa la parca:

La mort veut respirer cette rose sans prix
Dont la douceur importe à sa fin ténébreuse.¹⁷

Otra obsesión de Gorostiza es el espejismo, el mirarse y proyectar la inteligencia fuera de sí para mirarse en el acto de mirarse. Es lo que pasa con la parca al separarse, por un instante, el aspecto conciencia del aspecto sensual:

Et dans mes doux liens, à mon sang suspendue,
Je me voyais me voir . . .

Pero para ver plenamente desplegados los temas del narcisismo y del agua, omnipresentes en la obra de Gorostiza, hay que pasar a "Fragments du Narcisse". Si quisiéramos dejar volar la imaginación y vestir de decorado concreto la génesis de las meditaciones de *Muerte sin fin* según las indicaciones de sus primeros versos, podríamos ver al poeta de pie, bajo las estrellas y al borde del mar, precisamente como la parca. Esta, al contemplar los astros, se inspira en lo eterno, se pone a reflexionar. Pero a Gorostiza se le ocurre que la "radiante atmósfera" puede ser una mentira, y entonces quita la vista de ella y mira el mar. Allí sí comienza a inspirarse, y ¡aquí pasamos a la situación del poema "Narcisse"!

Por casi todo *Muerte sin fin* Gorostiza mantiene su relación amorosa con el agua. En formas diversas agua en un vaso, catarata, mar, espuma, charca, lago, estanque, agua en la cuenca de la mano. En "Narcisse" no hay más que un arroyo concreto, pero se refiere a él como "source", "fontaine", "eau", "onde", y con palabras como "miroir", "cristal", y "glacé" que recuerdan los intercambios que Gorostiza realiza entre agua, espejo, cristal, y hielo.

Al ver su imagen por primera vez en el agua, Gorostiza nos habla de la "imagen atónita del agua". La misma situación y la mismísima expresión en Valéry:

. . . Fontaine environnée
Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur
Les yeux mêmes et noirs de leur âme étonnée.

En *Muerte sin fin* el hombre quiere que su reflejo le mire como él al reflejo. Y dice Narcisse mirándose en el agua:

Ne cessez de me voir

El hombre quiere encontrar una deidad en su imagen reflejada. Lo mismo busca Narcisse:

L'âme, jusqu'à périr, s'y penche pour un Dieu
Qu'elle demande à l'onde . . .

Gorostiza expresa la relación continua entre el hombre y su reflejo —o sea la persistencia del narcisismo— por el verbo "encadenar":

Este enlace diabólico
que encadena el amor a su pecado.

Valéry ha empleado el mismo verbo en la misma función:

Tout m'appelle et m'enchaîne à la chair lumineuse
Que m'oppose des eaux la paix vertigineuse.

En "Narcisse" también podemos encontrar algo de la idea de Gorostiza de que la forma pura anhela la substancia. Narcisse se dirige a su reflejo, llamándolo "songes qui me voyez" (¿no nos ha dicho Gorostiza que el sueño de la substancia es la forma pura?), y pregunta:

Votre corps vous fait-il envie?

Y sigue con la idea de que la forma, al salir de su condición de forma pura, se morirá:

Ce cristal est son vrai séjour,
Les efforts mêmes de l'amour
Ne le saurait de l'onde extraire qu'il n'expire . . .

En *Muerte sin fin* hemos aprendido que el esfuerzo vital del hombre por buscar su propia prolongación persigue en el fondo la muerte. Dice Narcisse:

Fontaine, ma fontaine, eau froidement présente,
Douce aux purs animaux, aux humains complaisante
Qui d'eux mêmes tentés suivent au fond la mort, . . .

"Le Cimetière Marin", el poema más personal de Valéry, continúa la tendencia de la introspección en un ambiente más calmado, pero una vez más con un paisaje concreto que incluye el cielo y el agua. Mas en ese poema Valéry aplica las generalizaciones sobre el universo, el tiempo, y la forma a la creación poética, lo mismo que hace Gorostiza en *Muerte sin fin*. El poema comienza con la contemplación del mar y del cementerio, a mediodía, al pleno sol. El poeta ve la creación

—con la muerte siempre presente— como manifestación de Dios que describe (nótese las mayúsculas) como:

. . . une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir

Los versos nos sugieren, casi al par de *Muerte sin fin*, la idea de un Dios relacionado con la inteligencia y con el tiempo puro. Hemos visto en *Muerte sin fin* que se puede considerar a Dios como "un minuto. . . que se enardece hasta la incandescencia. . . hacia lo eterno mínimo. . ." En "Le Cimetière Marin" también se da el concepto del tiempo sin dimensión:

Temple du Temps, qu'un seul soupire résume, . . .

Ese tiempo contraído —o extendido hasta hacerse eternidad— se concibe como el momento clave. En *Muerte sin fin*: "...abren hueco por fin a aquel minuto"; "el momento justo"; "el mínimo perpetuo instante"; "el minuto incandescente de su maduración"; "el vaso de agua es el momento justo". Ese momento, entonces, es el instante de la fusión perfecta de forma y substancia que, según la lógica de *Muerte sin fin*, podría ser lo universal o, en términos de la creación poética, el momento en que nace la poesía ideal. A ese momento se refiere Valéry con los versos:

Auprès d'un coeur aux sources du poème
Entre le vide et le événement pure . . .

Valéry no se ocupa tan directamente como Gorostiza con la religión, pero en "Le Cimetière Marin" hay unos cuantos pasajes que caben en la teosofía de Gorostiza. En *Muerte sin fin* se insiste en que todo al morir entra de nuevo en la "infantil mecánica" reiterativa y circular del universo. Y al enumerar las formas que mueren, Gorostiza señala parte del cuerpo:

cuando los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero
.
. . . consumidos por su muerte
—¡ay, ojos, dedos, labios . . .

Valéry combina las mismas nociones en estos versos:

Les yeux, les dents, les paupières mouillées—
Tout va sous terre et rentre dans le jeu.

Gorostiza encuentra que el cristianismo tradicional tiene contradicciones. Le parece irónico aceptar a un Dios que es responsable por los defectos numerosos del hombre. Y entre los defectos pone en lista los sufrimientos emocionales "odios purulentos", "rencores zánganos", "angustias secas". Dice Valéry abiertamente al cielo:

Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes
Sont le défaut de ton grand diamant.

Gorostiza nos dice que el concepto de una vida más allá de ésta no es más que "temor de la materia", "grito de júbilo sobre la muerte". La proposición que el morir es volver a Dios es "hallazgo de ironía". Compárese este juicio de Valéry:

Maigre immortalité noire et dorée,
Consolatrice affreusement, laurée,
Qui de la mort fais un sein maternel,
Le beau mensonge et la pieuse ruse!

Al fin del "Cimetière Marin", Valéry, como Gorostiza (y como él mismo, antes), vuelve final y violentamente al mundo cotidiano:

Non, non! . . . Debout! Dans l'ère successive
Brisez, mon corps, cette forme pensive!

y aún más claramente:

Le vent se lève, il faut tenter de vivre!

En los tres poemas que hemos discutido, la investigación psicológica-metafísica de Valéry acaba por fracasar y regresar, ni más ni menos de lo que le pasa a José Gorostiza en *Muerte sin fin*. Con los dos poetas no es el resultado lo que importa sino las energías creadoras intelectuales y el arte librados por la inteligencia a lo largo del proceso. En *Eupalinos* Paul Valéry

habla de la transformación de la inteligencia en instinto, mezcla de espontaneidad y de reflexión: "on dirait que la connaissance a trouvé son acte et que l'intelligence tout à coup consent aux grâces spontanées". ¿Cómo comentar mejor las imágenes sueltas, los impulsos poéticos musicales que coexisten con la meditación intelectual en *Muerte sin fin*?

GOROSTIZA Y LOS TEMAS DE T. S. ELIOT

Son pocos los poetas que han gozado tanto de la corona de laurel durante su vida como T. S. Eliot. Como crítico, como poeta, como comentarista de nuestra civilización, Eliot se destaca como un sabio literario del siglo veinte. Sus primeras obras definitivas aparecieron, en inglés, más de diez años antes de *Muerte sin fin*.¹⁸ En la década de 1930, influía Eliot en el mundo literario de los poetas mexicanos aún más que hoy día. Estaban muy de moda los ensayos críticos sobre sus obras y las traducciones de ellas. Los jóvenes que se reunían en torno de la revista *Contemporáneos*, y entre ellos Gorostiza, encontraron en Eliot una nueva intensidad, un cosmopolitismo refrescante, tal como ellos mismos lo buscaban. Al mismo tiempo que se hace en España una traducción al castellano de "Waste Land",¹⁹ *Contemporáneos* publica otra con un comentario por E. Munguía, Jr., en que dice, "Nos sorprende Eliot con un tema nuevo, de nuevo característico, muy suyo —¿o muy nuestro?— el del agotamiento efectivo, el de la desolación allá en los círculos más espesos y oscuros de la conciencia del hombre cultivado de nuestra época".²⁰ Desde luego, vemos un paralelismo de actitud general en Gorostiza, otro poeta de la soledad intelectual.

En sus primeros poemas, "Prufrock" y "The Waste Land", Eliot concentra su desdén y su crítica en lo banal de la vida cotidiana de nuestra sociedad, que produce en él un aislamiento algo baudelairiano, es decir, un *ennui* profundo: "I have measured out my life with coffee spoons."²¹ Pero para Gorostiza, no es el tedio lo que caracteriza la soledad. Al contrario, para éste, el aislamiento es agobiador, fruto de la imposibilidad de la comunicación y del fracaso del hombre en encontrar su significado universal.

Eliot y Gorostiza sienten la "sed de siglos" de penetrar el secreto de la creación, la esencia misma del universo, la eternidad. Y los dos proceden por el método de los antiguos neo-

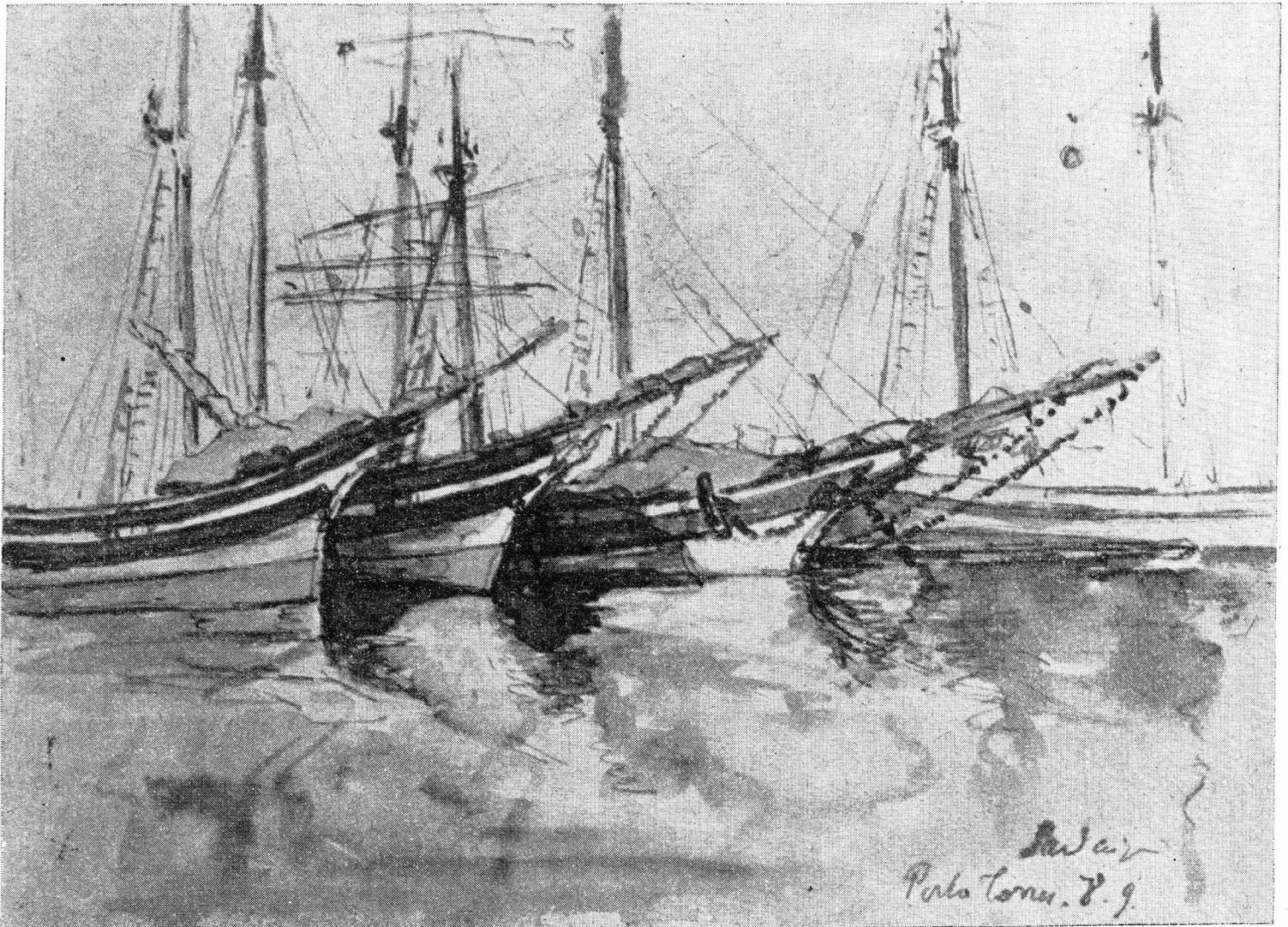
platonistas que perseguían la verdad por la negación sucesiva de lo falso. *Muerte sin fin* se desarrolla por el examen sucesivo de varias posturas religiosas cuyas doctrinas le resultan insuficientes al poeta para explicar al hombre y el universo. Eliot, especialmente en los *Four Quartets*,²² tiende a lo mismo. Dice un crítico: "Es como que no puede decir más de cómo es la eternidad sino por decir cómo no es, por rechazar sucesivamente las ideas que limitan el 'fin único'."²³

Eliot, como Gorostiza, procede por una técnica "oscura" de sugestión más bien que declaración, obligando al lector a que tome una parte activa en la poesía si quiere entenderla. La "oscuridad" es la manifestación del esfuerzo por una comunicación directa que trascienda los significados convenidos del lenguaje normal. Siguiendo las ideas de Mallarmé, de Valéry, y del filósofo Henri Bergson, Eliot y Gorostiza entran en lo que Eliot llama "...the intolerable wrestle / With words and meanings",²⁴ y concuerdan con Valéry y Paul Eluard en la idea de que lo que ha sido comprendido no existe luego más o sea que lo que *se dice* (en vez de sugerir poéticamente) con palabras directas se muere en el acto de la expresión verbal.²⁵ Dice Gorostiza: "Porque la poesía... ha de morir también. La matan los instrumentos mismos que le dieron forma: la palabra, el estilo, el gusto, la escuela."²⁶ Y cada uno de los "cuartetos" de Eliot termina con una discusión de la palabra, su imprecisión, su carácter efímero.

Gorostiza y Eliot coinciden también en el uso de comparaciones y paradojas inesperadas que proporcionan intensidad al lenguaje poético. Esa yuxtaposición de contrastes nunca es accidental, pero su expresividad necesita más bien sentirse que explicarse en simbolismo exacto. Eliot: "frigid purgatorial fires",²⁷ Gorostiza: "Los brazos glaciales de la fiebre." Lo frío, en ambos casos, sugiere el aspecto físico de la muerte.

Los dos poetas alternan lo bello con lo escuálido, lo trascendental con lo trivial. Eliot dice: "The worlds revolve like ancient women / Gathering fuel in vacant lots";²⁸ Gorostiza dice (hablando de la ocurrencia de Dios): "Y en cualquier escenario irrelevante, / en el bar entre dos amargas copas". Eliot (hablando del regreso a los orígenes): "Old fires to ashes, and ashes to the earth / Which is already flesh, fur and faeces";²⁹ Gorostiza (hablando de lo mismo): "Siente que su materia se derrama / En un prurito de ácidas hormigas".

Por las imágenes y los escenarios desencajados que sirven



"'la radiante atmósfera' puede ser mentira"

de símiles, la poesía de Eliot tanto como la de Gorostiza se elabora en varios niveles simultáneos, específicos y generales, momentáneos y eternos. Y los dos poetas tienen una tendencia de progresar del pensamiento abstracto al ejemplo concreto.

Teniendo la idéntica preocupación por la renovación del lenguaje poético,³⁰ el afán de crear una forma grande y permanente, la misma obsesión por el problema del hombre y el universo (o Dios), los dos poetas, a veces, coinciden sorprendentemente en sus versos. Por ejemplo, en la repetición insistente, que llega a ser casi un juego verbal. Eliot: "Distracted from distraction by distraction",³¹ o "The word within a word, unable to speak a word";³² Gorostiza: "Siente que su fatiga se fatiga, / se erige a descansar de su descanso. Y jugando con reflejos recíprocos, dice Eliot: "... a face to meet the faces that you meet";³³ Gorostiza: "un ojo para mirar el ojo que la mira". Para Eliot, la humanidad es "...crowds of people, walking round in a ring",³⁴ como, para Gorostiza, la vida es "la sola marcha en círculo sin ojos". En los dos poetas se ve el movimiento como la fuerza fundamental del universo. Eliot: "The detail of the pattern is movement",³⁵ Gorostiza: "Pero el ritmo es su norma." Eliot siente la presencia del tercer elemento desconocido, las otras formas, lo eterno omnipresente (para él, Cristo): "Who is the third who walks always beside you?"³⁶ Hemos visto lo mismo en *Muerte sin fin*: "de mí y de él, de nosotros tres".

Eliot utiliza referencias al tiempo como clave a lo universal y a lo divino: "...the intense moment",³⁷ "The moment of the rose and the moment of the yew tree",³⁸ y "When time stops and time is never ending".³⁹ Gorostiza tiene la misma tendencia: "el instante del quebranto", "un minuto, quizá, que se enardece", y "... un tiempo parálitico".⁴⁰ Del mismo modo, la ubicua "rose" mística de Eliot⁴¹ se encuentra en los versos 145, 271, 442, 449, 539, 569, 657 y 736 de *Muerte sin fin*, y el "rose-garden" de los *Quartets* representa el paraíso terrestre como la "antigua rosa ausente" de Gorostiza.⁴² Y el tema del morir continuo de la vida, que nos da el título de *Muerte sin fin* y los versos como: "Este morir a gotas", está en Eliot también: "We who were living are now dying / With a little patience",⁴³ o "The time of death is every moment".⁴⁴

En general, la poesía más importante de Eliot y la de Gorostiza se corresponden al presentar la universalización de la búsqueda personal por un significado. Los dos comienzan con el problema para ir en busca de una solución, una salvación. En "The Waste Land", tanto como en *Muerte sin fin*, el poeta acentúa el acercamiento al final del poema con una intensificación y una aceleración de los ritmos que producen un *crescendo*. Y Eliot, cristiano, acaba con la exclamación de las Upanishades, "Shantih, shantih"; Gorostiza, panteísta budista, entona, "¡Aleluya, Aleluya!".

En el examen de los paralelismos entre T. S. Eliot y José Gorostiza, hay que advertir también varias diferencias. Muchas correspondencias de tono y de símbolos filosóficos se explican por el interés común en el budismo. Por ejemplo, el regreso a los orígenes o el símbolo del consumirse por el fuego. Pero en esto mismo se diferencian un poco los dos poetas. En "The Waste Land", aparte de lo budista, influyen algunas antiguas culturas occidentales que no se asoman por todos los versos de *Muerte sin fin*. Y Eliot encuentra las ideas del circularismo, de la importancia filosófica-religiosa del agua, y de un dios que también tiene que morir, en el dios sumerio-babilónico, Tamuz, en el dios fenicio-griego, Adonis, en el frigio, Atis, y en el egipcio, Osiris.⁴⁵ Las doctrinas similares de Gorostiza provienen del budismo de India, de China, y de Japón.

Los dos poetas creen que la búsqueda del por qué es esencial a la naturaleza del hombre, pero al fin de las peregrinaciones poéticas, Gorostiza queda frustrado y se abandona a la vida diaria: "Vámonos al diablo." Eliot termina con cierta tranquilidad que no insiste en una solución: "For us, there is only the trying. The rest is not our business."⁴⁶ "The Waste Land" y, especialmente, los *Quartets* prescinden de todo argumento como *Muerte sin fin*, pero los poemas de Eliot no llegan a la abstracción intelectual de Gorostiza. "The Waste Land", es temporal por su crítica de la sociedad en que Eliot se encuentra, e incluye escenas gráficas —hasta con diálogos— por más que fragmentarias. Y en toda la poesía de Eliot, tropezamos con el "yo" del poeta a cada paso: "I do not know much about gods; but I think that the river",⁴⁷ o "Shall I at least set my lands in order?"⁴⁸ Gorostiza enfoca realmente en el plano personal únicamente al principio y al fin, equilibradamente.

Hasta la riqueza de vocablos —admirable en los dos poetas— no es lo mismo en Eliot que en Gorostiza. Eliot usa palabras arcaicas, regionales, que no tienen paralelo en el estilo de Gorostiza, cuyo vocabulario es opulento más bien por lo muy moderno, por las expresiones especializadas, exactas en sus



"incluye escenas gráficas"

menudencias. Y la construcción musical, una preocupación de Eliot como de Gorostiza, se realiza diferentemente en los dos poetas. Aunque los dos emplean "ecos" musicales, no se encuentra en todo Eliot la regularidad, el equilibrio musical, y un pulimento tan sostenido y extendido de la forma musical como el que caracteriza a *Muerte sin fin*. Aun la intensidad poética de los versos individuales se sostiene con más consistencia en Gorostiza. Es el fruto de la paciencia y el anhelo de la perfección clásica de Gorostiza. Desde el punto de vista de la perfección, al lado de *Muerte sin fin*, "The Waste Land" y los *Four Quartets* parecen haberse escrito casi de prisa.

Es de muchísimo interés notar que una comparación esmerada entre *Muerte sin fin* y los *Four Quartets* saca a la luz correspondencias más específicas y más sorprendentes que las que pueden establecerse entre el poema español y "The Waste Land". Los *Quartets* de Eliot fueron publicados en 1943. Todos sus versos reminiscentes de *Muerte sin fin*, la cita de Heráclito análoga a las citas bíblicas de *Muerte sin fin*, la preocupación con la forma musical y con la palabra, son posteriores al poema de Gorostiza. Por otra parte, "Burnt Norton" apareció solo, en 1934, en *Collected Poems*. Sin embargo, lo más probable es que si los *Quartets* manifiestan un parentesco con *Muerte sin fin*, es porque continúan el pensamiento y el estilo que ya venían realizándose en "The Waste Land", y en los cuales Gorostiza pudo inspirarse.

Aparte de los textos, Eliot y Gorostiza se asemejan también en sus situaciones históricas y en sus opiniones sobre la poesía y el mundo moderno. Eliot escribió sus poemas más célebres después de la primera guerra mundial, en un mundo desorganizado y desorientado. Gorostiza escribió *Muerte sin fin* en el mundo caótico de la post-revolución mexicana. Los dos se sienten aislados en el mundo contemporáneo, pero los dos se niegan a aceptar la opinión del público, que los llama los intérpretes de la desilusión de sus respectivas generaciones.⁴⁹

En el final de la primera parte del "Waste Land", Eliot ve la vida moderna de la ciudad como el aislamiento de los individuos. Gorostiza habla de esa misma impresión. Para él, hombre "prisionero de un cuarto, ahito de silencio y hambriento de comunicación, se ha convertido —hombre isla— en una soledad rodeada de gente por todas partes".⁵⁰ Contra esa soledad lucha el hombre y más el poeta. Dice Eliot que la misión del

poeta es "to transmute his personal and private agonies into something rich and strange, something universal and personal".⁵¹ Dice Gorostiza del hombre: "Inmóvil, crucificado a su profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación. Uno de estos caminos es la poesía."⁵² Y esta poesía es algo que existe fuera del hombre; el poeta la recoge y nos la muestra. Así lo expresa Gorostiza: "Me gusta pensar en la poesía... como en algo que tuviese una existencia propia en el mundo exterior... Para el poeta la poesía existe por su sola virtud y está ahí, en todas partes."⁵³ Eliot está de acuerdo, diciendo que el poeta es un catalizador que influye en la reacción, pero no participa en ella.⁵⁴

De allí que los dos poetas insisten en que el poeta no es filósofo aunque "all great poetry gives the illusion of a view of life".⁵⁵ Dice Eliot, hablando de Shakespeare, "The poet who 'thinks' is merely the poet who can express the emotional equivalent of thought".⁵⁶ Gorostiza ha de estar de acuerdo con Eliot cuando éste dice: "Genuine poetry can communicate before it is understood."⁵⁷ Parecen convenir los dos también en la distinción de Valéry entre un estilo oscuro y una idea difícil. Hablando de Dante, opina Eliot: "The style of Dante has a peculiar lucidity. The thought may be obscure, but the word is lucid."⁵⁸ Otro tanto ha sugerido Octavio Paz de la poesía de José Gorostiza, en la introducción a la ya mencionada edición de *Muerte sin fin* de la Universidad Nacional Autónoma de México, en 1949.

GOROSTIZA, Y EL LENGUAJE DE LUIS DE GÓNGORA

Desde el siglo XVII en el cual dominaba en la poesía castellana el estilo de Luis de Góngora y Argote, el gran poeta cordobés, la influencia del cultismo y del estilo reconcentrado, difícil pero noble, de Góngora se ha manifestado, de vez en cuando, en la poesía de lengua española. Al abordar el examen de las reminiscencias gongorinas en la muy moderna poesía de José Gorostiza, señalemos primero una semejanza coincidental e interesantísima entre la obra total de Góngora y la que hasta ahora conocemos de Gorostiza. La crítica tradicional desde los mil seiscientos hasta los mil novecientos treinta hacía hincapié en las dos épocas contrastantes de la poesía de Góngora. Hablaban del primer periodo como el sencillo, el popular, el periodo de los sonetos y de los romances. La segunda, la llamada segunda época, era la del estilo más complejo y compacto que ganó para el poeta cordobés la fama de poeta oscuro. De esa época son las poesías más conocidas y extensas, sobre todo *Las Soledades*.⁵⁹

En 1927, salió la magna obra analítica y crítica de Dámaso Alonso sobre la *Lengua poética de Góngora*⁶⁰ en la cual este gran erudito comprobó definitivamente que no hay dos épocas distintas en la poesía de Góngora. Las primeras poesías, las "fáciles", tienen los mismos elementos difíciles, si ya en menor número, que las obras posteriores; y en cambio, las más difíciles poesías del cordobés tienen muchos versos líricos y populares. Lo que dio más la apariencia de cambio estilístico, de la obra temprana a la posterior, fue la extensión más larga de las últimas poesías, como *Las Soledades*. En un poema largo es más aparente la repetición de recursos estilísticos; de cultismos y de metáforas complicadas.⁶¹

En Gorostiza sucede lo mismo. Su primera obra de importancia es *Canciones para cantar en las barcas* (1928), obra de gran talento lírico y notable sensibilidad poética. La mayoría de los críticos han querido ver en esos versos la inspiración de las canciones y de los romances de la gran época popular en España, los siglos XV y XVI. No puede negarse que la lectura superficial de *Canciones* justifica tal impresión. Pero es ingenuo pasar por alto las insinuaciones filosóficas y el sutil contenido intelectual de esos poemas. La preocupación por el agua, el tiempo, y el lenguaje se manifiesta desde muy temprano.

No cabe duda que Gorostiza se inspira en Góngora. El poeta mismo habla con entusiasmo de su admiración por la opulencia, la nobleza, y la emoción del lenguaje gongorino.⁶² Y la acumulación de epítetos y de imágenes; la complicación de la metáfora por la intervención de un recuerdo personal; la antítesis; y la predilección por el endecasílabo musical, todo es característico de ambos poetas. Pero si Gorostiza ha querido alcanzar o recrear la intensa atmósfera culta y pura de Góngora, ha buscado métodos más aceptables al oído y al genio españoles. Su léxico es enorme, pero no inventa mucho, por contraste con los cultismos etimológicos y sintácticos de Góngora. Sus imágenes son abundantes y osadas, pero se basan en la abstracción y en la experiencia general más bien que en la cultura clásica de Góngora. Apenas surgen un "Ulises salmón" y un "delfín apolíneo".

Dámaso Alonso enumera cinco dificultades principales típicas de la obra de Góngora: 1), el periodo largo; 2), la pro-

lificación de palabras por aposiciones, predicados, etcétera, los complementos y relativos haciendo difícil estar seguro de los antecedentes gramaticales; 3), la interposición de aposiciones y frases absolutas rompiendo la continuidad del discurso; 4), el hipérbaton; 5), la anfibología, que es una verdadera falla del sistema sintáctico gongorino.⁶³ Vamos a comparar, punto por punto.

1) El periodo es, tal vez, el gongorismo más sobresaliente de *Muerte sin fin*, aunque jamás alcanza la exageración de un periodo de veintisiete versos, como en la dedicatoria a la primera *Soledad*. Y aun el periodo de quince o veinte versos que sí encontramos en *Muerte sin fin* no es tan difícil ni tan confuso, sintácticamente, como los periodos de Góngora. Por ejemplo, al comenzar el poema de Gorostiza, no se ve un punto final hasta el verso diecinueve. Pero si hay oscuridades en esta primera porción del poema, no provienen de la extensión de la frase, puesto que el verso ocho repite el calificativo inicial de la frase, "lleno de mí", y la repetición orienta al lector, fuera de toda posibilidad de perderse en la frase. Cuánto más enredado sería el periodo, si a la palabra "lodo" siguiese inmediatamente "me descubro". Y hasta en tal forma, no llegaría a la intrincación del estilo gongorino.

En cuanto a 2) la proliferación de palabras, sí desempeña un papel en el estilo de Gorostiza, aunque disciplinada, y por tanto un poco aclarada, por otro recurso de Góngora que, en Gorostiza, resulta iluminador en vez de complicador: la repetición. Por ejemplo, en los versos 266, 267, 268 de *Muerte sin fin*, hay tres aposiciones para la palabra "El", que representa un concepto de Dios. Son "reticencia indecible", "amoroso temor de la materia", "angélico egoísmo". Pero como el antecedente es obvio y las aposiciones no ofrecen ninguna variedad formal, no complican la sintaxis. En seguida viene una serie de aposiciones aún más larga: la inteligencia es "páramo de espejos", "helada emanación", "pulso sellado", "hermético sistema", y "abstinencia angustiosa". Pero notemos la exactitud de la repetición estilística, después del primer verso: un sustantivo modificado por un adjetivo para fijar la posición; luego, pueden venir más calificativos desarrollando los detalles de la combinación sustantivo-adjetivo. Es relativamente fácil seguir la sintaxis (si no las ideas) del poeta.

3) La interposición de aposiciones u oraciones absolutas rompiendo la continuidad del discurso es un gongorismo más que es típico del estilo de Gorostiza. Pero en Góngora, las interrupciones suelen ser de varios versos y hasta pueden encerrar otras expresiones calificativas que distraen, mientras



T. S. Eliot—"la renovación del lenguaje poético"

que las de Gorostiza se limitan siempre a una expresión breve parentética como: "peces del aire altísimo", "nunca aprehendida / siempre nuestras", o la más extendida, "¡miradlo en la lenteja del reloj, / neto, puntual, exacto / correrse un eslabón cada minuto!"

4) El hipérbaton es la extravagancia de sintaxis que más se ha criticado en Góngora, y es el gongorismo notablemente ausente de la obra de Gorostiza. La distorsión sintáctica del hipérbaton combinada con la hipérbole, el sínecdoque y la proliferación de los sustantivos hace de este pasaje de la célebre dedicatoria al Duque de Béjar, por ejemplo, un crucigrama artístico:

¡Oh tú que, de venablos impedido
—muros de abeto, almenas de diamante—
bates los montes, que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo;
donde el cuerno, del eco repetido,
fieras te expone, que —al teñido suelo,
muertos, pidiendo términos disformes—
espumoso coral le dan al Tormes!

En ningún pasaje de *Muerte sin fin* puede encontrarse tales torturas sintácticas o semejantes imprecisiones de antecedentes gramaticales. Tal vez la sección que, a primera lectura, pudiera parecer nublada en cuestión de antecedentes es la de los versos 69 a 80, en que el antecedente de "su" pasa a ser el sujeto de "se redondea" en forma no muy clara. Pero aquí también, Gorostiza facilita la comprensión por la repetición de una fórmula y por la puntuación estricta: "¡En dónde" . . . ; "en dónde!" . . .

5) La anfibología que, según Dámaso Alonso, es una falla del sistema en Góngora, se cultiva diestramente en Gorostiza. La multiplicidad de significados de una expresión es, para Gorostiza, un recurso intencional que aumenta el poder comunicativo del lenguaje. En la explicación del poema, hemos advertido muchas anfibologías, desde los primeros versos, "... me descubro / en la imagen atónita del agua", hasta el último verso, "vámonos al diablo".

Pero si *Muerte sin fin* es más claro, sintácticamente, que las últimas obras de Luis de Góngora, las excede en la complicación de ideas. *Las Soledades*, por ejemplo, carecen casi totalmente de argumento desarrollado; la sintaxis y las imágenes (o sea el lenguaje) constituyen todo el problema. En cambio, Gorostiza, que no utiliza ninguna trama dramática, está expresando una serie de experiencias filosóficas, aparte de toda consideración de lenguaje poético complejo. Mientras que Góngora, una vez descifrado, comunica un ambiente rico y bello de emoción poética, Gorostiza corre el peligro de dejar una impresión demasiado intelectual, a pesar de los exclamativos con que salpica su poema y el esfuerzo consciente de acumular imágenes impresionantes.

EL DESVELO DE GOROSTIZA Y EL "SUEÑO" DE LA "DÉCIMA MUSA" ⁶⁴

Aunque la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, la "Décima Musa", ha gozado siempre de la admiración y del estudio de los literatos de habla española, se lee más, naturalmente, en su patria. Y los estudios modernos sorjuanistas comenzaron a salir en los mismos años de la creación de *Muerte sin fin*, iniciándose con la reedición del "Primer sueño" preparada por Abreu Gómez y publicada, en 1928, por la misma revista *Contemporáneos*. Sorprendería si no llegara a compararse con Sor Juana cualquier poeta mexicano de estilo reconcentrado, a lo Góngora, y de preocupaciones por la inteligencia del hombre frente al universo.

Y, en efecto, son comparables el "Primer sueño" de Sor Juana y *Muerte sin fin*, aunque tienen más diferencias que similitudes. Los dos poemas son filosóficos y extendidos. Estilísticamente, reflejan cierta concisión clásica y la influencia de Góngora, la riqueza de las metáforas, las expresiones parentéticas. Pero Sor Juana, imitando declaradamente a su ilustre contemporáneo, reproduce las exageraciones sintácticas eruditas ⁶⁵ y las alusiones clásicas amontonadas que no aparecen en la obra de Gorostiza. Sor Juana echa mano de la mitología; Gorostiza se inspira en los símbolos cotidianos: vaso, agua.

Se ha hablado mucho del tono menor, la línea gris que diferencia la poesía de Sor Juana de la de Góngora. En este caso, es Gorostiza el que se asemeja más a Góngora. En *Muerte sin fin*, no hay tranquilidad, sino una serie de exclamativos y de imágenes violentas como, "esquirlas de aire", "astillas" de Dios, "el tiro prodigioso de la carne". Si la Musa está soñando, Gorostiza es el hombre moderno, insomne, fre-

nético. Como otro ejemplo, advertimos que la enumeración de elementos naturales tiene cierta calma en Sor Juana: "El viento sosegado, el can dormido", ⁶⁶ "y los dormidos, siempre mudos, peces". ⁶⁷ Pero esa naturaleza, que duerme en el "Primer sueño", se agita en *Muerte sin fin*, transformada por sugerencias metafóricas, como en las "ásperas raíces", la "aguda alondra", la "angustia espantosa de la ceiba".

La forma del "Primer sueño" es la silva latina que empleó Góngora para las "Soledades". Es apropiadamente flexible para el contenido místico-intelectual, pero no es cosa rara; en cambio, *Muerte sin fin* por más que se base en la silva italiana renacentista, tiene una forma musical no solamente apropiada sino modernísima y muy original, detalladamente realizada desde el momento de la concepción poética.

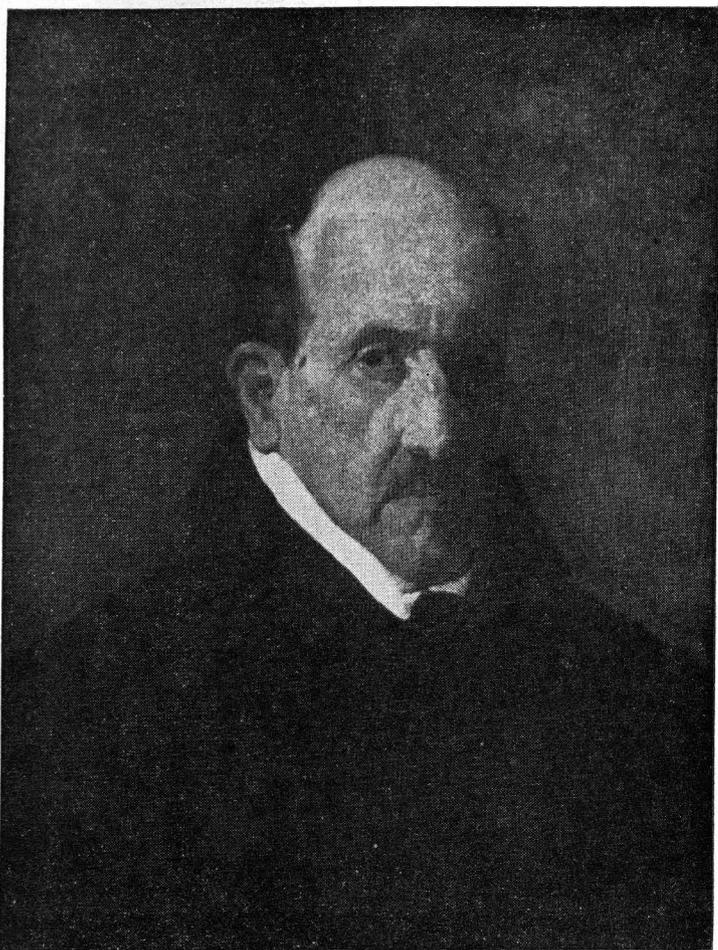
Por los temas de su poesía, Sor Juana corresponde más a Gorostiza que a Góngora. No le interesa el argumento dramático, se preocupa por cuestiones filosóficas de la investigación de las esencias, como Gorostiza. Sin embargo, no llega a la abstracción absoluta de éste, porque el "Sueño" prosigue temporalmente por una raciocinación progresiva y las acciones de acostarse, soñar y levantarse. El "yo" del autor está siempre presente, describiendo indirectamente lo que le dice la razón y lo que siente. Gorostiza suelta el torrente de ideas directamente al lector sin intervenir apenas el narrador; está fuera del tiempo.

En general, las preocupaciones de Gorostiza son las mismas que las de Sor Juana: Dios, el hombre, la muerte. Si la introspección del "Primer sueño" se encuadra en el molde de su siglo, el de la religión católica, *Muerte sin fin* también refleja su época, por la misma ausencia de la fe religiosa tradicional como consuelo final. Por más que mantenga una actitud racionalista en cuanto al conocimiento de Dios, Sor Juana es una monja cristiana; Gorostiza rechaza sucesivamente las teorías tradicionales para quedarse con un panteísmo oriental algo escéptico.

En cuanto al hombre, Sor Juana y Gorostiza lo conciben como un ser introvertido con una curiosidad insaciable. La "sed de siglos" de Gorostiza se describe en el "Sueño": "... la humana mente / ... a la Causa Primera siempre aspira". ⁶⁸ Pero para los dos poetas, es imposible que llegue el hombre a una comprensión del universo. Dice Sor Juana, por ejemplo: "Pues si a un objeto solo ... / ... huye el conocimiento / ... ¿Cómo en tan espantosa / máquina inmensa discurrir pudiera, / ... investigar a la Naturaleza?" ⁶⁹ Pero la poetisa concluye que el hombre debe acercarse a Dios por medio del estudio de las categorías de la creación, desde la más baja hasta la divina misma. Gorostiza, al entrever el fracaso de la investigación, se abandona a la vida diaria.



Sor Juana — "Dios, el hombre, la muerte"



Góngora—"estilo reconcentrado, difícil, pero noble"

La preocupación ansiosa por la muerte del hombre caracteriza en gran parte a la poesía de Sor Juana, pero no es lo mismo que en *Muerte sin fin*. Gorostiza pasa de la muerte del hombre a la muerte de todo, pensando en ella como en una fase del movimiento circular del universo. Es la meta de la vida del hombre, la terminación del flujo constante de su existencia. Para Sor Juana, la muerte es menos abstracta, más personal. Su obsesión es por una muerte física que arrebatara a un amado, como en las "Liras",⁷⁰ o que, en otro sentido, se relaciona con la inhibición. En las palabras de Abreu Gómez, para ella la muerte es el "coronamiento de su actividad erótica".⁷¹

A modo de conclusión, volvamos a pasar los ojos, ligeramente, sobre los versos del "Primer sueño" para apuntar algunos más que evocan versos o ideas de *Muerte sin fin*. Veamos, por ejemplo, el verso 164:

en el fiel infiel con que gobierna.

El oxímeron, la forma más compacta de la omnipresente antítesis gongorina, se encuentra también en Gorostiza: "senil, recién nacida", o "muerte viva".

Al hablar de la acción de los pulmones, dice Sor Juana, comenzando con el verso 220:

y él venga su expulsión haciendo activo
pequeños robos al calor nativo,
algún tiempo llorados,
nunca recuperados.

Se trata de la expulsión continua del calor vital, la cual nos sugiere el "morir a gotas" de Gorostiza, también paulatina e incesante, aunque más bien por acercarse cronológicamente a la muerte que por la acción de un órgano.

Sor Juana habla de un desligamiento del alma del cuerpo, en la sección que incluye los versos del 297 al 299:

y juzgándose casi dividida
de aquella que impedida
siempre la tiene, corporal cadena.

Esa imaginada separación del alma y el cuerpo, mientras sueña la poetisa, es recordativo del sueño de la forma en *Muerte sin fin*, en que también su "alma" se separa: "siente que su materia se derrama... que, ya sin peso, flota", y "a fin de que —a su vez— la forma misma... se pueda sus- traer al vaso de agua".

Hablando de la contemplación del universo total por la inteligencia, dicen los versos 450-453:

... entorpecida
con la sombra de objetos, y excedida
de la grandeza de ellos su potencia—
retrocedió cobarde.

El alma, mediante la inteligencia, quiere contemplar toda la creación de una vez, pero no puede aguantarlo, y se retira. Gorostiza expresa la misma idea por el símil entre la inteligencia que quiere "consumir" todo y la "semilla enamorada / que pudiera soñarse germinando".

Al hablar de la ambición del hombre, Sor Juana recuerda, como en la Biblia, su vuelta a la tierra y, pensando en el truncamiento del lenguaje en la muerte, dice, en los versos 677-679:

fábrica portentosa
que, cuanto más altiva al Cielo toca,
sella el polvo la boca.

En *Muerte sin fin*, el hombre, también ambicioso como hemos visto, se jacta de su lenguaje. Al regresar a su origen (el polvo), "... en un sabor de tierra amarga...", su hermoso lenguaje se le agosta".

Al punto de despertarse de su sueño, la poetisa describe sus miembros en el verso 854:

del descanso cansados.

Por más breve la frase, trae a la mente el verso de Gorostiza: "se erige a descansar de su descanso". Pero con el verbo y la repetición termina toda similitud, ya que en el "Primer sueño" se trata de una realidad física, y en *Muerte sin fin* se habla metafóricamente de las actitudes del hombre que dieron origen a las teorías de la existencia después de la muerte.

En los versos 873-886, Sor Juana habla de la permanencia formal que parecen adquirir las sombras hechas por una linterna mágica:

La sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece,
cuerpo finge formado,
de todas dimensiones adornado.

Todo el pasaje es reminiscente, en parte, de los versos de *Muerte sin fin* en que "el camino, la barda, los castaños", se reflejan en el agua para creerse, en la imagen reflejada, formas permanentes.

Pero todos estos ejemplos sirven aún más para comprobar que las correspondencias entre la obra de Sor Juana y la de Gorostiza son algo superficiales, fuera del paralelismo obvio de tratar el tema del hombre y el universo mediante el ejercicio de la razón y con un estilo poético de tono gongorino.

¹ O tal vez el "Valéry mexicano" para no rivalizar con la designación de "Valéry español" aplicada en 1927 a Jorge Guillén por Dámaso Alonso, en "Góngora y la literatura contemporánea", *Estudios y ensayos gongorinos* (Madrid, Editorial Gredos, 1955), p. 571.

² *Introducción* (Paris Librairie de la Nouvelle Revue); *Propos* (Paris: Au Pigeonnier).

³ E. Noulet, *Paul Valéry* (Bruselas: Renaissance du Livre, 1951), p. 11.

⁴ Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 571.

⁵ Carta a E. Noulet, 1917. Citada por éste, *op. cit.*, p. 12.

⁶ *Propos*, p. 24.

⁷ "Notas sobre poesía".

⁸ Noulet, *op. cit.*, p. 45.

⁹ "Notas sobre poesía".

¹⁰ Citado por Noulet, *op. cit.*, p. 17.

¹¹ *Euphémios ou l'Architecte*, precedido por *L'Ame et la danse* (Paris: Gallimard, 1923).

¹² *Propos*, pp. 50-51.

¹³ Noulet, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴ *L'Ame et la danse*.

¹⁵ "Entre la rose et moi" (v. 145), "une longue rose de honte" (v. 189), "cette rose sans prix" (v. 216), "Et roses" (v. 249), "Divinités par la rose" (v. 348).

¹⁶ "Fragments du Narcisse" — "rose d'amour" (I, v. 49) "Astres, roses, saisons" (II, v. 11), "la rose même" (II, v. 60), "ta froide rose" (III, v. 9), "lueur de rose" (III, v. 17); "Narcisse parle" — "la rose ancienne" (v. 13), "la funérale rose" (v. 33), "la rose effeuillante" (v. 34).

¹⁷ Nos hace recordar la alegoría final de *Bodas de Sangre* de García Lorca, en que la muerte quiere calentarse con consumir las vidas de los amantes.

- 18 "The Love Song of J. Alfred Prufrock", *Poetry* (Chicago), junio, 1915; "The Waste Land", *The Criterion* (New York), octubre, 1922.
- 19 *Tierra Baldía*, trad. Ángel Flores (Madrid: Editorial Cervantes, 1930).
- 20 "El Páramo", *Contemporáneos*, No. 26-27 (Julio-agosto, 1930).
- 21 "The Love Song of J. Alfred Prufrock", *Collected Poems 1909-1935* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1934).
- 22 *Four Quartets* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1943).
- 23 Raymond Preston, *Four Quartets Rehearsed* (New York: Sheed & Ward, 1947), p. 17.
- 24 "East Coker", II, *Quartets*.
- 25 Lo mismo sostenía Unamuno en cuanto a su lucha constante con la palabra.
- 26 "Notas sobre poesía".
- 27 "East Coker", IV.
- 28 "Preludes", IV, *Collected Poems 1909-1935*.
- 29 "East Coker", I.
- 30 O, como dice Eliot en "Little Gidding", II, *Quartets*, "To purify the dialect of the tribe".
- 31 "Burnt Norton", III, *Quartets*.
- 32 "Gerontion" *Collected Poems 1909-1935*.
- 33 "Prufrock".
- 34 "The Waste Land", I.
- 35 "Burnt Norton", V.
- 36 "The Waste Land", V.
- 37 "East Coker", V.
- 38 "Little Gidding", V.
- 39 "The Dry Salvages", I, *Quartets*.
- 40 Cf. Valéry en el capítulo precedente.
- 41 Unos ejemplos: "Into the rose-garden" ("Burnt Norton", II); "...moment in the rose-garden" ("Burnt Norton", V); "Lake roses filled with early snow" ("East Coker", II); "...the flame is rose" ("East Coker", IV); "...the future is... a Royal Rose" ("The Dry Salvages", III); "The salt is on the briar rose" ("Dry Salvages", I).
- 42 Cf. Valéry en el capítulo anterior.
- 43 "The Waste Land", V.
- 44 "The Dry Salvages", III.
- 45 Elizabeth Drew, *T. S. Eliot, the Design of his Poetry* (New York: Charles Scribner's Sons, 1949), p. 61.
- 46 "East Coker", V.
- 47 "The Dry Salvages", I.
- 48 "The Waste Land", V.
- 49 "Thoughts After Lambeth", *Selected Essays 1917-1932* (New York: Harcourt, Brace & Co., 1942).
- 50 "Notas sobre poesía."
- 51 "Shakespeare", *Selected Essays*, p. 117.
- 52 "Notas sobre poesía."
- 53 *Ibid.*
- 54 "Tradition and the Individual Talent", *Collected Essays*, p. 7.
- 55 "Shakespeare", p. 115.
- 56 *Ibid.*
- 57 "Dante", *Selected Essays*, p. 200.
- 58 *Ibid.*, p. 201.
- 59 Tercera edición por Dámaso Alonso (Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956).
- 60 Madrid: Revista de Filología Española, Anejo xx, 1950.
- 61 *Ibid.*, p. 16.
- 62 Conversaciones con el autor, julio de 1956.
- 63 *Op. cit.*, p. 133.
- 64 Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: Imprenta Universitaria, 1951).
- 65 Como el hipérbaton, la hipérbole, el acusativo griego y el ablativo absoluto, por ejemplo.
- 66 Verso 80.
- 67 Verso 89.
- 68 Versos 406-408.
- 69 Versos 757-780.
- 70 *Poesías*, ed. Ermilo Abreu Gómez. (México: Ediciones Botas, 1940).
- 71 "Prólogo" a *Poesías*, p. 94.



"no son los logros de la inteligencia, sino la inteligencia misma"

Una llama en el Bosque de Chapultepec

Sigo viniendo diariamente.

Cuando no estoy aquí, estoy sentado en aquella banca desde donde te diviso, leyendo sus cartas. Descifrando la zanca espaciosa elaborada escritura sobre los innumerables pliegos de sus cartas, breves y negativas.

O pasivo durante horas.

Mirándote y viéndola. Verificando vuestra semejanza rasgo por rasgo: la jeta pálida; los ojos que el desierto desinteresó; la tesa gracia de las ancas . . . O abriendo de cuando en cuando mi portafolio, al registrar algún signo de adentramiento en tu naturaleza. Atisbos, concesiones súbitas, fragmentos de la unidad furtiva, que yo traslado en algunas líneas escritas al papel blanco.

Ayer cuando me fui creí que ya no volvería más. Siempre me oprime hasta la desesperación esa hora de marcharme: cuando está oscureciendo y sopla relente y ya no queda nadie delante de las jaulas y me llama el celador porque va a cerrar y rechinan las puertas de hierro.

Entonces tú también pareces azorada. Vas y vienes como un fantasma, golpeándote los flancos a lo largo de la cerca; porque te das cuenta que pasó otro día, llega la noche y tampoco hubo contacto esta vez.

Pero hoy vengo temprano y me estaré toda la mañana al sol junto a tu verja, con el cucurucho de cacahuates en la mano. Así permaneceremos frente a frente; perteneciéndonos a través de la trama de alambre.

Ahora te acercas.

Te agachas hasta mi mano y retiras el cacahuete que he descascarado para ti. Veo izarse tu cara de camella. Inicias un rodeo y te paras en seco. Envarada, masticando. Exponiendo el lanudo pescuezo vertical, la falda de lisos flecos, el corto corvo rabo.

Ya regresas.

Aproximas tu bello de marfil a la semilla que brilla entre mis dedos. Esta vez la introduzco yo mismo hasta encontrar tu lengua viscosa; tu lengua de dragona, más cálida que el centro del sol. Dejo mis dedos allí, como dentro de una herida o un sexo, sintiendo la lamiente llama húmeda.

Observando la blanca trompa elefantina, suave y potente, más prensil que cualquier mano próxima. Veo asomar la lengua de infinitas sensitivas papilas succionando la oblonga pepita hasta extraerle su untuosa, secreta substancia.

Vuelvo al cucurucho de los cacahuates y trituro la fibrosa cascarilla. Voy a arriesgar mis dedos una vez más en la alaste intimidad de tu paladar, y me reprimo. La mano precavida se detiene. Rehuso ese contacto porque no es mi sendero. Me aparto de ese sendero, que conduce a algún lugar en mí donde me extravías.

Y escamoteo el instante con aspavientos sin sentido:

Te burlo mostrándote la palma de la mano, pelada. Sin un solo cacto del altiplano. Sin ningún camino para tus cascos. Te arrojo por encima de la valla un cacahuete desperdigado.

Busco una rama y te hostigo, te acosijo. Te amenazo con un ademán vacío; respingas y te apartas; o te vuelves airada, repentinamente como una mujer que escupe . . .

Pero aquí retornas en paz. Sin memoria. A mí que te he espantado para mirarte; para empujarte a plenitud de expresión. Porque ése es mi sendero.

No es echándome desnudo sobre la hierba que voy a recostrarla. Porque el hombre no es de la hierba ni la hierba es del hombre, sino que ambos son del tiempo. Antes debo empezar por aprender a mirarte, y el resto vendrá lentamente.

Si me quedara un año, diez, parte de mi existencia contigo, quizás aprendería a mirarte. Viviendo en tu caseta. Comiendo. Durmiendo. Despertando. Lavándome en el cubo de madera.

Escribiendo aquí: concentrado y fluidamente, en mi forma habitual. Levantando los ojos para inquirir. Enarcando el entrecejo, agobiado y sin esperanzas como el de un mono delante del hombre. Buscando las palabras con qué poder mirarte. Reajustándome a la antigua visión . . .

Pero te retiras y me despiertas.

Te vas zaqueando a lo lejano. Entras con cascos seguros en lo presunto. Más abolida que la distancia, más solitaria que el desdén.

Anegada en la luz presente pero absorta en tu reino, desde donde ¿qué divinidad: qué orejierecto resplandor cuellilargo, impregnando el instante de suave hedor a guanaco, sacudió el halo que fue a caer y derramarse sobre una muchacha que desde entonces se perdió en ti y me desconoce? ¿Qué alba, qué despuntar difuso como otra luz empañando la luz vino contra mí desde ese reino al reino diurno de Cristo?

¿Está previsto eso en los cálculos: mi amor. El posarse del amor, del pájaro del mal encuentro, entre ella (la mansa, pasmada, alta muchacha) y yo? ¿Cómo traspasar la membrana tendida entre los hombres y las Llamas; la translúcida delicada sanguinolenta membrana que nos separa de las jóvenes mamíferas en quienes la divinidad animal se ha hospedado y nos desconoce?

Este es el acertijo que ni tú ni la zanca espaciosa elaborada escritura de sus cartas me resuelven.

Y aquí estamos.

Sin ella, yo; tú, sin la negra cría de zancas enclenques y ojos cegatos a tu lado. Pero buscamos un entendimiento, porque ni tú ni yo sabemos soportar la soledad. Por eso estamos frente a frente junto a esta verja, mirándonos a través de la malla de alambre. Desde el otro lado de la membrana.

Te has ido.

Te has ido, aunque entre mis dedos brille henchida, panzona, la semilla leguminosa. Revestida con los rayos del mediodía, ¡asoleada, viviente peliblanca! vas hacia tu caseta. Hundes la testa en la gamella del maíz y asientes.

Asientes y me olvidas. Afirmas "que sí que sí" — pero es al sol.

Mis experiencias kafkianas

Por José Luis CUEVAS

Ilustraciones del AUTOR.



"Tú eres muy joven para ser tan pesimista, ¿por qué sólo pintas locos y prostitutas?"

Fue durante el verano de 1954.

"—Tome este libro, léalo durante el viaje. Estoy seguro que le interesará; sobre todo el relato titulado *La metamorfosis*." Me había dicho el gran crítico y amigo José Gómez Sicre al momento de entregarme un pequeño volumen azul. La locomotora silvó y el tren se sacudió con fuerza. De un salto abordé el vagón de segunda clase que me conduciría a la ciudad de Nueva York. "—¡Gracias, lo leeré!—", grité desde la escalera del tren agitando en el aire el libro. En pocos minutos Washington quedó atrás. Durante el viaje no leí. Me entretuve hojeando los *comics* del *The Washington Post* y en observar los rostros en reposo de los pasajeros. Algunos leían el *Time*. Esto me produjo satisfacción pues en esa edición venía mi foto ilustrando una extensa entrevista que me había hecho en Washington James Truitt. Durante un rato me entretuve con la idea de que alguien pudiera reconocerme y empecé a repetir el gesto hosco que había adoptado en la fotografía para facilitar la identificación... pero nada pasó. Después me quedé dormido y no desperté hasta que llegué a Nueva York. Abordé un taxi y di al chofer la dirección de un modesto hotel que me habían recomendado, situado, si mal no recuerdo, en la calle 45. Era barato y limpio, aunque algo sórdido. (Al cabo de unos días me enteré que casi todos los huéspedes —hombres y mujeres— eran ancianos jubilados por el gobierno. En más de una ocasión me encontré, al entrar o salir del hotel, a pequeños grupos de estos viejos, entonando canciones que sonaban a marchas, mientras ondeaban pequeñas banderitas con las barras y las estrellas. Algunos llevaban distintivos con el águila americana. Unos días antes de dejar yo ese hotel, uno de los ancianos murió durante una crisis de asma. Esa noche los sollozos de los viejos no me dejaron dormir).

Apenas dejé mis maletas en el cuarto, salí presuroso a la calle, ansioso de conocer la ciudad que visitaba por primera vez. Me dirigí antes que nada, al Museo de Arte Moderno para pedirle a Alfred Barr un pase que me permitiera el acceso al Museo, cuantas veces me diera la gana. Yo tenía derecho a ese privilegio, pues el Museo había adquirido dos de mis obras, durante mi exposición de la Unión Panamericana en Washington. Barr me recibió con gran cordialidad y me hizo pasar a la oficina de la Srta. Miller de donde salí con el pase muy contento. Ya en las salas de exposiciones, me entretuve más

observando a la gente que a los cuadros. Lo que más atrajo mi atención dentro de esa heterogénea fauna humana, fueron las muchachas *beatnicks* con sus largos cabellos negros que les llegaban, sueltos o en trenza, hasta sus elásticas caderas enfundadas en estrechas faldas color *beige* o *charcoal*. Una de ellas llamó particularmente mi atención y me puse a revolotear a su alrededor sin decidirme a nada. Ella no advertía mi presencia; estaba demasiado preocupada en descifrar el misterio que encerraban los inquietantes personajes que poblaban un cuadro de Paul Delvaux. Yo me situé a su izquierda, fingiendo interesarme en *La persistencia del Tiempo* de Salvador Dalí, cuando sentí que ella me miraba. Volví bruscamente la cabeza y me encontré con sus ojos de *vamp* observándome con fijeza. Me turbé algo y advertí que sus labios sonreían para abrirse después con expresión de asombro. Lanzó un chillido y luego me preguntó que si yo era JOSE LUIS CUEVAS, el de *Time Magazine*. Asentí con la cabeza y la invité a tomar algo en el restaurante del Museo. Aceptó con entusiasmo. Me costaba trabajo —y me sigue costando— expresarme en inglés. Ella insistía que le explicara por qué había dicho en *Time* que cuando niño despanzurré a un conejo para conocer y dibujar sus entrañas, y que eso mismo me gustaría hacer con las personas... Después quiso que le dijera el porqué de mis temas. "—Tú eres muy joven para ser tan pesimista, ¿por qué solo pintas locos y prostitutas?" Traté de decir algo pero ella no me entendió. Preferí entonces que ella hablara. Me enteré que se llamaba Julie, que era escritora, que vivía en Greenwich Village y que por las noches tocaba la guitarra en un café."—"Lo que escribo, ¿sabes?, no se parece en nada a lo que tú dibujas", me dijo mientras tomaba una de mis manos en un arranque súbito de ternura. "—He leído en *Time* que tienes veinte años. Yo tengo veintinueve. Creo que soy muy vieja para ti." Yo no hablé nada, preferí inclinarme y besar sus labios. "—Ven, me dijo sin soltar mi mano, al tiempo que empujaba con violencia la mesa. Me dejé conducir. Subimos las escaleras y llegamos al segundo o tercer piso. Recorrimos varias salas y entramos a un pequeño saloncito oscuro, en cuyo centro se exponía una caja metálica, dentro de la cual unas luces de colores se movían, produciendo un número limitado de efectos. Dos o tres personas, ensimismadas, contemplaban el prodigio. Julie, jadeante, me arrastró hasta un rincón y empezó a besar-

TEATRO

Doce y una, trece

Por Carlos MONSIVÁIS

Juan José Gurrola es, en el teatro mexicano, uno de los directores más modernos y vigorosos. Ni la frase ni la adjetivación son gratuitas. Moderno porque se aleja tanto de la vanguardia remota de los neo-surrealistas como del fosilismo de quienes aún se ejercitan en la precocidad de Anouilh, Basurto o Terence Rattigan. Vigoroso porque, como un hecho consumado, en Gurrola reconocemos la drástica alegría que el teatro proporciona y concita; él sabe reconciliarnos a nosotros, espectadores avezados en el padecimiento de ese teatro abúlico, triste, grandilocuente, con el teatro como práctica del regocijo. Gurrola es el espectáculo dinámico, el rechazo de esa melancolía crepuscular, de esa expiación de culpas sociales en que se convierte la escena mexicana tan pronto se desprende de la falsa y arrepentida frivolidad de los vóviles de Nadia.

Si se atiende a la carrera de Gurrola, se verá que salvo un notable desliz (*Los Poseídos* de Dostoievski en la versión teatral de Camus), en las obras que recrea se puede hallar —a pesar de los niveles evidentes de calidad y singularidad— una intención similar, una exigencia común: son exploraciones en la idea del teatro como espectáculo gozoso y son búsquedas fundadas en las características y en la renovación del lenguaje. En *La Hermosa Gente*, el lenguaje es un vínculo, la manera de aceptar a nuestros semejantes. Pero el arbitrario optimismo de Saroyan es trascendido y nos encontramos después, en el itinerario de Gurrola, con que el lenguaje se vuelve una posibilidad para entender y aceptar los cambios del tiempo (*La Piel de Nuestros Dientes* de Thornton Wilder); es la intuición poética que nos permite asomarnos al verdadero rostro del mito (*Bajo el Bosque Blanco* de Dylan Thomas); es el guía que nos congrega en los vericuetos del absurdo familiar (*Apasionata* de Héctor Azar); es el carcelero que impide la comunicación genuina (*La Cantante Calva* de Ionesco); es el agente social que adula y ofende, escarnece y consagra en las vueltas del albur (*Landrú* de Alfonso Reyes); es la ominosa muralla que nos separa del mundo y nos confina en el rigor materno (*Ay papá, pobre papá, estoy muy triste porque en el closet te colgó mamá* de Arthur Kopit) o es, en fin, la máscara implacable que nos protege de los demás (*Doce y una, trece* de Juan García Ponce). El mundo de Gurrola resulta, por así decirlo, el del lenguaje como show, el momento en que las palabras se sublevan y participan libremente en el proceso de los personajes. Las excepciones notables serían *Los Poseídos*, una retórica y pretenciosa adaptación de Dostoievsky, donde Camus pretendió encarnar todos sus lugares comunes sobre la Santa Tierra Rusa y la lucha con Dios y la lucha a través de Dios y *Despertar de Primavera* de Franz Wedekind, un exceso verbal contra la educación victoriana en materia de sexo, cuya importancia histórica se debilita por su envejecimiento atroz. Con todo,

Gurrola fracasó radicalmente en *Los Poseídos* y en cambio logró una excelente puesta en escena de la obra de Wedekind. Lo que en parte puede explicarse porque las llamaradas verbales de Wedekind contra la represión son más eficaces teatralmente hablando, que el opaco, inerte idioma que Camus utilizó para transmitir su sabiduría sobre Dostoievsky.

Ahora La Casa del Lago ha encomendado a Gurrola la puesta en escena de *Doce y una, trece* de Juan García Ponce. Y Gurrola se encuentra en su elemento: el lenguaje aquí puede ser espectáculo y espectáculo que nos transmita la facilidad y la imposibilidad del amor. *Doce y una trece* es la historia de un adulterio y la negación del prestigio del *ménage a trois*. Silvia, Jorge y Eduardo jamás podrán encontrarse como triángulo. Siempre serán dos personajes en busca de un ofendido y siempre habrá un engañado en busca de una pareja que justifique su calidad de cornudo. Pero el lenguaje nos ha traicionado y estamos teorizando sin informar. ¿Qué es *Doce y una, trece*? Una respuesta a ese cúmulo de telecomedias que han constituido la esencia y la grandeza del teatro mexicano: si se quiere es teatro del absurdo, pero no el afán descabellado de oponer a la Capital y a la Provincia como el encuentro del mal positivo y el bien inmóvil; es el absurdo de advertir el lenguaje que habitamos como válido, hospitalario, comunicativo; el absurdo de expresar con él nociones trágicas; el adulterio, el honor, la dignidad, el respeto; el absurdo de creer en la primera intención de las palabras.

Silvia ama a Jorge y engaña a Eduardo o ama a Eduardo y engaña a Jorge. ¿Cuántas veces amará el hombre antes de captar el verdadero significado del engaño? Esa es la pregunta esencial, la que sustituye la fórmula torpe de ¿cuántas veces engañará el hombre antes de conocer el verdadero significado del amor? Por eso la primera parte de *Doce*

y una, trece, resulta la mejor, más noble y bien escrita *soap opera*; pero dotada de cruel intención, sátira y parodia de las *soap operas*. En última instancia, ¿no es deseo vehemente del dramaturgo mexicano el escribir la telecomedia para acabar con todas las telecomedias? Y la segunda parte nos revela, al adentrarse en el absurdo, la incoherencia de todo ese amor para familias, de todo ese adulterio para familias, santificado por la cursilería nacional. En la literatura de Juan García Ponce, *Doce y una, trece*, representa un antecedente directo de *La Noche* y *Figura de Paja*, y una autocrítica fervorosa de sus dos piezas anteriores, *El Canto de los Grillos* y *La Feria Distante*. Los personajes se expresan y se destruyen cotidianamente; el amor es una evocación del incesto, un convenio tripartita o la comedia de las equivocaciones. Nadie se encontrará nunca, jamás Silvia engañará verdaderamente a Jorge o a Eduardo, porque viven en el lenguaje, no en la realidad; y el lenguaje es el enorme, funesto laberinto donde se ha extraviado sin remedio toda una clase social. El juez, representante imperfecto de justicia y moral, no atiende a Jorge y lo condena previamente, porque el rigor de una sociedad no consiste en el castigo físico, sino en la sordera absoluta. Y con todo, a Juan García Ponce no le interesaron los personajes emblemáticos ni los símbolos: los emblemas y los símbolos se han concentrado en el lenguaje. Quienes lo utilizan tienen vida propia y no encarnan ningún momento histórico de la clase media del Distrito Federal.

Para la representación, Gurrola escogió los actores propicios. Desde luego, Betty Sheridan, quizá la mejor actriz joven de México, es una Silvia evidente. Su rostro anima un pérfido vampirismo sentimental, atraviesa las crisis dolorosas de quien vive para oírse sufrir e incorpora a sus rasgos el padecimiento de generaciones de abnegadas mujeres mexicanas. La Sheridan redime las palabras que previamente va envileciendo y convierte al diálogo en un potro de tortura o en el cielo de Ray Conniff, según lo determina el modo vital de su personaje. Claudio Obregón es un Jorge excelente: incrédulo, invisible, artista incierto. Responde a las premisas planteadas por la



Betty Sheridan y Claudio Obregón — "el lenguaje puede ser espectáculo"

espléndida actuación de Betty Sheridan y le otorga flexibilidad a la rigidez de movimientos de un pintor convencional. Obregón ha aprovechado sus semiexpresionistas facciones, y con un trabajo continuo y serio, se ha convertido en el tipo del moderno actor mexicano, alejado del énfasis declamatorio del post-Manuel Bernal, Ignacio López Tarso, y de los vicios de dicción de las generaciones inspiradas en Arniches. Luis Lomelí es un

Eduardo eficaz y Teresa Selma una modesta y sensual Marta. Juanita Weber es la conciencia infantil que preside matemáticamente esta *comedy of errors* y Jacobo Chencinsky y Tamara Garina, un juez y una secretaria ejemplares, dignos de la mejor época de los hermanos Marx, lo cual no es elogio parco. Por último, Roger von Gunten resolvió con talento los problemas de escenografía y vestuario.

que me impiden creer que este film es el "capolavoro" de Visconti. Creo que el realizador ha cedido demasiado a la idea de film espectacular, y que aquel minucioso análisis stendhaliano de *Senso* ha sido reemplazado por una visión descriptiva puramente exterior. No quiero caer aquí en una defensa de la "profundidad" novelística que tanto ha impugnado Robbe-Grillet. Pero los mejores momentos de *El gatopardo* no parecen sobrepasar esta noción de *espectáculo*, como si todas estas galas estuvieran allí sólo para ser vistas, como la alcoba de los Habsburgo o la carretela de Juárez en el Museo de Chapultepec. La magnificencia de las cosas, de las telas, las joyas, los candelabros, y aun la textura de los viejos muros y hasta las llameantes camisas de *i garibaldini*, devoran el significado de la historia. La escena entre el Príncipe y el enviado del Senado, en la que se explicitan los "motivos" de los mundos que allí se enfrentan —la burguesía liberal y la aristocracia— apenas formula, sin mostrar, el drama del príncipe. Cuando el Príncipe toma definitivamente conciencia de que el fin se acerca, Visconti (no sé si Lampedusa también) recurre a diálogos obvios, a la tosca obviedad de una pintura con un moribundo en su lecho. Tampoco renuncia Visconti a los personajes "representativos": Don Calogero (interpretado por un actor insoportable: Paolo Stoppa) es el burgués arribista hasta la caricatura, y todo gesto suyo va encaminado a demostrarlo hasta la sociedad. El personaje es inexistente, es sólo la ilustración de una idea. Este principio de "ilustración" (el origen de la frustración de los films *basados en*) preside también la escena en que los Salina, llegados a su casa de campo, asisten a una misa de acción de gracias, y en la que un largo travelling nos los va mostrando cubiertos de polvo, como caducos y momificados ya. Esta es una de esas "buenas ideas" que quemar la pólvora de un film en pura pirotecnia y de las que el gusto y el espíritu crítico de Visconti le habían apartado en sus films anteriores.

Pero aquí debe detenerse la crítica, en esta incertidumbre. Si algún día viéramos el verdadero *Gatopardo* de Visconti, si...

EL CINE

El gatopardo

Por José DE LA COLINA

Resulta difícil hablar de *El gatopardo*, cuando sólo se tiene como elemento de juicio un *digest* confeccionado sobre el film original, una copia con los colores alterados, mutilada de más de una hora de metraje y proyectada constantemente fuera de foco. Si el cinéfilo no estaba aún convencido de que ama un arte inferior, los distribuidores, la censura y los proyeccionistas se lo harán sentir, simplemente demostrándole que no lo considerarán "respetable público". Todos parecen haberse puesto de acuerdo para que este film, "que le hará olvidar *Lo que el viento se llevó*", nos haga recordar, en su contra, otro film de Visconti: *Senso*.

Adaptación de una voluminosa novela del príncipe Tomasi de Lampedusa, *Il gatopardo*, como *Senso*, nos remite a la época del *Risorgimento*. En el primer film, basado en una novela de Camilo Boito, asistíamos a una pasión que nacía y se desintegraba paralelamente al desarrollo de una pasión colectiva: la pasión garibaldina, *il Risorgimento*. La condesa Livia Serpieri y el oficial austriaco Franz vivían una última aventura romántica en el momento mismo en que la lucha popular iba a hacer estallar los viejos moldes de la sociedad italiana y buscaba instaurar otros. En *El gatopardo* asistimos a ese estallido y a sus efectos sobre una familia de aristócratas sicilianos, encabezada por el Príncipe de Salina. La burguesía canaliza la epopeya garibaldina a su favor, trepa hacia el poder y se dispone a destruir o asimilar a la aristocracia. Con lucidez y melancolía el Príncipe sabe que los días de su clase, así como los suyos, están contados. Ya el burgués don Calofero, municipal y espeso, alterna las genuflexiones con las tentadoras y fanfarronas ofertas; ya Tancredi, sobrino del Príncipe, delicado y talentoso vástago de varias generaciones de refinamiento y derroche, cede a los encantos de la hija de don Calofero. Los humildes sicilianos, esas gentes a quienes el príncipe considera, no reacias sino simplemente ajenas o inmunes al progreso, porque han sido hechizados por "la magia de la tierra", tendrán ahora nuevos amos. "Nosotros éramos tigres, leopardos, señor —dice casi textualmente el Príncipe—; ahora vendrán los chacales y las hienas; a los cazadores seguirán los carniceros". En el alba en que son fusilados unos "camisas rojas" por rebeldía al nuevo orden, y mientras Tancredi y Angélica se alejan hacia las futuras alegrías del comerciante o del terrateniente, vemos al Príncipe desaparecer en la sombra de una vieja calle. *Fine*.

Pero antes de este lánguido mutis, Visconti nos brinda un último acto de lujo y esplendor de la clase en retirada, y pone todo su talento de reconstructor de época en un suntuoso baile (que en la versión original duraba una tercera parte del film), *morceau de bravoure* en el que el Príncipe medita sobre la agonía propia y la del mundo aristocrático. Los cortes apenas permiten entender el significado de este largo capítulo, y las lágrimas del Príncipe ante el espejo parecen incongruentes, porque se nos ha escamoteado todo el proceso psicológico que llevaba a ellas.

Ya se ha dicho que en este film Visconti saca a luz su propio conflicto de aristócrata comunista, y que esta crítica del mundo de los grandes señores la realiza contra su propio corazón, que ama todo aquel esplendor ido. Por lo que la mala copia y los innumerables cortes dejan ver, en el baile aristocrático Visconti aplica su malicia de colorista, su pasión por el lujo decimonónico. El film se enriquecería de esta ambigüedad, de esta doble presencia de la crítica y la elegía. "Sin lugar a dudas —no vacila en decir Jean Douchet— se trata de la obra maestra de Visconti".

Este "sin lugar a dudas" me causa malestar, porque para rechazarlo rotundamente tendría que haber visto el film completo. Pero en todo aquello que la tijera ha dejado pasar hay muchas cosas



Burt Lancaster en una de las escenas cortadas

ARTES PLÁSTICAS

Remedios Varo

Por Mireya CUETO

Cuando salí del Palacio de Bellas Artes de ver por primera vez reunida la obra de Remedios, cuando salí transportada por invisibles ruedas, comprendí que su obra es como el Quijote, como las contadas obras maestras que son universales porque cada lector (el que mira los cuadros de Remedios se convierte en lector) encuentra su propia dimensión, sus propias páginas, sus propios párrafos, su lectura entre líneas. No invento: vi y oí a cientos de espectadores que desfilaron por los cuadros, silenciosos o locuaces, siempre atrapados por distintas redes, imantados en el cuadro, no sólo devorando como cuando se lee, sino tocando las telas, a pesar de los feroces guardias.

¿Cuál es el gran portón que se abre para que todos entren? Es casi obvio decirlo: para empezar, es una pintura amable, aún acechada por la angustia y la gracia, la compostura nunca se perturba ("El visitante").

Pasillos adentro del portón, no voy a pasarme por los cuadros como tan bellamente lo hace Carlos Pellicer (la poesía se traduce por la poesía), porque cada cuadro es "Jardín donde los caminos se bifurcan" inviolables, y, principalmente, porque me sobrecoge la unidad de la obra de Remedios. ¿En qué consiste? ¿Cuáles son los hilos invisibles que pasan de un cuadro a otro y a otro?

La gracia es el hilo más evidente, pero hay otros más sutiles. El más sutil, y a mi modo de ver el más importante, es el humorismo. Primero entendámonos: el humorismo es esencialmente un ajuste insólito de realidades divergentes. Lo insólito es la tierra de los surrealistas. Lo insólito o aterra y repele (como en Dalí) o hace reír. El humorismo o es negro o es luminoso. El de Remedios no sólo es luminoso sino alado. Pero tampoco es un propósito final; es en ella una veladura que oculta y revela al mismo tiempo. ¿Qué? Me abismo en la aventura: la angustia del tiempo, la angustia del cuerpo atado por la gravedad, donde humorísticas ruedas, metáfora del vuelo, la superan, donde insólitas poleas, hélices y mecanismos lógicamente inventados sirven al desplazamiento exaltado y a la vez hierático, más que del cuerpo, del espíritu.

El humorismo se convierte así en la línea ligeramente ondulada que une y separa los dos términos del Tao, la línea flexible que armoniza los contrarios: locura-razón, serenidad-asombro, exaltación-contención, goce-angustia, gravitación-ingravidez y muchos más.

Me detengo en esta última armonía de los contrarios: gravitación-ingravidez cuya presencia es reiterada en casi cada cuadro y cuya clave son justamente las ruedas. Estas ruedas, funcionalmente absurdas (de ahí su humorismo) son más que el movimiento su símbolo, son la posibilidad de desplazarse sin esfuerzo, olvidados del cuerpo y su gravedad, libres la imaginación y el espíritu, milagro de la música. ¿Y por qué no alas? Porque ello equivaldría a suprimir uno de los términos del Tao, que aquí sería la terrenalidad, la gravedad y su angustia. Las angélicas alas de la Edad Media y

el Renacimiento precisamente la suprimen porque entran en el orden de lo divino. Orden ajeno al pensamiento de Remedios. Los graciosos mecanismos, a la vez absurdos y congruentes, están tan integrados a sus personajes que se convierten en su prolongación metafísica, más que física, científica metafísica, no teología, que ve al hombre completo moviéndose siempre entre fuerzas contrarias que, si no lo fueran, dejarían de ser fuerzas; al hombre paradójico en el filo del humorismo que resuelve toda paradoja; al hombre visto simultáneamente en la dimensión de sus posibilidades y hechos y en la de sus imposibilidades y sueños. Perfectos por su matemática estética, esos mecanismos, estas ruedas de humana manufactura son en los cuadros de Remedios lo que algún día será la máquina para el hombre: libertad de su espíritu y no instrumento de esclavitud y de cosificación. El Sueño de la ciencia es metafísica.

Me detengo también en otro Tao que flota en los cuadros de Remedios: intelecto-emoción, o sea lo masculino y lo femenino. No cabe duda que el trasfondo de Remedios es de un intelectualismo masculino. Citaré el ejemplo de un cuadro que ahora me viene a la memoria: "Mimetismo". Trátase aquí de uno de los problemas más espeluznantes de nuestro tiempo: la cosificación del hombre. Este problema, que martiriza el cerebro de los sociólogos, es traducido pictóricamente por Remedios con sutileza y ternura femeninas. Este amoroso empeño está absolutamente presente en todos sus cuadros.

Oí decir que los cuadros de Remedios eran las ilustraciones de un tratado de magia. A primera vista, esta opinión parece justificarse por las redomas de misteriosos líquidos, por los efluvios y por la presencia significativa de los astros, para citar sólo algunos ejemplos. Pero basta ver el cuadro de "El Alquimista" con su cara de todos los días, envuelto en un tapete de cuadros blancos y ne-



"armonía de los contrarios"

gros, para descubrir una vez más el sutil humorismo de Remedios, gracias al cual le es posible decir no diciendo, afirmar no afirmando y, en todo caso, revelar lo que la alquimia, la astrología y demás ciencias ocultas pueden tener de fascinación estética y, por supuesto, también —quizá con más comedido humorismo— lo que la biología, la astronomía, la mecánica y la psiquiatría tienen de esteticismo.

Pero dejemos a un lado la anterior connotación de la magia. Todavía podríamos caer en la tentación de aplicarle a la obra de Remedios, por lo mucho que tiene de insólita, el calificativo de mágica, fórmula fácil que dice todo y no dice nada. Porque mágica es, en resumidas cuentas, toda obra de arte, y, yendo todavía más lejos, magia microscópica y macroscópica es la naturaleza toda. Las penetraciones más seguras de la ciencia, exentas de devaneos imaginativos, no hacen sino conducir más lejos y más adentro por el camino del prodigio, cualquier prodigio: las nervaduras de una hoja. No creo equivocarme al afirmar que esta idea está contenida en "Planta insumisa". Con esa gracia y ese humorismo tan particulares a Remedios —línea divisoria y unificadora, como dijimos— ella consigue asimilar el prodigio de la pelambre de un gato con el otro prodigio de los verdes helechos ("El Gato Helecho") y nos lanza, absortos y sonrientes en la íntima comprensión y goce de la vida, más allá de las limitaciones de los reinos. Si nos empeñáramos en calificar la obra de Remedios de mágica, tendríamos, para no incurrir en vaguedades, que decir magia de la magia.

Pero prefiero hablar de la obra de Remedios sin ponerle etiquetas, sin meterla en fórmulas preconcebidas, tan contrarias a la libertad del espectador.

¿Debería por lo menos darle un lugar en el tiempo? Podría decir que su gracia es medieval o dieciochesca, que su composición es renacentista, que su problemática es nuestra, pero dejo este trabajo de disección a los muertos que gustan de enterrar a sus muertos. Lo único que puedo decir es que en Remedios el Tiempo —preocupación en ella tan presente— funciona simultáneamente. ¿Cómo deslindar en un tiempo tan vivo?

¿Qué es el espacio en los cuadros de Remedios? Es ordenamiento natural, sobrenatural y riguroso al mismo tiempo. Es también Tao, armonía de los contrarios: arquitectura ingravida. Es además interioridad, ¿espacio onírico? En el paisaje, los planos más remotos de la perspectiva mantienen la invitadora intimidad de los interiores, de tal manera que, gracias a una magistral composición, no queda, no puede quedar, espacio pictórico sin ser explorado por el "lector".

¿Y la forma? Cuando se tienen cosas claras que decir, no hay por qué recurrir a medios de expresión ambiguos o difusos. Por eso en Remedios, para quien toda idea concreta se traduce en imagen concreta, el dibujo es riguroso, exacto como una suite de Juan Sebastián Bach. Nada está sugerido, todo está dicho. El "lector" no tiene por qué recrear la forma que lo conduce sin escollos a un trasfondo de ideas, de experiencias y de comprensiones —dadas por gracia de la imagen— que nunca se cansará de recrear.

Gozar de un arte que conduce a valoraciones extraestéticas, mediante el lenguaje riguroso de la imagen pictórica, no significa negar el contenido estético (vá-

lido por sí mismo) de esta forma de expresión, ni tampoco la validez del arte, figurativo o no figurativo, que se complace sólo en la forma y el color en sí.

Los desconcertantes manchistas —que hacen del color y la textura el problema fundamental— consiguen algo inédito en la historia del arte y que sólo podría producirse en nuestra era de desintegración atómica: consiguen revelar la misteriosa fuerza de la materia hasta llegar a la angustia de las cosas primordiales, puesto que la forma en la cual nos acostumbramos a ver ceñida la materia ha roto aquí sus cauces. Producen —cuando estos pintores tienen talento— la fascinación angustiante del caos inicial y a veces también el goce de la materia pura.

En Remedios la materia, la textura, rigurosamente ceñida a un dibujo cartesiano, no pierde sin embargo su fuerza de elemento primero: de tierra, de agua, de aire, de fuego, o bien de prodigiosa sustancia vegetal, animal o de carne espíritu. El rigor de las formas que contie-

nen las sustancias no resta a éstas ni su goce, ni su angustia de cosas primordiales del universo y de la vida. Son partes por sí mismas del contexto insólito, del trasmundo de Remedios. ¿Por qué las texturas adquieren ese prestigio de materias primordiales? Es que expresan siempre con maestría la alquimia de la creación, desde las plumas de un pájaro hasta la galaxia. El contexto, el trasmundo donde materia y forma, textura y dibujo, se estructuran con sentido cosmogónico no es sino el de las leyes matemáticas que rigen los latidos del universo todo.

El último cuadro de Remedios parece dar la clave (misteriosamente siempre) de su cosmos. La figura humana —que casi siempre se emparentaba de algún modo con Remedios— desaparece. De entre los frescos frutos planetarios que giran en un cosmos cotidiano, una granada, acaso su corazón, se abre y deja caer sus rojos granos que germinan en tiempos y espacios simultáneos.

LOS LIBROS ABIERTOS

Figura de paja

Por Federico ALVAREZ

Juan García Ponce está partido en dos, como Teresa, su personaje de *Figura de paja*. Cualquiera que conozca sus brillantes ensayos, sus conferencias, sus opiniones tercas, sus discusiones, esperará siempre de él novelas y cuentos agobiados, destructivos, sombríos: el tiempo roto, el espacio falso, el hombre ciego, la verdad inútil. Pero vienen sus cuentos y aparece su primera novela y, cada vez más, su progreso literario se perfila como un camino de luces. La breve obra de JGP me parece, hoy por hoy, un creciente destierro de sombras. (Algunas excepciones —desde *Reunión de familia* hasta *La noche*— vienen a confirmar, por contraste, esta preponderancia luminosa.) Claridad meridiana, reflejos en una alberca, sol sobre una playa, sábanas revueltas en un cuarto amanecido, piel desnuda, ropas blancas de mujer. Pero esta luz, esta claridad, no viene de las cosas, artificialmente, sino que va a ellas: nacen, a pesar suyo, del novelista. (En esto, por ejemplo, se distingue de tantos epígonos de Henry Miller, más o menos pornográficos, que, en lugar de iluminar el sexo desde la posición del hombre, del creador, pretenden invertir la relación, e iluminar todo —falsamente— a partir de una parcialísima sexualidad fálica.) En los cuentos de JGP puede llover, puede ser de noche, puede enloquecer un personaje; pero lo que trasciende literariamente es una curiosa lucidez, una extraña limpieza, una rara serenidad. No hay corrosión, ni perfidia. Contra lo que pudiera creerse —a la vista de esos ensayos y conferencias a los que aludo al principio— JGP escoge un camino y no un laberinto. Podría afirmar, como Jorge Guillén: vivimos en el mejor de los mundos posibles. Jamás mira hacia atrás. Hay en ello un despeque notorio (y muy importante) de toda la literatura mexicana hasta hoy. Un despeque que acaso pueda pronto definirse como el arranque de una nueva tendencia novelística en México. *Figura*

de paja no se agarra a tradición alguna. Es una novela sin escuela, sin antecedentes, sin cordón umbilical. No hay pasado en las narraciones de JGP. Ni futuro. Busca el precio del mundo cotidiano. Cuenta “lo que pasa”, y, aunque no siempre lo consigue, “lo que es”. Sus instrumentos descriptivos, desarrollados en torno a un plan perfecto, a una estructura irreprochable, son elementales (lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que sean fáciles) y hay una especie de maestría en su aparente despreocupación estilística. El tiempo fluye, sin más; hay una penetración natural en el asunto narrado. De aquí el éxito de esta novela: su llana expresión de una experiencia humana.

Porque, efectivamente, JGP intenta una expresión y no una “pintura”. Y lo que expresa no es la sacrosanta soledad, la inefable angustia, la irreductible incomunicación, sino todo lo contrario: su tema central es siempre, a mi juicio, la relación humana, la relación gozosa, buscada, conquistada, consentida. Incluso la relación repentina, generosa. Los tres protagonistas centrales de *Figura de paja* nos están siempre abriendo las puertas a otras gentes. Hay pocos personajes en la novela, pero se “sienten” todos los demás: los de la calle, los de la fiesta, los de la alberca en Cuernavaca. Por eso, cuando en sus narraciones llega —raramente— la muerte, no hay muerte más dolorosa. Porque es una muerte abrumadoramente real, nada intelectualizada: ni escape ni refugio. La vida es el bien; la muerte es el mal. No hay más pecado que el de morir. Ni en sus cuentos ni en *Figura de paja* hay personajes malos, torcidos, perversos. Todos tienen su explicación, su justificación moral: viven. Bajo su pretendido nihilismo deshumanizado, JGP, a solas consigo mismo (la soledad del creador) nos resulta un rampante humanista, un moralista definido. Cree en el bien, en la belleza, en la verdad, en la vida. Nadie quiere más que él a sus personajes. No necesitamos preguntar por ellos: los conocemos. No hay entre ellos un solo “modelo”. El autor no puede manejarlos; mucho menos utilizarlos. Vive con ellos. Borra peligrosamente

todas las distancias entre personaje, autor y lector. Es el suyo una especie de behaviorismo al revés. Ni pura superficie objetiva, ni hondura pretenciosa. Vida. JGP se la juega con sus personajes; le va en ello la vida. Mayor sinceridad no se le puede pedir a escritor alguno. De aquí surge el único de sus parentescos literarios que salta a la vista: el de Pavese.

Viene ahora el recorte del aplauso. En *Figura de paja* hay un obstáculo no salvado del todo, otro apenas afrontado, y alguno ignorado. Es, de la cruz a la fecha, una novela de juventud, un tanto repentista (a pesar del autor), un tanto modesta (virtud del autor). Hay, incluso, con respecto a los cuentos de *Imagen primera* y de *La noche*, una cierta tensión, una como restricción literaria, restricción que tiene mucho de exigencia, pero también de tanteo, de prudencia, de reanudación desde un nivel nuevo. Me parece muy bien. Pero esta modestia, tras de la que se esconde un orgullo indudable y una gran ambición que puede consumir muy pronto, tiene su contrapartida negativa en dos terrenos fundamentales: el de la tensión y el de la extensión.

Juan García Ponce no siempre consigue su evidéncimo propósito de imantar las cosas. No es nada fácil. Esa magia de Musil y de Pavese, de trascender siempre la cosa más cotidiana, de darle a la palabra esa extraña intensidad, esa gravidez, esa condensación explosiva que logra siempre una nueva dimensión estética en el mero asombro ante lo más sencillo, ese don genial lo araña JGP a ratos, lo consigue en algunas páginas excelentes, pero lo pierde también, en ocasiones, dejando a algunos de sus diálogos desprovistos de su base “mágica”. Es cuestión de madurez, y habrá que darle tiempo al tiempo.

Por otra parte, JGP da en *Figura de paja* un campo novelesco todavía estrecho. Yo añoro, por lo menos, un mayor empeño totalizador, un marco más abierto, más rico, más extenso. En la cercanía de sus personajes, se le ve aceptar los convencionalismos de esa juventud que retrata, su vida intencionalmente recortada, sus perspectivas conscientemente reducidas o negadas. Y, lo que es peor, JGP parece conformarse con este mundo cerrado, mundo que pretende enriquecerse dentro de sus propios límites, en una falsísima autarquía vital. Esta es la tercera y más seria objeción que yo hago a *Figura de paja*. JGP se acomoda, se arrebulla gozosamente en su mundo pequeño. Se niega incluso a racionalizarlo, a carearse con él. Su agudísima sensibilidad hacia el arte es una sensibilidad “sin teoría” y, por lo tanto, sin reflexión, sin conflicto. Afortunadamente, ese conformismo egoísta (aristocrático, por supuesto) está, a mi juicio, en contradicción con su estupenda sinceridad narrativa, con su profunda honestidad en el proceso de creación.

Esta contradicción está en el centro de toda la labor literaria de JGP. Y, paradójicamente, puede ponerse en ella muchas esperanzas. En *Figura de paja* predomina, por de pronto, el creador atento, el servidor original de una realidad honda e insoslayable, y el escritor capaz de trascenderla. En sus mejores cuentos anteriores, *Imagen primera*, *Tajimara*, predominaba igual calidad. De ahí debe nacer un gran novelista.

SOBRE LA MISMA TIERRA

LAS LIMITACIONES DE LA NOVELA

En un libro que el doctor H. W. Bähr califica de interesante y provocativo, Walter Jens se refiere a los conflictos que se suscitan entre la realidad y el novelista. El tema llena tres páginas de reseña en la Revista *Universitas*. El libro de Jens (*Herr Meister*), según el doctor Bähr, es una luminosa contribución para explorar el campo de la literatura alemana moderna y plantea una cuestión importante: hasta qué grado los novelistas alemanes actuales pueden referirse a los temas históricos de manera honesta, sin hacerlo vaga, alegórica o eufemísticamente.

Para desarrollar el tema Jens escogió la forma epistolar; es decir, el lector se enfrenta a un profundo estudio sobre "poética" en términos que serían apropiados para un plano de ficción. Los personajes que intervienen son un escritor y un investigador de la historia de la literatura. La primera carta está fechada el 18 de septiembre de 1961. También aparece un tercer personaje que es un supuesto editor quien, en la introducción, asegura que la correspondencia expuesta debe ser interpretada como "un sumario de preceptos y reglas para el novelista".

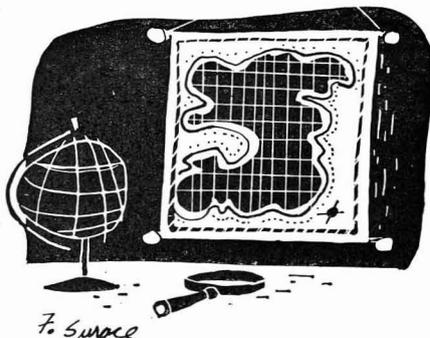
Además de la curiosa manera de expresar sus ideas, Jens hace uso de otros medios para exponer sus puntos de vista. Por ejemplo, en la primera carta del supuesto primer personaje, el escritor traza un plan para el desarrollo de una novela histórica que tiende a revelar la verdadera esencia de un individuo bajo las presiones de los acontecimientos históricos más importantes, presiones que llegan a constituir un desafío a su noción



de la moral y a su sentido ético. La línea del tema, a través de lo que expone a Jens, es aplicada en diferentes situaciones históricas y el héroe llega a cristalizarse en la figura de un hombre que descubre su propia desesperanza y la confirma en los horrores de la historia. Este

héroe es, precisamente, "Herr Meister". A medida que cambia el escenario histórico, Herr Meister, gracias a una identidad que trasciende la realidad natural, se convierte en la voz de la especie humana, del humanitarismo fundamental que no puede ser aniquilado por el horror del hecho histórico.

Alusiones a otros momentos históricos diferentes (Wittenberg 1527; un pequeño pueblo universitario alemán, 1933) y el desarrollo de pequeños argumentos y tramas que supuestamente son ideados por los personajes, permiten que Jens describa las vicisitudes del héroe en un mundo en el que, de manera ineludible, los criterios tienden a dividirse. En seguida comenzarán los problemas para el novelista: su deseo de captar determinadas épocas tratando de acercarse a la verdad e incluyendo el movimiento de las ideas y de los personajes que, según su opinión, deben intervenir en la novela.



A pesar de que Jens evita cualquier generalización, afirma que el novelista actual tiende a invadir los dominios de la historia, ya que la realidad ofrece un espléndido campo de objetividad. Sin embargo, acepta que sin la intervención de la fábula la novela histórica carece de un futuro desarrollo.

—A. D.

DIÁLOGOS

Desde su primer número, *Diálogos*, Revista bimensual de letras y artes, ha logrado reunir colaboraciones de los escritores más importantes de la literatura mundial. Justo es decir que *Diálogos* viene a sumarse al reducido conjunto de revistas y publicaciones culturales que mantienen el grado de calidad necesaria para expresar y difundir los puntos de vista más avanzados del mundo intelectual y artístico de habla española. Las actuales circunstancias de la producción literaria, que algunos consideran críticas porque no dejan de reflejar el estado general de las ideas, el choque de los criterios, requerían de un medio de expresión más. Enrique P. López y Ramón Xirau, director de *Diálogos*, aciertan en su empeño, difícil y aventurado, por reunir y reflejar, a través de la palabra impresa, ese cúmulo de inquietudes que han llegado a tener influencia en todos los pensadores, intelectuales o artistas, de hoy.

No sólo el título de la revista, sino también el epígrafe de su página núme-

ro 2, logran hacernos comprender la tendencia, el procedimiento buscado por los promotores de esta nueva publicación. Se expresa la conciencia de que en el diálogo se implican, asimismo, las categorías "persona", "libertad" y "desacuerdo", con lo que queda claro que *Diálogos* no quiere imponer ningún punto de vista. Lo que se propone es que los escritores y los artistas hablen. Al mismo tiempo, y por las mismas razones, la Revista no pertenecerá a una generación y abrirá sus puertas a escritores de todas las nacionalidades.

—A. D.

PLEIN SOLEIL

En el momento en que aparece este número de la revista se habrá desplegado ya, sobre las playas de Acapulco, el festival turístico llamado Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos, amplia oportunidad de exponer exquisitas o lamentables epidermis a los rayos solares y a los flashes fotográficos, de conocer "prestigiadas personalidades del cine" (incluso con las medidas de busto, cintura y caderas), de practicar el bossanova o el dengue en La Perla o el Aku Tiki, de usar los teléfonos (¿blancos?) del orgullosamente mexicano Hotel Presidente, de bañarse los rostros en la medieval luz de las antorchas del Fuerte de San Diego, de presenciar algunas de esas obras maestras que sólo los críticos amargados, antimexicanos y pedantes no reconocen, como *Cri Cri el Grillito Cantor* (sana alegría y la recomendación de algunos excelentes productos para sus niños), o quizá el nuevo film del orgullosamente nuestro Mario Moreno (título posible: *Qué santo tan simpático*), y de admirar el celo con que la Dirección General de Cinematografía aligera de sus obvias suciedades los films de directores que, como Visconti, Buñuel, Truffaut y otros, sólo llaman la atención de los snobs y carecen de profunda raigambre mexicana. Convertido en rito de dudosos monstruos sagrados, en agitada ensalada popoff, en ocasión de fructuosos negocios, en coto para los zares del cine y los niños terribles de la *high life*, éste que se pretendió festival de festivales, excluirá por razones económicas, de clase, de tono, etcétera, etcétera, al verdadero amante del cine (por lo demás tam-



bién patrocinador, como contribuyente, al deslumbrante evento), que podrá consolarse con la variedad cinematográfica que le ofrecen las carteleras capitalinas: *El caballo que canta*, *Mallorca*, *besos de fuego*, *El padrecito*, *Casa de muñecas para adultos*, *El profesor voli-goma*, *El gavilán pollero*, *Escucha mi canción* y otras manifestaciones del Séptimo Arte.

—J. de la C.