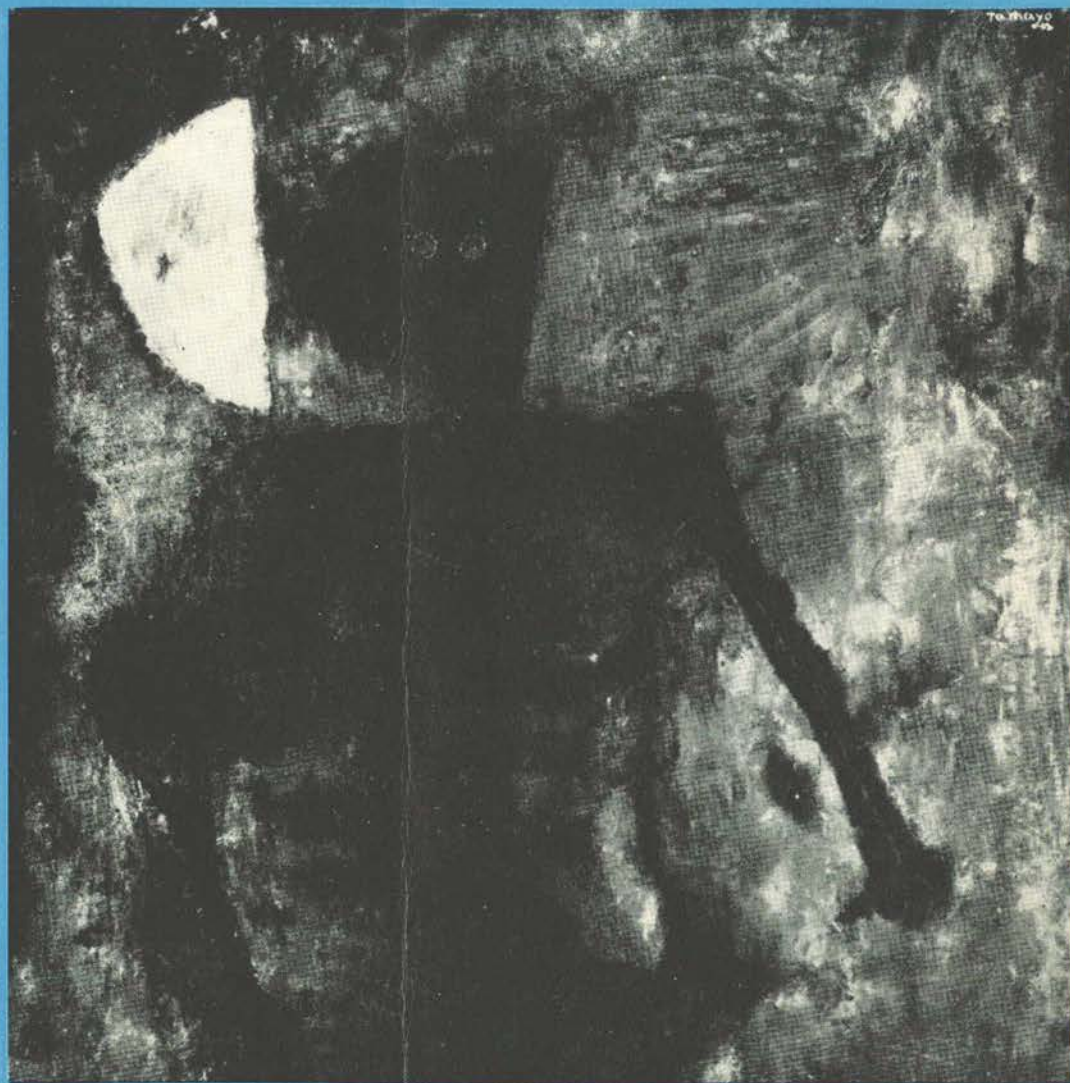


Un nombre comienza. Asirlo. Decirlo. Paz.

DIALOGOS

OCTAVIO PAZ / ROGER CAILLOIS
MARIO VARGAS LLOSA / ALI CHUMACERO
JOSE BIANCO / ELENA GARRO
HOMERO ARIDJIS / GORGAS / TOMAS SEGOVIA



NUMERO 1 / NOVIEMBRE-DICIEMBRE / PRECIO: \$ 5.00 M.N.



OBRAS DE CREACION Y CRITICA LITERARIA

**recientemente
aparecidas**

En "Letras Mexicanas"

Obras completas de ALFONSO REYES
Tomo XVI. "Religión griega", "Mitología griega".
(Vol. especial. 618 pp. Emp.)

Tres libros de JULIO TORRI
"Ensayos y poemas", "De fusilamientos", "Prosas dispersas".
(Vol. especial. 184 pp. Emp.)

Poesía de JOSE GOROSTIZA
"Notas sobre Poesía", "Canciones para cantar en las barcas",
"Del poema frustrado", "Muerte sin fin".
(Vol. especial. 162 pp. Emp.)

La pequeña edad, LUIS SPOTA
(Novela. No. 77. 525 pp. Emp.)

Los errores, JOSE REVUELTAS
(Novela. No. 78. 354 pp. Emp.)

Música concreta, AMPARO DAVILA
(Cuentos. No. 79. 150 pp. Emp.)

En la "Biblioteca de Breviarios"

Poesía de nuestro tiempo, J. M. COHEN
(No. 171. 368 pp. Emp.)

En "Colección Popular"

El cuento hispanoamericano (Antología crítico-histórica)
Selección, prólogo y notas de S. MENTON
(No. 51. 2 vols. 558 pp.)

Pedro Páramo, JUAN RULFO
(Novela. 6a. ed. No. 58. 130 pp.)

En todas las librerías y en Ave. Universidad 975, México 12, D. F.

DIALOGOS

REVISTA BIMENSUAL
de
LETRAS Y ARTES
VOLUMEN I, - NUMERO 1
NOVIEMBRE-DICIEMBRE/
1964

Registro en trámite.

ESTE NÚMERO:

- Epígrafe, 2
- Octavio Paz* Tumba del poeta, 3
- Roger Caillois* En busca de lo fantástico en el arte, 5
- Mario Vargas Llosa* La casa verde, 7
- Alí Chumacero* La imprevista, 11
- José Bianco* Recuerdos de Borges, 12
- Elena Garro* ¿Qué hora es? 18
- Homero Aridjis* Perséfone, 24
- Tomás Segovia* Abro mi alta ventana, 25
- Gorgias* EL ETERNO RETORNO:
Elena de Troya no tuvo la culpa, 26
- LAS ARTES
Tamayo, Moore, Varo, Atl, Cuevas, 27
- TEATRO:
¿Crítica o crisis? 30
- LECTURAS:
de Torri, Golding, Reyes,
García Ascot, García Ponce,
Rubert de Ventós, 31
Noticias, 35
- COLABORADORES, 37
Galerías, 37
Correo, 38
- Viñetas de JUAN SORIANO
Portada: *Mujer en la noche* de RUFINO
TAMAYO

Dirección:

Enrique P. López,
Ramón Xirau.

Redacción:

José Emilio Pacheco

Administración:

Alicia Keesling

Asistente de Dirección:

José María Sbert

Correspondencia, suscripciones
y canje:

Insurgentes Sur 594 - 302
México 12, D. F., México

Precio del ejemplar: en la República Mexicana \$ 5.00, cinco pesos, moneda nacional.

Otros países: \$ 0.50, cincuenta centavos de dólar.

Suscripción anual: en la República Mexicana: \$ 25.00 pesos, moneda nacional.

Otros países: \$ 3.00 dólares.

COLABORACIÓN SOLICITADA

Impreso en México:
LIBRERÍA MADERO S. A.

EPIGRAFE

Nunca se ha hablado de la comunicación como en nuestros días. El hecho es sintomático puesto que solemos hablar de aquello que carecemos y deseamos. *Diálogos* pretende darse cuenta de esta carencia y de este afán. Como lo indica su propio nombre, *Diálogos* quiere ponerse al servicio de una auténtica comunicación entre personas y emplea, desde un principio, la palabra *persona* para indicar con ella que la comunicación a que aspira es libre. También el desacuerdo. Una conversación hipotética en la cual todos los participantes hablarán al mismo tiempo mediante las mismas palabras sería una especie de mutismo a voces. La concordia no es nunca identidad: es auténtica colaboración matizada; es, precisamente, *diálogo*.

Por lo dicho debe quedar claro que *Diálogos* no quiere imponer ningún punto de vista. Lo que se propone es que los escritores y los artistas hablen. Es así que *Diálogos* pertenece a una generación. Colaborarán en la revista maduros y jóvenes y en sus páginas podrán oírse las palabras de hombres muy antiguos cuya actualidad es a veces más real que la de los modernos.

Diálogos cree en la necesidad de abrir sus puertas a escritores de todas las nacionalidades; cree que esta necesidad es, en nuestros días, una obligación. Cree, sobre todo que junto a la natural colaboración de autores mexicanos —el diálogo empieza en casa— es ya indispensable la colaboración asidua, número a número, de escritores de Hispanoamérica. Es hora de conocernos; es hora de renunciar a falsas lejanías y a falsas barreras geográficas.

Que los escritores de México, de Hispanoamérica, de España, de Europa, y de los Estados Unidos, de las nuevas naciones del mundo vean en *Diálogos* por lo menos una habitación de su casa común.

Ni el grito ni el silencio. *Diálogos*, como una vez más lo indica su título, se ofrece a la Palabra. Lugar de comunidad entre los escritores, aspira a ser el puente necesario entre quien escribe y quien lee. También del lector, esperamos el diálogo. Nada podrá servirnos como su consejo, su comentario, su advertencia.

Discutir, conversar, distinguir, reflexivamente: esto es, dialogar.

R. X.

tumba del poeta

OCTAVIO PAZ

El libro
 El vaso
El verde oscuramente tallo
 El disco
Y la bella durmiente en su lecho de música
El reloj el libro el vaso
Las cosas anegadas en sus nombres
Decirlas con los ojos
 En un allá no sé dónde
Y en ese espacio nulo
 Clavarlas
Lámpara lápiz retrato
 Esto que veo
Clavarlo como cruz
 Como un templo vivo
Plantarlo
 Como un bosque que habla
 Como un dios
Coronarlo con un nombre
 Inmortal
Irisoria corona de espinas
 ¡Lenguaje!
El libro el vaso
Arrancarlos del sueño de su nombre
El tallo y su flor inminente
 La flor sin nombre
Sol - sexo - sol
 La flor sin sombra
 Decirlas
Pastor de nombres
 En un allá sin donde

Como la luna en la estepa
 Se abre
Como el horizonte
 Se despliega
La extensión inmaculada
 Sin nombre.
 Sobre
Transparencia que sostiene a las cosas
Suspensas en sí mismas

La mesa
Se ahinca en su ser obstinado
El libro se obstina
Cada cosa se ahinca
En su espesor caída
Mundos
Selvas andantes de astros
Marea
Almas errantes que buscan un cuerpo
Fugaces palacios del viento y el fuego y el hielo,
Milenios de arena cayendo sin término
Entre los escombros de sus nombres
Resucitan
Todos los tiempos del tiempo
Ser
Una fracción de segundo
Lámpara lápiz retrato
En un aquí no sé donde

Yo soy el fin de su pasión
Yo soy su nombre
Donde acaban comienzo
Otra historia comienza conmigo
No mía
Un nombre
Comienza
Asirlo decirlo plantarlo
Como un bosque pensante
Encarnarlo
Un linaje comienza
En un nombre
Un adán
Como templo vivo
Nombre sin sombra
Clavado
Como un dios
En este espacio nulo
¡Lenguaje!
Acabo en su comienzo
En este que digo acabo
Ser
Sombra de un nombre instantáneo
En este aquí sin donde
Nunca sabré mi desenlace

en
BUSCA
de lo
FANTASTICO
en el
ARTE

[PREFACIO A UNA OBRA FUTURA]

ROGER CAILLOIS

ME siento atraído por el misterio. Esto no significa que me abandone complaciente a los encantos de los cuentos de hadas, o a la poesía de lo maravilloso. La verdad es muy distinta: no me gusta no entender, lo cual es muy diferente de gustar lo que no se entiende; sin embargo, las dos actitudes se acercan en un punto muy preciso que es el encontrarse como si nos imantase lo indescifrable. La semejanza no va más lejos, ya que en vez de estimar, desde un principio, lo indescifrable-indescifrable y permanecer en asombro satisfecho, lo tomo, al contrario, *para descifrarlo*, con el firme propósito de llegar, si puedo, de un modo o de otro al fondo del enigma.

Al bojear las obras consagradas al arte fantástico, me ha sorprendido, una y otra vez, comprobar hasta qué punto sus autores aceptan fácil, por no decir perezosamente, asombrarse ante las imágenes que reúnen, y que en su mayor parte, no son en lo absoluto asombrosas, por poco que uno se tome el trabajo de restituir las a su contexto, o de situarse en la intención del artista; la cual puede ser, precisamente, el asombro barato o la simulación del misterio.

Aumenta mi perplejidad el que, en una superficie pese a todo ampliada caprichosamente hasta abarcar más o menos cuanto contraría en cualquier forma el buen sentido sumario o la representación fotográfica de la realidad, falten invariablemente las obras que, por mi parte, veo como las más impregnadas de un misterio difícilmente reducible a una rareza local, a un dato desconocido o a una decisión premeditada.

Me puse a reflexionar sobre una diferencia de apreciación que no dejó de sorprenderme. Acumulé las sorpresas. Qué la *Alegoría del Purgatorio* de Bellini

fuese casi siempre descartada, me pareció poco comprensible; y casi inverosímil el descrédito en que estaban Ghisi y Raimondi. Y acabó de turbarme que de Jerónimo Bosch, no bayan logrado fama —a excepción de *Las Bodas de Caanán*, secretamente extrañas—, más que las diabluras ostensibles, en verdad ingeniosas, pero ante todo mecánicas, una vez admitido el principio del injerto y de la hibridación sistemáticas.

Tal fue el punto de partida de mis reflexiones. Decidido a ir hasta el extremo de mis preferencias, para mayor claridad me impuse por primer regla descartar lo que llamo lo *fantástico decidido*; es decir, las obras de arte creadas expresamente para sorprender, para desconcertar al espectador con la invención de un universo imaginario, mágico, donde nada ocurra ni se presente como en el mundo real. Así, aparté lo fantástico voluntario y forzado, con la certeza de que lo fantástico resistente, auténtico, casi no podía nacer de la simple decisión de pintar, a toda costa, obras adecuadas para el desconcierto. No precisaba haber sido resultado de un juego, de una apuesta o de una estética. Convenía que surgiera, por así decirlo, a pesar del obstáculo, sin duda con la complicidad y por la mediación del artista; pero casi forzando en él la inspiración y la mano; en ciertos casos extremos, sin que se diera cuenta el mismo artista.

No me detuve en tan buen camino; inmediatamente repudié lo *fantástico por institución*, es decir lo maravilloso de los cuentos infantiles; de las leyendas y de la mitología piadosa de las religiones y las idolatrias, los delirios de la demencia y hasta la fantasía decidida. Eso significaba rechazar, de golpe, la casi totalidad de la escultura y la pintura aceptadas. Negué alegremente los fetiches y las máscaras de la etnografía, los demonios tibetanos, los avatares de Vishnu, las magias inextricables de las epopeyas indias. Igualmente renuncié a las tentaciones de los anacoretas, a las danzas macabras medievales, a los triunfos de la muerte, a los suplicios del infierno o de los infiernos, a los esqueletos que surgen en el espejo de las jóvenes preocupadas por lo efímero de su belleza, a los aquelarres presididos por el Macho Cabrío y a las brujas cabalgando su escoba; en una palabra, renuncié a toda la moneda corriente de la credulidad y aun de la fe.

Llegué a descartar hasta la extrañeza que deriva de las costumbres vigentes o de las creencias admitidas en cualquier latitud lejana o próxima, en cualquier época, terminada o presente. Efectivamente, esas ilustraciones, devueltas a su contexto, forman parte del lote de las imágenes generalmente aceptadas, y nada tienen de fantásticas. Esta severidad, que se estimaría casi presa de un vértigo, se explica por el hecho de que, para mí, lo fantástico significa, por principio, inquietud y ruptura. Al mismo tiempo, acaricié el sueño, irrazonable, de lo fantástico permanente y universal. En fin, mayor razón sin duda, lo fantástico me parece salir más que del tema, de la manera de tratarlo.

Con respecto a las fábulas de las mitologías o los

misterios de las religiones, a decir verdad, no los creo en sí mismos fuentes bastantes de la intrusión fantástica, precisamente porque lo maravilloso está instalado en ellos por derecho divino, y por naturaleza, todo resulta allí prodigio o milagro. Me parece, no obstante, injusto y, de hecho, inexacto negarse a admitir que un elemento extraño o rebelde pueda llegar a incorporarse a ellos y logre, de algún modo, *desnaturalizarlos* de su carácter sobrenatural. Entonces, se abre la fisura, la dislocación la contradicción, por las cuales se manifiesta de ordinario la ponzoña de lo fantástico. Cualquier cosa insólita e inadmisiblemente se encuentra introducida paradójicamente, en esos universos libres, sin regularidad ni leyes naturales.

Por consiguiente, sentí un placer particular ante ciertas ilustraciones de las *Metamorfosis* de Ovidio y algunas obras de inspiración religiosa de Nicola dell'Abbate y de Jacques Bellange, particularmente, en las que el tema estaba como contradicho por la manera de tratarlo. Igualmente, entre tantas brujas, di mi preferencia a las de Baldung Grien, que son simples mujeres desnudas aunque retorcidas por extraños sobresaltos, desprovistas por lo demás de los accesorios rituales, salvo el pebetero maléfico, y que forman un grupo en que el hálito de la magia naciente sólo es revelado por la invisible tempestad que alisa las cabelleras. Por contraste con esas frenéticas desvestidas retuve la fiera, impasible *Circe* de Dosso Dossi, majestuosa y teatral en sus atavíos de sultana, antorcha y grimorio en mano; junto a ella, el ave posada en la armadura vacía y el perro pensativo, intimidado, lúgubre, que se esfuerza por parecer tranquilo.

Del mismo modo, entre las múltiples *Tentaciones de San Antonio*, contemplé con mayor simpatía la de Patenier, en que el ermitaño es presentado como un tímido burgués al que se dirigen tres resueltas muchachas, bien vestidas y todavía mejor intencionadas. No son de ningún modo impúdicas, y si no fuera por la alcahueta que las impulsa, no se comprendería que el santo se mostrase tan asustado. En este campo sonriente, tan lejos de las grutas pobladas de murciélagos, donde otros pintores situaron a menudo la tentación, lo sobrenatural no aflora sino por los detalles que escapan a la primera mirada. Como puede advertirse, antes que lo fantástico declarado, busqué decididamente lo fantástico discreto, insidioso, latente.

Por las mismas razones, tengo en particular estima el *Arca de Noé* que ilustra una de las numerosas obras del padre Athanase Kircher, gran maestro ignorado en este imperio de lo insólito. Ante el angar flotante, junto a las cumbres, en medio de las grutas, entre despojos de hombres y de caballos, agonizan peces monstruosos, bicéfalos, o con los ojos circunscritos de pétalos de crucíferas, sumergidos también por la irresistible inundación y como sofocados por la abundancia de su propio elemento. Lo horrible es que parecen evitados por la lluvia, cuya cortina de aterradoras nubes tormentosas, se detiene misteriosamente ante el aterrado con-

junto que forman tales deshechos. No soñamos que el Diluvio debió de haber destruido hasta a los seres acuáticos.

Al mismo tiempo, me demoré en el problema que plantea la alegoría, de la cual toda una escuela, si no toda una generación, tuvo intenciones, hacia finales del Renacimiento, de hacer un lenguaje total, capaz de reemplazar felizmente por una intuición instantánea, la necesaria sucesión de palabras e ideas en el discurso. Se trataba nada menos que de poner un término, por virtud de la imagen, a las bumillantes servidumbres del alfabeto. Era una extravagancia, mas por ese subterfugio, se propagó un movimiento del espíritu de que nació, además, lo fantástico. Los emblemas de la alquimia me parecen, desde este punto de vista, un terreno elegido para la misión de expresarse mediante figuras que pretenden ser algo más que ilustraciones.

Sin perder de vista mi intención inicial: formular una definición precisa de lo fantástico y de lo que es capaz de justificarlo, continué reuniendo, para fortalecer mi argumentación, documentos muy diversos que a menudo el solo azar me ha hecho conocer. De preferencia, los tomé, no sin espíritu de provocación, de donde menos podía esperarse encontrarlos; de obras científicas por ejemplo. Formé poco a poco una colección de obras, al fin tan peligrosamente variadas como las que al principio me habían convencido de que la noción de lo fantástico, tal como surge de los estudios en su honor, era poco más o menos incomprensible, si no enteramente negativa. Estoy a punto de caer en el mismo error que he reprochado, y lo que es más, con conocimiento de causa, sin poder alegar que no estoy advertido. Invoco, sin embargo, dos excusas para solicitar el perdón: la primera es que me aventuro en un dominio poco explorado, al menos bajo este ángulo, y que desdeñando los caminos trillados y las obras catalogadas, reúno un expediente personal; y por consiguiente, es cierto, parcial y arbitrario, pero nuevo en gran parte. Mi segunda excusa es que en vez de ampliar y diluir al extremo la noción de lo fantástico, hasta abarcar todo lo imaginario y aún más, como me he dado cuenta que es peligroso hacerlo, trato, multiplicando los ejemplos incluso disparatados, pero bien situados en el tiempo y en el espacio, si no en la intención, de circunscribir un reducto central, lo más estrecho posible. No busco anexar sino excluir, un poco como el aficionado depura su colección, a medida que se vuelve más exigente o restringe su campo. Siento la tentación de limitarme a describir meticulosamente ese tenaz residuo: algunas obras comentadas, menos por sí mismas que por ser las más adecuadas para manifestar los motivos de una predilección acaso en su origen instintiva, pero rápidamente razonada y fortificada en su perjuicio inicial. No obstante, bien sé que no llegaré, y que, distraído como soy, no podré hacer resistencia al gusto de deducir una teoría.

(Traducción de J.E.P.)

La casa verde

MARIO VARGAS LLOSA

FUE ASÍ QUE nació la Casa Verde. Su edificación demoró muchas semanas, porque los tablones, las vigas y los adobes debían ser arrastrados desde el otro límite de la ciudad y las mulas alquiladas por don Anselmo andaban lastimosamente por el arenal. El trabajo se iniciaba en las mañanas, al cesar la lluvia seca, y terminaba al arreciar el viento. En la tarde, en la noche, el desierto englutía los cimientos y enterraba las paredes, las iguanas roían las maderas, los gallinazos armaban sus nidos en la incipiente construcción y, cada mañana, había que rehacer lo empezado, corregir los planos, reponer los materiales, en un combate sordo que fue subyugando a la ciudad. “¿En qué momento se dará por vencido el forastero?”, se preguntaban los vecinos. Pero transcurrían los días y don Anselmo, sin dejarse abatir por los percances, sin contagiarse por el pesimismo de conocidos y de amigos, seguía desplegando una asombrosa actividad. Dirigía los trabajos semidesnudo, la maleza de vellos de su pecho húmedo de sudor, la boca llena de euforia; distribuía cañazo y chicha a los peones y él mismo acarrea adobes, clavaba vigas, iba y venía por la ciudad azuzando a las mulas, sin demostrar fatiga. Y un día los piuranos admitieron que don Anselmo vencería, al comprobar que al otro lado del río, frente a la ciudad, como un emisario de ella, se alzaba en el umbral del desierto, un esqueleto de madera y de tierra cocida, sólido, invicto. A partir de entonces, el trabajo fue rápido. Las gentes de Castilla y de las rancherías del Canal, venían todas las mañanas a presenciar las labores, daban consejos y, a veces, espontáneamente, echaban una mano a los peones. Don Anselmo ofrecía de beber a todo el mundo. Los últimos días, una atmósfera de feria popular reinaba en torno a la obra: chicheras, fruterías, tamaleras, vendedores de quesos, dulces y refrescos, acudían a ofrecer su mercancía a trabajadores y curiosos. Los hacendados hacían un alto frente a la obra y, desde sus cabalgaduras, dirigían a don Anselmo palabras de estímulo. Un día Chápiro Seminario, el poderoso agricultor, regaló un buey y una docena de cántaros de chicha y los peones prepararon una gran pachamanca. Cuando la casa estuvo edificada, don Anselmo dispuso que fuera íntegramente pintada de verde. Hasta los niños reían a carcajadas al ver cómo esos muros se cubrían de una piel esmeralda donde se estrellaba el sol y retrocedían reflejos escamosos. Viejos y jóvenes, ricos y pobres, hombres y mujeres, bromeaban alegremente por el capri-

“Ce lieu de perdition projetait un éclat fantastique. On le désignait par des périphrases: “L’endroit que vous savez, —une certaine rue, au bas des Ponts”. Les fermières des alentours en tremblaient pour leurs maris, les bourgeois le redoutaient pour leurs bonnes, parce que la cuisinière de M. le sous-préfet y avait été surprise; et c’était, bien entendu, l’observation secrète de tous les adolescents”.

GUSTAVE FLAUBERT

cho de don Anselmo de pintarralear su vivienda de tal manera. La bautizaron de inmediato: "*La Casa Verde*". Pero no sólo los divertía el color, también su extravagante anatomía. Constaba de dos plantas, pero la inferior apenas merecía ese nombre: era un espacioso salón de atmósfera cortada por cuatro vigas, también verdes, que sostenían el techo y, junto a él, un patio descubierto, tapizado de piedrecillas pulidas por el río y cercado de un muro circular, alto como un hombre. La segunda planta comprendía seis cuartos minúsculos, alineados ante un corredor con balaustrada de madera que sobrevolaba el salón del primer piso. Además de la entrada principal, la Casa Verde, tenía dos puertas traseras, una caballeriza y una gran despensa.

En el almacén del español Eusebio Romero, don Anselmo compró esteras, lámparas de aceite, cortinas de colores llamativos, muchas sillas. Y una mañana, los dos carpinteros de la Gallinacera anunciaron: "*Don Anselmo nos encargó un escritorio, un mostrador igualito al de 'La Estrella del Norte' y ¡media docena de camas!*" Entonces, don Eusebio Romero confeso: "*Y a mí me compró en secreto seis lavadores, seis espejos, seis basinicas*". Una especie de efervescencia ganó todos los barrios, una rumorosa y agitada curiosidad.

Brotaron las sospechas. De casa en casa, de salón en salón cuchicheaban las beatas, las señoras miraban a sus maridos con desconfianza, los vecinos cambiaban sonrisas perplejas y, un domingo, en la misa de doce, el Padre García afirmó desde el púlpito: "*Se prepara una agresión contra la moral de la ciudad*". Los piuranos asaltaban a don Anselmo en plena calle, le exigían hablar. Pero era inútil: "*Es un secreto, le decía, regocijado como un colegial; un poco de paciencia, ya sabrán*". Indiferente al revuelo de los barrios, seguía viniendo en las mañanas a "*La Estrella del Norte*", y hebía, bromeaba, y distribuía brindis y piropos a las mujeres que cruzaban la Plaza. En las tardes se encerraba en la Casa Verde, a donde se había trasladado después de regalar a Melchor Espinoza, un cajón de botellas de pisco y una montura de cuero repujado.

Poco después don Anselmo partió. En un caballo negro, que acababa de comprar, abandonó la ciudad como había llegado, una mañana al alba, sin que nadie lo viera, con rumbo desconocido.

Se ha hablado tanto en Piura sobre la primitiva Casa Verde, esa vivienda matriz, que ya nadie sabe con exactitud cómo era realmente, ni los auténticos pormenores, se su historia. Los supervivientes de la época, muy pocos, se embrollan y contradicen, han acabado por confundir lo que vieron y oyeron con sus propios embustes. Y los intérpretes están ya tan decrepitos, y es tan obstinado su mutismo, que de nada serviría interrogarlos. En todo caso, la originaria Casa Verde, la mítica, ya no existe. Hasta hace algunos años, en el paraje donde fue levantada —la extensión de desierto limitada por Castilla y Catacaos— se encontraban pedazos de madera y objetos domésticos carbonizados, pero el desierto, y la carretera que construyeron, y las chacras que surgieron

por el contorno, acabaron por borrar todos esos restos y ahora no hay piurano capaz de precisar en qué sector del arenal amarillento se irguió la Casa Verde, con sus luces, su música, sus risas, y ese resplandor diurno de sus paredes que, a la distancia y en las noches, la convertía en un cuadrado, fosforescente reptil. En las historias mangaches se dice que existió en las proximidades de la otra orilla del Viejo Puente, que era muy grande, la mayor de las construcciones de entonces, y que había tantas lámparas de colores suspendidas en sus ventanas, que su luz hería la vista, teñía la arena del rededor y hasta alumbraba el puente. Pero su virtud principal era la música que, puntualmente, rompía en su interior al comenzar la tarde, duraba toda la noche y se oía desde la misma catedral. Don Anselmo, dicen, recorría incansablemente las chicherías de los barrios, y aun las de pueblos vecinos, en busca de artistas, y de todas partes traía guitarristas avezados, tocadores de cajón, rascadores de quijadas, flautistas, maestros del bombo y la corneta. Pero nunca arpistas, pues él tocaba ese instrumento y su arpa presidía, inconfundible, la música de la Casa Verde.

—*Era como si el aire se hubiera envenenado* —decían las viejas del Malecón—. *La música entraba por todas partes, aunque cerráramos puertas y ventanas, y la oíamos mientras comíamos, mientras rezábamos y mientras dormíamos.*

—*Y había que ver cómo cambiaban las caras de los hombres al oírla* —dicen las beatas ahogadas en velos—. *Y había que ver cómo los arrancaba del hogar, y los sacaba a la calle y los empujaba hacia el Viejo Puente.*

—*Y de nada servía rezar* —decían las madres, las esposas, las novias—, *de nada nuestros llantos, nuestras súplicas, ni los sermones de los Padres, ni las novenas, ni siquiera los trisagios.*

—*Tenemos el infierno a nuestras puertas* —tronaba el Padre García—, *cualquiera lo veía, pero ustedes están ciegos. Piura es Sodoma y Gomorra.*

—*Quizá sea verdad que la Casa Verde trajo la mala suerte* —dicen los viejos, relamiéndose—. *Pero hay que ver lo que se disfrutaba en la maldita.*

A las pocas semanas de regresar a Piura don Anselmo con la caravana de habitantes, la Casa Verde había impuesto su dominio. Al principio, sus visitantes salían de la ciudad a ocultas; esperaban la oscuridad, discretamente cruzaban a trancadas el Viejo Puente y se sumergían en el arenal. Las incursiones aumentaron día a día, los jóvenes eran cada vez más imprudentes, ya no les importaba ser reconocidos por las señoras apostadas tras las celosías del Malecón. En ranchos y salones, en las mismas haciendas, no se hablaba de otra cosa. Los púlpitos multiplicaban advertencias y exhortos, el Padre García estigmatizaba la licencia con citas híblicas. Un Comité de Obras Pías y Buenas Costumbres fue creado y las damas que lo componían visitaron al Prefecto y al Alcalde. Las autoridades asentían, cabizbajos: cierto, ellas tenían razón, la Casa Verde era una afrenta a la ciudad, pero ¿qué hacer? Las leyes

dictadas en esa podrida capital que es Lima amparaban a don Anselmo, la existencia de la Casa Verde no contradecía la Constitución ni era penada por el Código. Las damas quitaron el saludo a las autoridades, les cerraron las puertas de sus salones. Entre tanto, los adolescentes, los hombres y hasta los pacíficos ancianos se precipitaron en bandadas hacia el bullicioso y luciente edificio.

Cayeron los piuranos más sobrios, los más trabajadores y rectos. En la ciudad, antes tan silenciosa, se instalaron como pesadillas el ruido, el movimiento nocturnos. Al alba, cuando el arpa y las guitarras de la Casa Verde callaban, un ritmo indisciplinado y múltiple se elevaba al cielo desde la misma ciudad: los que regresaban, solos o en grupos, recorrían las calles riendo a carcajadas y cantando. Los hombres lucían el desvelo en los rostros averiados por la mordedura de la arena y en "La Estrella del Norte" referían estrambóticas anécdotas que corrían de boca en boca y repetían los menores.

—*Ya ven, ya ven*—decía, trémulo el Padre García—, *sólo falta que llueva fuego sobre Piura, todos los males del mundo nos están cayendo encima.*

Porque es cierto que todo esto coincidió con desgracias. El primer año, el río Piura creció y siguió creciendo, y despedazó las defensas de las chacras, muchos sembríos del valle se inundaron, algunas bestias perecieron ahogadas y la humedad tiñó anchos sectores del desierto de Sechura: los hombres maldecían, los niños hacían estatuas y castillos con la arena contaminada. El segundo año, como en represalia contra las maldiciones que le lanzaron los dueños de las tierras anegadas, el río no entró y hubo sequía. El cauce del Piura se cubrió de hierbas y abrojos que murieron poco después de nacer y quedó sólo una larga hendidura tapizada de grietas: los cañaverales se secaron, el algodón brotó prematuramente. Al tercer año, las plagas diezmaron las cosechas.

—*Estos son los desastres del pecado*—rugía el Padre García, mostrando el puño a los hombres—. *Todavía hay tiempo, el enemigo está en sus venas, mátenlo con oraciones.*

Los brujos de los ranchos rociaban los sembríos con sangre de cabritos tiernos, se revolcaban sobre los surcos profiriendo conjuros para atraer el agua y ahuyentar los insectos.

—*Dios mío, Dios mío*—se lamentaba el Padre García—. *Hay hambre y hay miseria y en vez de escarmentar, pecan y pecan.*

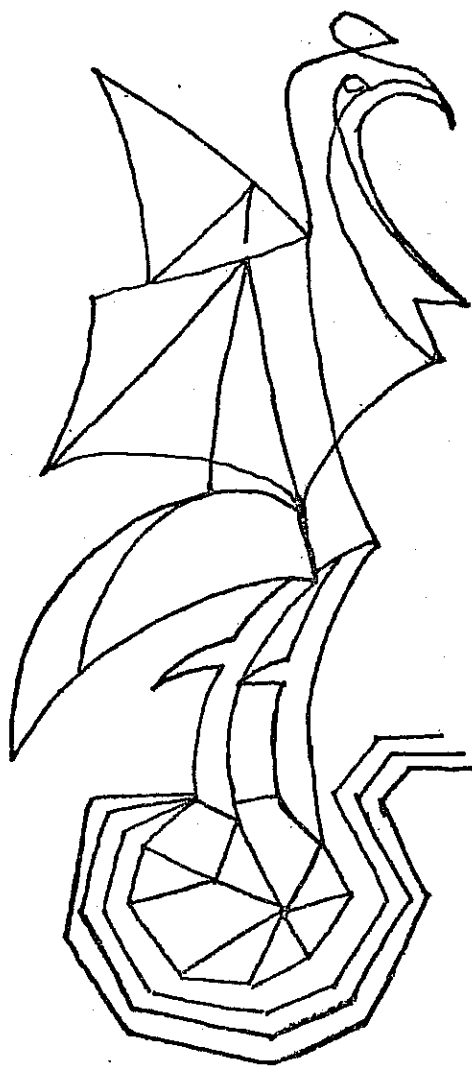
Porque ni la inundación, ni la sequía, ni las plagas detuvieron la gloria creciente de la Casa Verde.

El aspecto de la ciudad cambió. Esas tranquilas calles provincianas se poblaron de forasteros que viajaban a Piura los fines de semana, desde Sullana, Paita, Huancabamba, y aun Tumbes y Chiclayo, seducidos por la leyenda de la Casa Verde que se había propagado a través del desierto. Pasaban la noche en ella y cuando

venían a la ciudad se mostraban soeces y descomedidos, paseaban su borrachera por las calles como una proeza. Los vecinos odiaban a estos extranjeros y para alejarlos, los provocaban y a veces surgían riñas, no de noche y en el tradicional escenario de los desafíos piuranos, la pampita que está Bajo el Puente, sino a plena luz y en la Plaza de Armas, en la Avenida Grau y en cualquier parte. Llegaron a estallar peleas colectivas. Las calles se volvieron peligrosas.

Cuando, pese a la prohibición de las autoridades, alguna de las habitantes se aventuraba por la ciudad, las señoras arrastraban a sus hijas al interior del hogar y corrían las cortinas. El Padre García salía al encuentro de la intrusa, desencajado y vociferante, los vecinos debían sujetarlo para impedir una agresión.

El primer año, el local albergó a cuatro habitantas solamente, pero al año siguiente, cuando esas pioneras partieron, don Anselmo viajó y regresó con ocho y dicen que en su apogeo la Casa Verde llegó a tener veinte



Juan Soriano

habitantas. Llegaban directamente a la construcción, de las afueras. Desde el Viejo Puente se las veía llegar, se oían sus chillidos y desplantes. Sus indumentarias de colores, sus pañuelos y afeites, contrastaban con el árido paisaje como la centelleante coraza de los crustáceos.

Don Anselmo, en cambio, sí frecuentaba la ciudad. Recorría las calles en su caballo negro, al que había enseñado coqueterías: sacudir el rabo alegremente cuando pasaba una mujer, doblar una pata en señal de saludo, ejecutar pasos de danza al oír música. Don Anselmo había engordado, se vestía con exceso chillón: sombreros de paja blanda con el ala caída, bufanda de seda, camisas de hilo, correa con incrustaciones de plata, pantalones ajustados, botas de tacón alto y espuelas. Sus manos hervían de sortijas. A veces se detenía a beber unos tragos en *"La Estrella del Norte"* y muchos principales no vacilaban en sentarse a su mesa, charlar con él y acompañarlo luego hasta las afueras.

La prosperidad de don Anselmo se tradujo en ampliaciones laterales y verticales de la Casa Verde. Ésta, como un organismo vivo, fue creciendo, madurando, hasta convertirse en fortaleza. La primera innovación fue un cerco de piedra, coronado de cardos, cascotes, púas y espinas para desanimar a los ladrones, que envolvía la planta baja y la ocultaba. El espacio encerrado entre el cerco y la casa fue primero un patiecillo pedregoso, luego un nivelado zaguán con macetas de cactus, después un salón circular con suelo y techo de esteras y, por fin, la madera reemplazó a la paja, el salón fue empedrado y el techo se cubrió de tejas. Sobre la segunda planta surgió otra, pequeña, alta y cilíndrica como un torreón de vigía. Cada piedra añadida, cada teja o madera era sistemáticamente pintada de verde. El color elegido por don Anselmo acabó por imprimir al paisaje una nota refrescante, vegetal, casi líquida. Desde lejos, los viajeros avistaban la construcción de muros verdes, diluida a medias en la viva luz amarilla de la arena, y tenían la sensación de acercarse a un oasis de palmeras y cocoteros hospitalarios, de aguas cristalinas, y era como si esa lejana presencia prometiera toda clase de recompensas para el cuerpo fatigado, alicientes sin fin para el ánimo deprimido por el bochorno del desierto.

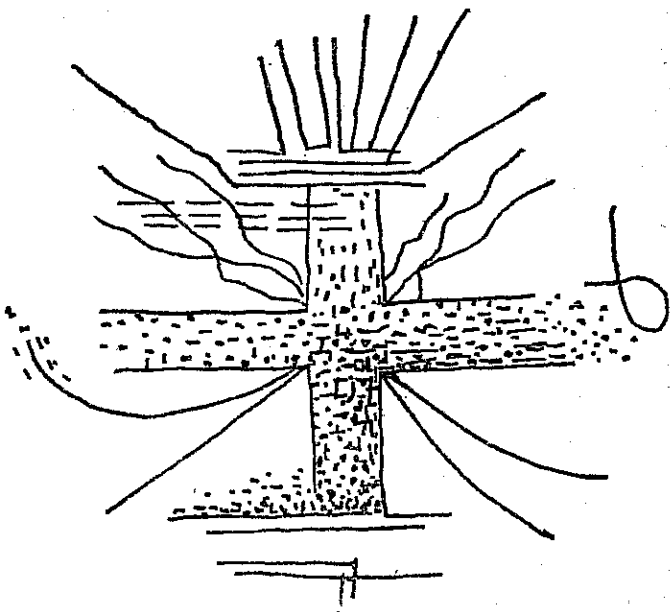
Don Anselmo, dicen, tenía su habitación particular en el último piso, esa angosta cúspide, y que nadie, ni sus mejores clientes —Chápiro Seminario, el Prefecto, don Eusebio Romero— tenía acceso a ese lugar. Desde él, sin duda, observaba don Anselmo el desfile de los visitantes por el arenal, las siluetas desdibujadas por los torbellinos de arena, esas hambrientas bestias que comienzan a merodear alrededor de la ciudad al caer el sol.

Además de las habitantas, la Casa Verde hospedó en su buena época a Angélica Mercedes, joven mangache que había heredado de su madre la sahiduría, el arte de los picantes. Con ella iba don Anselmo al mercado, a los almacenes, a encargar víveres y bebidas: comer-

ciantes y placentas se doblaban a su paso como cañas al viento. Los cabritos, cuyos, chanchos y corderos que Angélica Mercedes guisaba con misteriosas yerbas y especies, llegaron a ser uno de los incentivos de la Casa Verde y había viejos cínicos que aseguraban: *"sólo vamos allá por saborear esa comida fina"*.

Los contornos de la Casa Verde estaban siempre animados por multitud de vagos, mendigos, vendedores de baratijas y fruteras que asediaban a los clientes que llegaban y salían. Los niños de la ciudad escapaban de sus casas en la noche y, disimulados tras los matorrales, espían a los visitantes y escuchaban la música, las carcajadas. Algunos, arañándose manos y piernas, escalaban el cerco y ojeaban codiciosamente el interior. Un día (que era fiesta de guardar), el Padre García se plantó en el arenal, a pocos metros de la Casa Verde, y, uno por uno, acometía a los visitantes y los exhortaba a retornar a la ciudad y a arrepentirse. Pero ellos inventaban excusas: una cita de negocios, una pena que es preciso ahogar para que no envenene el alma, una apuesta que compromete el honor. Algunos se burlaban e invitaban al Padre García a acompañarlos y hubo quien se ofendió y sacó su pistola.

Surgieron nuevos mitos en Piura sobre don Anselmo. Para algunos, hacía viajes relámpagos y secretos a fin de llevar el dinero acumulado a Lima, donde adquiriría propiedades. Para otros, era un simple escaparate de una empresa que contaba entre sus miembros accionistas al Prefecto, al Alcalde y a muchos hacendados. En la fantasía popular, el pasado de don Anselmo se enriquecía en peripecias, a diario se añadían a su vida hechos sublimes o sangrientos. Viejos manganches aseguraban identificar en él un adolescente que años atrás perpetró atracos en el barrio y otros juraban: *"es un presidiario desertor, un antiguo montonero, un político en desgracia"*. Sólo el Padre García aseguraba: *"su cercanía es intolerable porque su cuerpo huele a azufre"*.



Juan Soriano.

la imprevista

ALI CHUMACERO

Mírame así, a la frente: deshacías
en himno la apariencia semejante
al sueño, y la lujuria en el sudor
ardía témpanos de mal, araba
en oquedades los remordimientos.
Cuando con esa voz de lejanías
invocabas los sitios, las costumbres,
era tu cabellera la humedad
del alma en el verano, parecida
a insomnios dilatados por la ausencia.
Después de ti, el asombro del pecado
y la virtud donde el placer concluye
nada eran y en nada convertían
el último solaz, el desafío
ante el olor cansado de lo inmóvil.
En la conciencia un muro desvanece
la furia, la piedad, el movimiento,
y de aquellos sollozos esparcidos
en medio del relámpago el fulgor
de su imagen anima las tinieblas.
Deja el ayer, descúbrete en mis ojos:
sobre el vacío caen las palabras
y en su oscilar las horas resplandecen
hasta tornarse en el espacio adonde
asciende la mujer desconocida.

RECUERDOS DE BORGES

JOSE BIANCO

No puedo decir nada válido en estas apresuradas páginas que me solicita *L'Herne*, a pesar de que admiro tanto a Jorge Luis Borges desde la época de mi juventud. Otros, con mayor autoridad y menos urgidos por el tiempo que yo, habrán de analizar con eficacia su talento de poeta y de prosista, su destreza en el manejo de las ideas, la nobleza de su estilo, su audacia, su ironía, su dramaticidad. Yo, por desgracia, incurriré en vanas prolijidades. Al escribir estos recuerdos, muchas circunstancias afluyen del olvido, y es inútil, aunque lo pretenda, detenerme en Jorge Luis Borges sin hablar de mí mismo y de otras personas que conocí junto con él, a fines de abril de 1935, una noche en que Eduardo Mallea, que había tenido la gentileza de publicar algunas colaboraciones mías en el Suplemento Literario de *La Nación*, me invitó a una reunión en nombre de Victoria Ocampo. Ésta preparaba el número 10 de su revista, que hasta entonces aparecía cuatro veces por año. A partir de ese número, había el proyecto de que saliera todos los meses.

Yo era entonces joven y vanidoso, yo era snob, yo era sensible al prestigio de Victoria Ocampo. Había leído sus ensayos, asistido a sus conferencias, y en una ocasión quedé muy emocionado oyéndola recitar poemas de Baudelaire y de Mallarmé. Aquella noche, sin embargo, no tenía ganas de ir a la reunión. Pasaba por una época difícil de mi vida (ahora, al escribir estas páginas, la recuerdo con nostalgia), y después de comer, mientras caminaba por Avenida Alvear bajo el follaje liviano de los árboles, reflexionaba en mi mala suerte. En un momento dado, estuve a punto de hacer señas a un taxímetro con la intención de hundirme en

un cinematógrafo. Pero llegué fatalmente a la casa de la calle Posadas, subí al quinto piso. No bien entré al departamento me presentaron a Victoria y a Angélica Ocampo, las dos muy altas, cada cual con un cigarrillo en la mano, de pie contra la chimenea. Eran, con María Rosa Oliver, las únicas mujeres de la reunión.

Hasta entonces no había tenido ocasión de reparar en Angélica Ocampo, de un tipo en nada semejante al de su hermana (por eso, quizá, se complementan tan bien), con el pelo rubio ceniciento, los párpados alargados sobre los ojos verdes o grises, la nariz levemente aguileña, de aletas móviles, la tez blanca, luminosa, la sonrisa un poco triste. La directora de la revista, en una de sus conferencias, alaba el sentido crítico y la perspicacia literaria de su hermana Angélica. No estoy seguro de que use, a propósito de ella, la palabra intelectual. En todo caso, Angélica Ocampo no pertenece a esa clase de mujeres intelectuales a que se refiere Tolstoy, en *La guerra y la paz*, que tratan de recordar las palabras del interlocutor para enriquecer sus comentarios y repetirlas en la primera oportunidad, o bien, adecuándolas a sus propias "ideas", sacan a relucir con gran diligencia los sutiles comentarios elaborados en los pequeños talleres de sus cerebros. Desde el primer momento, admiré su reservada simpatía, el timbre justo de su voz, una voz grave, de registro muy extenso, modulada por el pensamiento, y a la vez llena de frescura y de llaneza. Después, con Silvina, su hermana menor, le diríamos que se parecía a una heroína de Henry James. Borges, aquella noche, la comparaba a un retrato incluido en la edición inglesa de *Orlando*, cuya traducción le habían encomendado. Como tenía

confianza con ella, se permitía hacerle bromas sobre su belleza. La llamaba "el gran perfil".

A buen seguro, si hubieran estado Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, Borges habría conversado exclusivamente con ellos. Como faltaban aquella noche, andaba de un grupo a otro, introduciendo el desorden. Entre sus ocurrencias, afirmaba que la revista debía resignarse a ser menos "antológica" (velado sinónimo de tediosa tal vez) y que hacía falta en ella un colaborador puntual, adicto, modesto, diligente. Este modelo de virtudes tenía que ser por fuerza un ente de razón, como el imaginario Mr. Bunbury, de Wilde. En los números venideros, y bajo un mismo seudónimo, todos debían comprometerse a escribir sin ambages lo que pensaban. Propuso varios seudónimos, y a cada nuevo nombre inventado por él, compuesto, muy argentino, absurdo, verosímil, extrañamente verosímil, hacía reír y aligeraba la atmósfera de la reunión.

Borges no es aficionado a las revistas. Debía ignorar, por lo tanto, algunas colaboraciones que yo, con la inocente pedantería de la juventud, me creía en la obligación, no sólo de leer, sino de tomar en serio; colaboraciones nacionales y extranjeras, estas últimas no siempre bien traducidas del inglés y del francés, y que, parafraseando al mismo Borges, "niegan el principio de identidad, veneran las mayúsculas, confunden el porvenir y el pasado, el sueño y la vigilia; no están destinadas a la lectura sino a satisfacer, tenebrosamente, las vanidades del autor..." Borges repudiaba la profundidad y el patetismo simulados. Entre ciertos caudalosos gahmatías publicados en los primeros números, qué alivio procuraban las tan exactas notas de Borges sobre *El Martín Fierro*, las inscripciones de carros, que titulaba *Séneca en las orillas*, las películas del momento, *El arte narrativo y la magia*, *Las Kenningar*, o *Nuestras imposibilidades*. Recogió esta última nota, sincera y dolorida, en la cual denunciaba "los caracteres más inmediatamente afligentes del argentino de las ciudades", en su libro *Discusión*; hoy, cuando los acontecimientos no han hecho sino confirmar sus quejas de 1931, no aparece en la nueva edición del libro. Se ha creído en el deber de suprimirla por escrúpulos políticos, a mi juicio equivocados.

Equivocados, en la medida en que Borges es capaz de equivocarse. Todas sus páginas podrían llevar como epígrafe las líneas de Thomas de Quincey que encabezan su estudio sobre Evaristo Carriego: "...una forma de la verdad, no de una verdad coherente y central, pero sí lateral y disgregada". ¿Acaso, me pregunto, podemos alcanzar otra forma de la verdad, esa diosa cuyo mismo resplandor nos enceguece y nos hace tropezar a cada paso, esa diosa en cierto modo antipática, tan rica, tan ambigua, y que preside de tan lejos nuestras modestas indagaciones humanas? Sin embargo, Borges la tuvo en cuenta desde sus primeros hasta sus últimos libros. Se propuso decir, si no la verdad, a lo menos su verdad. Con la moral se ha conducido de igual manera. ¡La verdad, la moral! ¡Oh moral, cuántos crímenes se co-

meten en tu nombre! A lo sumo, en nombre de la verdad y de la moral, Borges ha cometido pecados veniales. No ha vivido escudado en sus principios, a semejanza de muchos escritores; tampoco, a semejanza de los actores de teatro, ha intentado "hacerse uua cabeza". Como no tuvo miedo de cambiar de opinión, rara vez se ha desmentido. Entendámonos: es un buen escritor, lo cual equivale a decir que a menudo se contradice, ya simultáneamente, en un mismo artículo o en un mismo libro, ya sucesivamente, en diversos artículos o libros. En el primer caso, hace reservas, señala excepciones, matiza su pensamiento y consigue llegar a una síntesis persuasiva; en el segundo, el lector llegará a esta síntesis combinando las ideas dispares o las verdades parciales que Borges ha descubierto en el curso del tiempo. En suma, Borges ejercita todas las formas de la independencia, empezando por la más difícil: la independencia con respecto a sí mismo. Debido a ello, pocas obras más coherentes que la suya.

Cuando yo lo conocí, sólo sus amigos podían oírlo y conversar con él. Ahora, aunque conferencista y profesor de la universidad, continúa entablando un tácito diálogo con sus oyentes: enuncia tímidamente, dubitativamente, no ya sus ideas, sino sus opiniones, como a la espera de que le salgan al encuentro con alguna opinión interesante que se halla pronto a admitir y conciliar con la suya de la manera más lógica y por lo general menos prevista. Los que asisten a sus conferencias y a sus clases no pueden no reconocer la superioridad de este hombre lejano y enigmático que tiene el don de asociar todo con todo. Y en un momento dado, por distraídos que estén o incapaces que sean, entienden o creen entender los delicados arabescos de su pensamiento. Henry James, que en los últimos tiempos dictaba sus libros, dejó que su obra escrita privara sobre su conversación; al hablar, utilizaba párrafos tan laberínticos como los de sus novelas; era difícil, según cuentan, seguir lo que decía. En Borges ha ocurrido lo contrario. Tal vez sus clases y sus conferencias hayan influido para despejar su estilo. Ahora es un escritor clásico, fundamentalmente clásico. No creo que se puedan formular de una manera más tersa, de una manera más fácil, ideas menos fáciles y más cargadas de sentido. Con todo, es diferente oírlo hablar detrás de un escritorio que a solas con uno, o rodeado de pocos amigos. Otra característica de Borges es que no sube la voz. Escribió, en una nota que causó bastante revuelo sobre un libro de Américo Castro: "No he observado jamás que los españoles hablaran mejor que nosotros (hablan en voz más alta, eso sí, con el aplomo de quienes ignoran la duda)". Agreguemos que se interesa en los demás. También ha escrito, en unas páginas sobre Bernard Shaw: "En el diálogo, un interlocutor no es la suma o promedio de lo que se dice: puede no hablar y traslucir que es inteligente, puede emitir opiniones inteligentes y traslucir estupidez". Sin embargo, como Borges es tan inteligente, cuando conversamos con él nos da la seguridad de que también lo fuéramos. Aunque no estemos

de acuerdo con su punto de vista, no por ello nos reduce al silencio. Extrae, en suma, lo mejor que hay en nosotros. No en vano ha dicho Proust que “una idea vigorosa comunica un poco de su vigor a quien la contradice. Como participa del valor universal de los espíritus, se inserta, se injerta en el espíritu de quien la refuta, en medio de ideas adyacentes, con ayuda de las cuales readquiriendo cierta ventaja, aquél la completa, la rectifica, de tal modo que la sentencia final es obra, en cierta forma, de las dos personas que discutían”. Por eso, sin duda, es fecundo conversar con Borges. Debo decir que yo, aquella primera noche que lo vi, hará pronto treinta años, no conversé con él: me limité a observar a ese hombre joven y ya famoso entre los que éramos mucho más jóvenes que él, desaliñado, jovial, atento al mundo y a la vez apartado del mundo, exento de toda solemnidad y completamente ajeno a la impresión que causaba. Aunque afable, Borges se parecía al profesor *Higgins*, de *Pygmalion*, en que no tenía “buenos o malos modales, o cualquier otra clase de peculiares modales, sino los mismos modales con todos los seres humanos: se conducía, en suma, como si estuviera en el cielo, donde no hay vagones de tercera clase y un alma es tan buena como la otra”. Adiestrado en el estimulante ejercicio de la paradoja, le ocurría echar por tierra con una broma cualquiera de esas conversaciones insoportables a fuerza de consabidas, laboriosos monumentos al tedio que alguna vez todos, sin darnos cuenta, nos empeñamos en levantar. Hasta el día de hoy no ha perdido esa buena costumbre. Me contaron que antes de ir a los Estados Unidos, invitado a dar cursos en la Universidad de Texas, concurrió a un almuerzo muy formal. No faltaban el embajador de Francia, ni el director de uno de nuestros diarios más importantes, un diario bien informado, pero que no se caracteriza por su levedad. Con motivo del viaje de Borges y de su puesto de Director de la Biblioteca Nacional, se habló de los tesoros que encierra la Biblioteca de Washington y de la obra que realiza. Alguien, para encarecer esa obra, dijo que allí le facilitaron en seguida no sé qué libro de malos versos que trató vanamente de encontrar en Buenos Aires, donde había sido impreso por primera y única vez. Borges lo interrumpió: “Pero entonces realiza una obra más bien nefasta. Merece que la incendien”.

Esta clase de bromas, perfeccionadas por el estilo escrito, solían aparecer en sus libros. En la actualidad, Borges reniega de ellas. Ha dicho que “el humorismo es un género oral, un súbito favor de la conversación”, y ya por los años en que lo conocí repudiaba esa otra forma del humorismo que es “la cuidadosa incoherencia”. Sin emhargo, afirmar que el humorismo no es uno de los valores perdurables de la literatura, ¿no es suponerlo reñido con la emoción, la lucidez, la profundidad misma de una obra, a cuya *seriedad* contribuye muchas veces, todos ellos valores con los cuales el humorismo puede hallarse ligado? Por añadidura, en el prólogo de su *Antología personal*, Borges se declara

enemigo de la doctrina de Croce. El arte dice, Borges, no puede ser expresión. “A esta doctrina, o a una deformación de esta doctrina, debemos la peor literatura de nuestro tiempo”. En 1949, en cambio, señaló con sensatez que “hay escritor que piensa por imágenes (Shakespeare, o Donne, o Víctor Hugo) y escritor que piensa por abstracciones (Benda, o Bertrand Russell); *a priori*, los unos valen tanto como los otros”. Sea como fuere, nunca he podido separar el pensamiento de Borges de sus medios de expresión. Antes de conocerlo, sabía de memoria algunas frases suyas ingeniosas y asombrosamente exactas. ¿Cómo no reír y darle la razón cuando afirmaba que todo escritor empieza por un concepto físico de lo que es el arte? y luego de enumerar minuciosamente las partes materiales de que consta un libro, “esa confusión —agregaba— de papel de Holanda con estilo, de Shakespeare con Jacobo Peuser (editorial argentina), es indolentemente común y perdura, apenas adecentada, entre los retóricos”? O cuando este enemigo de la longitud para quien “las muchas páginas, en general, son promesa de tedio y obra de la mera rutina”, destacaba la falsa concisión de algunos aforistas; “Ejemplos normativos de esa charlatanería de la brevedad, de ese frenesí sentencioso, pueden bállarse en la dicción del célebre estadista danés Polonio, de *Hamlet*, o del Polonio natural, Baltasar Gracian”. O cuando este escritor que maneja varios idiomas y en tres de ellos puede expresarse literariamente, no vacilaba en decir a propósito de una traducción española, hecha por Néstor Ibarra, de *Le Cimetière Marin*:

“La croyance à l’infériorité normale des traductions —monnayée en l’adage italien trop connu— découle d’une expérience distraite. Il suffit de relire un bon texte un nombre suffisant de fois pour qu’il s’affirme inconditionnel et certain. Quant aux livres célèbres, la première fois que nous les lisons est déjà la deuxième, puisque nous les connaissons d’avance. La prudente déclaration: ‘Je relis mes classiques’ devient ainsi véridique innocemment. Ille ego qui quondam... je ne sais plus si ce renseignement serait approuvé par une divinité impartiale, je sais seulement que toute modification est sacrilège et que ne saurais concevoir autre début de L’Enéide. Virgile, je crois, se dispensait de cette légère-superstition, et peut-être n’aurait-il pas identifié la passage: mais nous, nous répudions la moindre divergence. J’invite cependant le quelqueconque américain —mon semblable, mon frère— à se saturer de la cinquième strophe du Cimetière dans la texte espagnol, jusqu’à éprouver que le vers original de Saint-Ybars:

la pérdida en rumor de la ribera

est inaccessible, et que son imitation par Valéry:

le changement des rives en rumeur

ne le rend qu’imparfaitement. Soutenir le contraire avec une conviction excessive serait abjurer l’idéologie de Valéry en faveur de l’homme temporel qui l’a proposée”.

Por lo general, los escritores argentinos no bebían directamente en las fuentes. Si se trataba de literatura de imaginación, rara vez leían por el placer de leer; de ahí que nunca pudieran considerar a los personajes de una novela como seres reales, que nunca los incorporasen a su propio pasado. Wilde, en un diálogo célebre, ha dicho que una lectura asidua de Balzac convierte a nuestros amigos en sombras. Una de las mayores tragedias de mi vida —agregaba— es la muerte de Julien de Rubempré. A diferencia de Wilde, nuestros escritores (y entiendo que aún subsiste la costumbre) estaban al corriente de los libros por otros libros. Ocultaban lo mejor posible su información a trasmano, pero después de conversar un rato con ellos daban la impresión de cierta melancólica, descolorida omniscencia. ¿No era cómico que Borges, este anómalo erudito doblado de un lector común, confesara (más aún; se regocijara), a propósito de un film, ignorar una novela tan frecuentada como *Los hermanos Karamazov*? “culpa feliz que me ha permitido gozarlo (el film) sin la continua tentación de superponer el espectáculo actual a la recordada lectura, a ver si coincidían”. Las citas anteriores permiten advertir que el humorismo no es accidental sino consustancial al pensamiento de Borges. A veces, hasta llega a insinuarse en los momentos más desesperados de su obra. Y la persona de Borges se parece a su obra. ¿Era extraño que en 1935 deslumbrara a los escritores de su generación y de la generación inmediatamente posterior a la suya? ¿Es extraño que continúe, si no deslumbrando, interesando a los jóvenes actuales?

Ese año, después de conocerlo, nos encontramos varias veces. Ese año, o al siguiente, fue a su casa y me presentó a su madre, una mujer que parece menor, mucho menor que su verdadera edad, y que lo continúa pareciendo. Delante de ella, Borges me preguntó:

—¿Cuántos años le das a madre?

Por entonces, las mujeres usaban un *maquillage* muy acentuado. Más que ahora, todavía, prodigaban valerosamente sus afeites con esa especie de candor que Baudelaire preconiza en *L'Art Romantique*. La señora de Borges ni siquiera condescendía a pintarse los labios. No parecía la hermanita mayor de su hijo, sino la hermana, simplemente.

Borges agregó, orgulloso de la juventud de su madre:

—Va a cumplir sesenta años.

La señora de Borges, que tanto admira a su hijo, mucho ha hecho por él en el doble sentido espiritual y material de la palabra. Es algo así como la cuerda que sujeta a la tierra un barrilete. Sin su madre, este hombre tan ajeno a las realidades de la vida quizá se hubiera perdido en las nubes para caer enredado, después, en los hilos grises del telégrafo. También he conocido al padre de Borges, un señor buen mozo, lacónico, de ojos negros y apagados. Fue en el hotel Las Delicias, de Adrogué, donde Borges me convidó a comer un par de veces. En la mesa, el señor Borges sólo participó en la conversa-

ción para ocuparse de mí. Decía: “Quizá Bianco quiera tomar vino. ¿Por qué no le ofrecen a Bianco un poco más de este postre, que no parece malo?”

Recordé a este señor tan cortés, que había conocido en el verano de 1937, cuando leí *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* en mayo de 1940:

“Algún recuerdo limitado y menguante de Herbert Asher persiste en el hotel de Adrogué, entre las efusivas madresevas y el fondo ilusorio de los espejos. Mi padre había estrechado con él (el verbo es excesivo) una de esas amistades inglesas que empiezan por excluir la confianza y que muy pronto omiten el diálogo. Solían ejercer un intercambio de libros y periódicos; solían batirse al ajedrez; taciturnamente...”

Mucho después he leído *El caudillo*, una novela de ambiente entrerriano, escrita por el señor Borges, que intente sin éxito hacer reeditar. Alguna vez Borges me contó que su padre era un hombre letrado, liberal, amplio de espíritu, a quien impacientaban un poco ciertos miembros de su familia, muy convencionales y católicos, de una piedad excesivamente apegada a las minucias. Sospecho que Borges ha heredado de su padre buena parte de su talento y originalidad.

Mi relación con Borges se hizo más asidua a través de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, dos escritores notables y dos verdaderos amigos. Silvina Ocampo, muy aficionada a la música, acababa de abandonar la pintura por la literatura. En 1937 era la reciente autora de un singular libro de cuentos y empezaba a publicar poemas apasionados, descriptivos y subjetivos a la vez, sobre temas regionales, infundiendo un soplo nuevo, completamente original en estas latitudes, a los metros clásicos. Bioy Casares publicaba libros desde que salió de la infancia, me atrevo a decir, e inmediatamente abjuraba de ellos. A la menor pregunta que se le hacía sobre sus cuentos fantásticos, cambiaba de conversación con una especie de malestar. Muchas cosas, no sólo intelectuales y artísticas, sino morales, he aprendido de ellos. Lectores fervorosos, no caían jamás en eso que se llama hacer acepción de personas, y que es tan frecuente en los ambientes literarios. La celebridad no los impresionaba: podían encontrar distracciones y falacias en autores ilustres del pasado y del presente, podían discernir aciertos en escritores medianos o desconocidos. Tampoco les importaba estar al día. Dotados de una excelente memoria, creaban con Borges una atmósfera en que lo real y lo irreal se confundían. La literatura, para los tres, era el más embriagador de los filtros. Los exaltaba, los conmovía, los hacía meditar. También los hacía reír. Recuerdo una época en que babilaban entre sí en una jerga anglo-italo-española, siguiendo el ejemplo de aquel inglés, Pinkerton, a quien De Quincey, que lo llamaba “absurdisimo Pinkertonio”, se refiere en sus *Orthographical Mutineers*. Desde Pardo, en el verano de 1940, Silvina Ocampo y Bioy Casares me participaron su casamiento —Borges fue uno de los testigos— con un telegrama que rezaba

así: "Mucho registro civil, mucha iglesia, dont tell any-bodini whateverano".

Al buscar el telegrama entre mis papeles, encuentro un soneto de José-María de Hérédia, que data de 1897, escrito por Borges en colaboración con Néstor Ibarra. Se titula *Le Gaucho*. Copio el último terceto.

*Tandis qu'au ciel du Sud la Croix monte déjà,
Et declare, malgré la jungle qui ricane,
La foi de Trente-Trois et de Lavalleya.*

Los Treinta y Tres Orientales se mencionan en un cuento de Borges recogido en su primer libro traducido al francés, y en una colección que se titula precisamente "La Croix du Sud": allí pasan a ser "trente-trois en chiffres arabes". Borges mismo me contó el error, junto con algunos otros que se habían deslizado en la traducción francesa. Parecía regocijado. Quizá la súbita metamorfosis de los guerreros uruguayos en guarismos se le figuraba una invención no menos fantástica que el libro de cuentos fantásticos en que estaba incluida. Quizá, como él mismo lo ha dicho, y en su caso los hechos lo han demostrado, "la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego inquisitorial de las enemistades, de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incompreensiones, sin dejar el alma en la prueba". (Hubiese podido agregar: de los dislates.) Quizá, como hacía bastantes años que su cuento se había publicado en español, su traducción al francés había dejado de interesarlo. Borges no hace nada por aferrarse a su obra escrita. Una vez que la publicó, la corta y la arroja lejos de sí, como quien desgaja del árbol una rama cargada de frutos.

En casa de los Bioy, donde yo veía a Borges con frecuencia, se hablaba mucho de literatura. También se oía música, incesantemente. Tenían un gramófono provisto de un bracito automático que daba vuelta a pilas y pilas de discos de pasta y en ocasiones (¡Oh primitiva y falible cibernética!) los destrozaba. Ahora, al recordar esa época dichosa, pienso en Ravel, y después en otro músico que no era de la predilección de Ravel: Brahms; pienso en Luron, un caniche de Silvina, muy aficionado a la música y caprichoso como suelen ser las personas sensibles, que para escuchar mejor cerraba los ojos, con el propósito de que ninguna impresión visual lo perturbara, y simulaba dormir; pienso en Constantino, un boxer muy bien educado que sucedió a Luron, que también escuchaba música cerrando los ojos, pero que a veces tenía la costumbre de acompañarla con sus ronquidos, y no siempre a compás. ¡Cuánto Brahms! Alguna vez, en la mesa, Silvina Ocampo nos hacía callar un minuto para que prestáramos atención a un cuarteto nuevo que acababa de comprar. Yo protestaba: "Para mí no es nuevo. Lo conozco mucho". "¡Como para no conocerlo! —me contestaba—. Desde que llegaste, lo has oído, por lo menos, cinco veces".

A Borges la música clásica lo aburría. Entonces, especialmente para él, los Bioy Casares ponían en el gramófono tangos viejos, o la *Milonga del 900*, o el *St. Louis Blues*. Indefectiblemente, en el momento de irnos, Borges tenía sed. Entonces la dueña de casa traía del antecomedor una copa y una jarra chata, redonda, adornada (todavía me parece verla) con bolitas de cristal. Borges tomaba, una tras otra, varias copas de agua. Palmeándolo en el hombro, Silvina Ocampo lo despedía: "Au réservoir!"

Borges, tan buen amigo del agua. En el verano lo he visto bañarse largas horas en el mar, soslayando con alegría infantil las olas rizadas de espuma, contemplando ese océano que Víctor Hugo, como él mismo lo cita en *Otras inquisiciones*, equipara a Shakespeare por ser un almácigo de formas posibles. En Mar del Plata, siempre en casa de los Bioy, hemos compartido el mismo cuarto; sobre la mesa que separaba nuestras camas, un globo blanco y refulgente. Yo, que sufro de insomnio, leo hasta la madrugada, leo mucho y mal, leo, en cierto modo, para que el libro se me caiga de las manos. ¿Llegará por fin "el inocente sueño, el sueño que devana la madeja enredada de las preocupaciones, el sueño, muerte de la vida diaria"? Aunque no me persiguen los suntuosos remordimientos de Mucbeth, a veces, lo confieso, tengo mala conciencia. Me da lástima la lectura cuando pienso en el papel ancilar que representa nocturnamente para mí.

Dormir en el mismo cuarto que Borges me creaba todo un problema. Ni siquiera tenía el recurso de ladear la pantalla de la lámpara para que la luz no le diera en la cara. Le preguntaba una y otra vez, con esa especie de masoquismo que es una de las formas de la buena educación (y también de la moral): "Puedo perfectamente no leer. ¿Querés que apague la luz?" "No". "¿No te molesta?" "No". "¿No te molesta de verdad?" "No te preocupés por mí".

Borges cerraba los ojos y cruzaba las manos sobre el pecho. Instantes después yo escuchaba su confiada respiración. Borges, en efecto, no necesita recurrir a la lectura para que muera su vida de todos los días porque su vida de todos los días es leer, reflexionar sobre lo leído, pensar, en una palabra, y después, en forma oral o escrita, articular admirablemente su pensamiento. En el prólogo de *Discusión* escribió una frase que sus detractores quisieron esgrimir contra él: "Vida y muerte han faltado a mi vida". Pero antes había escrito que vida y muerte son hechos en cierto modo ajenos al hombre, hechos que no pueden imputarse al hombre sino al destino, que los realiza a través de él, 'hechos' de tan infinita responsabilidad (procrear o matar) que el remordimiento o la vanagloria por ellos es una insensatez". En *La secta del Fénix* retoma festivamente la idea. Allí dice, aludiendo al acto de las tinieblas:

He merecido en tres continentes la amistad de muchos devotos del Fénix; me consta que el Secreto, al principio, les pareció baladí, penoso, vulgar y (lo que es

aún más extraño) increíble. No se avenían a admitir que sus padres se hubieran rebajado a tales manejos. Lo raro es que el Secreto no se haya perdido hace tiempo; a despecho de las vicisitudes del orbe, a despecho de las guerras y de los éxodos, llega, tremendamente, a todos los fieles. Alguien no ha vacilado en afirmar que ya es instintivo.

En 1938 entré a trabajar en una publicación donde Borges colaboraba con frecuencia y dejé de pertenecer a ella en 1961. A mediados de 1960 me invitaron a participar como jurado de novela en el segundo Concurso Literario que realiza en La Habana la Casa de las Américas. Tomé el avión para Cuha en febrero de 1961. A la mañana siguiente de volver a Buenos Aires, hojeando el número de marzo-abril de la revista, que había dejado preparado antes de irme, encontré una declaración de pocas líneas cuyos términos exactos no recuerdo (corté la página que estaba para enviársela a un amigo), pero sí recuerdo que decía que en otros tiempos hubiera sido absurdo hacerla. Me pareció que precisamente en ese tiempo —6 de abril de 1961— después de conocerme durante bastantes años, tal declaración era absurda. Además, como el día antes de tomar el avión para Cuba me enviaron un mensaje telefónico al cual respondí que no estaba dispuesto a tolerar que hicieran sobre mi viaje declaración alguna y que, en caso de hacerla, se atuvieran a las consecuencias, o sea que no contaran conmigo en la revista, comprendí que por un motivo u otro había dejado de ser persona grata y que esa declaración de pocas líneas no tenía más objeto que provocar mi renuncia indeclinable, que mandé, efectivamente, en seguida de leerla. Me felicito de haber pasado un mes y medio en La Habana, pero el hecho mismo de haber estado allí, mi consecuente renuncia y mi negativa a entrar en arreglos de ninguna especie influyeron para que algunos miembros de la *ecclesia visibilis* de nuestras letras me consideraran como un renegado. No así Borges. A los pocos días de mi llegada comimos juntos. No hablamos de Cuba (él es adversario declarado de la revolución de Castro), pero estuvo conmigo tan cordial como de costumbre. Más aún: como sabía que había renunciado a mi empleo, me ofreció dos trabajos que después no necesité aceptar. Yo me sentía profundamente lastimado, y él tuvo el tacto de disipar mi tristeza dándole a la conversación un sesgo risueño, impersonal. Hablamos de Paul Groussac (su biografía era uno de los trabajos que me ofreció) y recordamos algunas de las frases más celebradas de este francés que ejerció una tan curiosa dictadura sobre dos generaciones de literatos argentinos. La actitud de Borges me conmovió más de lo que él supone. Aquí quiero dejar constancia de ella. Sé que Borges desaprobaba estas líneas. Repudia el sentimiento que, como ha dicho Moravia en alguna parte, puede tener relación con esa bondad que también poseen los animales más feroces, una bondad visceral y fisiológica, pero no así con la bondad humana que de ninguna manera podemos distinguir de la inteligencia. Y esa

bondad humana, inseparable de la inteligencia, va unida a un rasgo característico de Borges: jamás lo he oído hablar de alguien que no estima. Alguna vez, en cambio, lo he oído hacer bromas sobre sus amigos, sean cuales fueren las razones del cariño o del aprecio que siente por ellos. El hecho mismo de que perciba sus debilidades significa que existen para él. En la conversación, por otra parte, elude hacer su elogio de manera excesiva. Lorenzo, en una famosa tirada de *El mercader de Venecia*, habla del hombre que no tiene música en el alma y a quien no conmueven las notas suavemente concertadas. "Es un hombre destinado a la traición, al complot... Desconfiad de un hombre semejante", agrega. Borges tiene música en el alma. El humorismo, la gracia, la ironía, el epigrama, son otras tantas formas de su bondad.

He trabajado 23 años en la redacción de una revista y he conocido, como es de suponer, momentos buenos y malos. Ahora, con ayuda del olvido, nuestro aliado natural, sólo recuerdo los buenos. Entre ellos, las visitas de Borges. Qué alegría verlo entrar con un original que daba su razón de ser a la publicación, elevaba su contenido y en ocasiones la desnivelaba, produciendo en algunos números angustiosos pozos de aire, tal distancia había entre las preocupaciones metafísicas o estética de Borges, la levedad e intrepidez de su estilo, con el tono más bien chato, o, lo que es peor, arrebatado o enfurecido de ciertos colaboradores que toman siempre las cosas a la tremenda y dan la impresión de que, cuando dejan la pluma por un instante, es para mesarse los cabellos. "¿Cuándo habrá pruebas?", me preguntaba Borges, dejándome sus originales. Y no bien le anunciaba que había pruebas, aparecía inmediatamente. Después de publicada su colaboración, nunca lo he oído quejarse por alguna errata. "Mejorada por varias erratas" es una frase común en él.

Oficiar durante 23 años en una capilla literaria como es una revista de "minorías", ser el único empleado no administrativo que se ocupa de ella aunque nuestro nombre sólo figure en un comité de notables más o menos fantasmal, se nos imponga el título de Secretario o el más pomposo de Jefe de Redacción —lo cual, dicho sea de paso, nos causa exclusivamente molestias—, es una experiencia que no entro a calificar; puede ser feliz, melancólica, tediosa; puede, si se quiere, adormecer nuestras módicas facultades creadoras (aunque tampoco creo en ello demasiado), pero de ningún modo es estéril desde el punto de vista psicológico. Por de pronto, casi en seguida se nos enseña a conocer ¿cómo podría decirse? el alma de los colaboradores. Estos, en general, deparan pocas sorpresas, por mucho que tratemos de ilusionarnos sobre sus caracteres. No hace falta ser en extremo perspicaz para descubrir la relación que existe entre sus personas y las palabras "que acuestan sobre el papel". Leemos ya sus originales en la manera que tienen de anunciarse, o de llamar a la puerta de nuestro despacho sin anunciarse, o de entrar a él sin

¿QUE HORA ES?

llamar a la puerta; los leemos en la manera que tienen de sacarlos del portafolio o del bolsillo y de dejarlos distraídamente, o simulando distracción, sobre nuestra mesa, o de insinuar o afirmar la importancia que les asignan. He conocido literatos (no muchos, seamos justos) que se resentían al ver que sus originales, por interminables que fueran, no se imprimían en cuerpo 12, con toda veneración tipográfica, o aparecían en dos números consecutivos en vez de aparecer en uno solo (a riesgo de ocupar la revista entera). He conocido algunos (alguno) que retiraron su artículo en pruebas de páginas porque no aparecía en primer término (y me obligaron a rehacer enteramente el número). Quizá estas cosas no sucedan en París, pero suceden en Buenos Aires.

¡Qué diferencia con Borges! Borges o la modestia, podría decirse de este escritor tan altivo. En 1942, cuando "la Argentina visible", para usar un difundido slogan de Mallea, no premió "El jardín de senderos que se bifurcan", organicé en la revista un "Desagravio a Borges". Hasta elegí, como sé que no le gusta el color verde, tapas de un rojo sangre de buey. No bien enviaron los primeros ejemplares de la imprenta, le hice llegar dos a su casa. A la tarde siguiente, cuando fui a visitarlo, sólo hizo bromas a propósito de ese íntimo desagravio. Parecía contento, es verdad, pero sobre todo sorprendido de que a unos cuantos escritores se les hubiera ocurrido alzar sus voces más o menos escandalizadas porque la Comisión de Cultura no había tomado en cuenta su extraordinario libro.

Borges o la sencillez, podría decirse de este escritor tan complejo. Cuando estaba menos ocupado (no era entonces conferencista ni profesor en la Facultad), yo tomaba el teléfono a cada rato para consultarlo sobre nimiedades (en la revista no abundaban los diccionarios): la ortografía de un nombre o de una palabra en alemán, el origen de una cita latina o de un versículo bíblico... Y estas molestias, lejos de fastidiarlo, daban la impresión de divertirlo. No las eludía jamás. "Espera un momento —decía—, voy a buscar en la Enciclopedia Británica". Otras veces, entre veras y bur-las, disimulaba sus conocimientos: "Es de Tácito. Si querés tener la certeza, fijate en las páginas rosadas del Petit Larousse. Sí, te aseguro, son muy útiles".

¡Incomparable Borges! A veces los grandes poetas, usando deliberadamente el tono familiar y los epítetos menos llamativos, logran emocionarnos más que nunca. Quizá dentro de medio siglo, un joven converse con un hombre mayor que no podré ser yo, necesariamente. Quizá conversen sobre Borges. Y quizá el joven, exclame algo parecido a una estrofa que voy a citar. Son cuatro versos de *Memorabilia*, de Robert Browning. Borges, delante de mí, los ha dicho a menudo:

*Ah, did you once see Shelley plain,
And did he stop and speak to you?
And did you speak to him again?
How ex-trange it seems, and new!*

ELENA GARRO

—¿Qué hora es, señor Brunier?

Los ojos castaños de Lucía recobraron en ese instante el asombro perdido de la infancia.

El señor Brunier esperaba la pregunta. Miró su reloj pulsera y dijo marcando las sílabas para que Lucía entendiera bien la respuesta.

—Las nueve y cuarenta y cuatro.

—Faltan todavía tres minutos... ¡qué día tan largo! Ha durado toda la vida. ¿Dios me regalará esos tres minutos?

Brunier la miró unos segundos: recostada, con los ojos muy abiertos mirando hacia ese largo día que había sido su vida.

—Dios le regalará muchos años —dijo el señor Brunier, inclinándose sobre ella y mirándole los ojos castaños: hojas marchitas que un viento frío barría en aquel momento muy lejos de ese cuarto estrecho.

—Alguien está entrando en este cuarto... el amor es para este mundo y para el otro. ¿Qué hora es, señor Brunier?

Brunier volvió a inclinarse para ver aquellos ojos color té, que empezaban a irse, girando por los aires como hojas.

—Las nueve y cuarenta y siete, señora Lucía —dijo con tono respetuoso mirando a los ojos, que ahora parecían estar tirados en cualquier acera.

—Las nueve y cuarenta y siete —repitió supersticioso y deseando que ella le oyera. Pero ella estaba quieta, liberada de la hora, tendida en la cama de un cuarto barato de un hotel de lujo.

Brunier le tomó una mano, tratando de hallarle un pulso que él sabía inexistente. Con mano firme le bajó los párpados. El cuarto se llenó de un silencio grave, que iba del techo al suelo y de muro a muro. Sobre una maleta marchita estaba la chalina de gasa color durazno. La cogió y la extendió sobre el cadáver. Apenas hacía bulto en la cama. El pelo sepiá formaba una mancha desordenada debajo de la gasa.

Brunier se dejó caer en un sillón y se quedó mirando los cristales brillantes de las ventanas. Afuera los automóviles de colores claros se llenaban y se vaciaban de jóvenes ruidosos. ¿Cuántos años hacía que, metido en aquel uniforme verde y dorado enidaba la puerta del hotel? Veintitrés años. Así se le había ido la vida. Le pareció que sólo había abierto la puerta a malhechores. La handa era interminable y los "Buenos días", "Buenas tardes" y "Buenas noches", también interminables. Sólo la señora Mitre le había dicho al entrar "¿Qué horas son?" La recordó perfectamente: venía seguida de dos mozos que le llevaban las maletas. No era demasiado joven, tal vez ya llegaba a los treinta años. Sin embargo, al pasar junto a él le sonrió con una sonrisa descarada. "Las señoras no sonríen así, sólo los muchachos", se dijo Brunier. Y para colmo, aquella señora le guiñó un ojo. Se sintió desconcertado. La viajera llevaba al cuello una amplia chalina de gasa color durazno cuyas puntas flotaban a

sus espaldas como alas. Uno de los extremos de la chalina se quedó prisionero en una de las puertas y la sonriente extranjera dio un paso hacia atrás al sentirse estrangulada por la gasa. Brunier se precipitó a liberar la prenda y luego se inclinó ante la viajera.

—¡Gracias, gracias! —repitió la señora con un fuerte acento extranjero.

Brunier hizo una nueva reverencia dispuesto a retirarse. La extranjera lo detuvo sonriente.

—¿Cómo se llama?

—Brunier —contestó él avergonzado de la falta de discreción de la señora.

—¿Qué hora es, señor Brunier?

Brunier vio su reloj pulsera.

—Las seis y diez, señora.

—El avión de Londres llega a las nueve y cuarenta y siete. ¿Verdad?

—Creo que sí... —contestó el portero.

—Faltan tres horas y treinta y siete minutos —dijo la desconocida con voz trágica.

La extranjera cruzó el vestíbulo del Hotel a grandes pasos. Su ahriego corto dejaba ver dos piernas delgadas y largas, que caminaban, no como si estuvieran acostumbradas a cruzar salones, sino a correr de prisa por las llanuras. Se inscribió en el Hotel como Lucía Mitre, recibió su llave y anunció con desenvoltura.

—Reserven el cuarto 410 para el señor Gabriel Cortina que llega hoy en el avión de Londres a las nueve y cuarenta y siete minutos.

El cuarto 410, estaba al lado del cuarto 412, el número que le había tocado a ella.

Durante varios días la señora Mitre comió y cenó en su habitación. Nadie la vio salir. El cuarto 410 permaneció vacío. En la vida del Hotel llena de grupos de gentes que entran y salen, de fiestas, de automóviles que se detienen a sus puertas, estos hechos insignificantes pasaron inadvertidos. Sólo Brunier, espía con atención las entradas y salidas de los clientes, esperando ver reaparecer a la señora de la chalina color durazno, que le había guiñado un ojo y preguntado la hora. Con discreción indagó entre las doncellas y los camareros.

—¿Qué? ¿la sudamericana? Está tocada. Se arregla, se sienta en un sillón y pregunta; ¿Qué hora es?

Marie Claire, después de imitar la voz y los ademanes de la extranjera se echó a reír.

—¡Qué manía! A mí también no hace sino preguntarme la hora —dijo Albert, el camarero que le llevaba los desayunos.

—Algo le pasa —comentó Brunier pensativo.

—Está esperando a su amante... —exclamó Marie Claire soltando una carcajada rencorosa.

Brunier escuchó las confidencias y siguió cuidando la gran puerta de entrada. Pasaron dos meses. De la Gerencia del Hotel le preguntaron a la señora Mitre si pensaba seguir guardando la habitación 410.

—¡Claro! El señor Gabriel Cortina llega hoy en el avión de las nueve y cuarenta y siete —contestó ella con aplomo.

—¡Es una extravagante! —dijeron en la Administración.

—Los ricos pueden serlo. ¿Qué les importan esos francos si en su país tienen cien mil caballos y trescientas mil vacas? —replicó Mademoiselle Ivonne con voz amarga, y dejando por unos momentos las cuentas para entrar en la conversación.

—Todos los sudamericanos tienen muy buenas vacas y muy malas maneras. Como carecen de ideas están llenos de manías —dijo el señor Gilbert, asomándose por encima de su cuello duro.

La señora Mitre no tenía tantas vacas y al terminar el tercer mes no tuvo con qué pagar la última cuenta del Hotel. El señor Gilbert subió a su habitación. La señora Mitre le abrió la puerta sonriente, lo hizo pasar y le ofreció asiento.

—Señora, lo siento, estoy realmente desconcertado, pero... debe usted mudarse de hotel.

—¿Mudarme? —preguntó la señora asombrada.

El señor Gilbert guardó silencio. Después asintió gravemente con gestos de la cabeza.

—No puedo mudarme. Aquí estoy esperando al señor Gabriel Cortina. El llega hoy en la noche, en el avión de las nueve cuarenta y siete. ¿Qué diría si no me encontrara? Sería una catástrofe. ¡Una verdadera catástrofe!

El señor Gilbert estaba apenadísimo. La cuenta del Hotel no había sido cubierta.

—Según tengo entendido, la señora no tiene dinero para cubrir la cuenta.

—¿Dinero? No, no tengo nada —dijo la señora echando la cabeza para atrás y riendo de buena gana.

—¿Nada? —preguntó el señor Gilbert aterrado.

—¡Nada! Lo que se dice nada —aseguró ella sin dejar de reír.

El señor Gilbert, la miró sin entender lo que ella le decía. Realmente era aterradora la confesión de la señora que tenía delante.

—¿Por qué duda usted de su palabra si me dijo que llegaba hoy en el avión de las nueve y cuarenta y siete?...

—No, no lo dudo... —dijo Gilbert desconcertado.

La señora Mitre lo miró un rato con sus ojos color té. Luego pareció nerviosa, se torció las manos y acercó mucho su rostro al del señor Gilbert.

—¿Qué hora es?... —preguntó inquieta.

—Las cuatro y cinco —contestó el hombre casi a pesar suyo.

Las tardes eran muy cortas y por las ventanas entraba el oscurecer gris y frío. El señor Gilbert encendió una lámpara que estaba sobre una consola y su luz rosada iluminó la cara pálida de la señora Mitre. Era duro decirle a aquella mujer sonriente y delicada, que debía desalojar el cuarto ahora mismo. La miró con valor.

—¡Señora!...

Ella se volvió hacia él, sonriendo con aquella sonrisa de muchacha de campo y le guiñó un ojo.

—Sí, señor...

—Si pudiera usted, al menos, dejar algo...

—¿Algo? —preguntó ella asombrada y descruzando las piernas.

—Sí, algo de valor —dijo el señor Gilbert impaciente. ¿Por qué le tocaría a él precisamente venir a decirle a la señora Mitre esta estupidez?

Lucía Mitre apoyó los codos sobre las rodillas, sostuvo la cara entre sus manos y lo miró con fijeza como si no entendiera lo que le pedía. Gilbert guardó silencio. No se le ocurría agregar ninguna palabra.

—¡Ah! ¿De valor? —repitió Lucía, como para sí misma. Entrecerró los ojos y volvió a cruzar las piernas. De pronto se llevó las manos a la nuca y con decisión, se quitó el collar de perlas de varios hilos que llevaba puesto.

—¿Esto?

Dijo extendiendo las manos que sostenían las perlas. El señor Gilbert apreció desde lejos sus reflejos tornasoles y pareció tranquilizarse.

—Son muy caras... tanto, que rogué para que me las regalaran. ¿Ya ve? nadie sabe para quién ruega. Si Ignacio supiera... —agregó como para sí misma.

El señor Gilbert no supo que contestar. Lucía le tendió el collar con un gesto amplio.

—Ignacio es mi marido —dijo a modo explicativo.

—¿Su marido?... —preguntó Gilbert al mismo tiempo que recogía la alhaja.

—Sí, mi marido...

Madame Mitre se quedó mirando al vacío, como si la palabra marido la hubiera transportado a un mundo hueco.

—Es una historia muy complicada. ¿Verdad que las complicaciones son odiosas, señor...?

—Gilbert —contestó su interlocutor casi mecánicamente.

—Gilbert —completó ella su frase trunca.

Las palabras de Lucía, sonaban irreales en la habitación de luz rosada. Su voz salía con lentitud y parecía que no iba dirigida a nadie. Las frases apenas dichas, rodaban frágiles por el aire y caían sin ruido sobre la alfombra. Lucía miró a Gilbert, para que este no olvidara lo que iba a decirle.

—Ahora comprende usted por qué Gabriel Cortina llega esta noche en el avión de las nueve cuarenta y siete. ¿Verdad?

Gilbert guardó silencio y guardó el collar para examinarlo más tarde con calma.

La voz corrió entre los empleados del Hotel: "la señora Mitre entregó un fabuloso collar de perlas, para seguir esperando la llegada de su amante". El rumor llegó a los oídos de Brunier. Habían pasado ya cinco meses desde la tarde en que la señora Lucía le había guiñado un ojo, y Brunier, a pesar de no haberla visto más, no la había olvidado. Esperaba siempre que apareciera la larga chalina flotante y la sonrisa hospitalaria. El cuarto 410 había sido ocupado por un sin fin

de viajeros, que se dirigían a las montañas de Austria o a los soles de España y Portugal y la señora Mitre permanecía invisible en el cuarto 412 del Hotel. Brunier estaba intranquilo. Sabía que más tarde o más temprano, la señora se acabaría las perlas, una por una, y entonces tendría que irse a la calle. Esta idea lo mortificaba.

—Señorita Ivonne, ¿cuántas perlas le quedan todavía a la señora Mitre —preguntó Brunier, temeroso de la respuesta.

—Veintidós —contestó Ivonne.

—¿Y después?

—Después ¡Up! —contestó Ivonne haciendo sonar los dedos.

—Hay que hablar con ella —dijo Brunier pensativo.

—No lo va a escuchar. Está esperando a su amante, que no va a llegar —dijo Ivonne convencida.

—Lo que hace es una niñería —insistió el señor Brunier.

El domingo por la tarde, el señor Brunier subió al cuarto 412. Se alisó los cabellos antes de llamar. Sentía que iba a cumplir con una misión importante y que no debía fallar en sus gestiones. Lucía Mitre le abrió la puerta. Lo miró sonriente, lo invitó a pasar y le ofreció asiento con su mismo gesto amplio y alegre.

—Realmente, tiene buenas maneras. Sólo que no me escuchó. Lo único que logré, fue convencerla de que se mudara al cuarto 101, pues así tendrá dos días por cada perla. Mañana temprano le bajo las maletas—comentó Brunier más tarde.

—Esta historia empieza a ponerme nervioso —dijo Albert.

—¿Y el tal Gabriel, en dónde está? —preguntó exasperada Marie Claire.

—A lo mejor no existe. A lo mejor ella lo inventó—dijo Mauricio uno de los elevadoristas.

—Es muy posible. Si no, ya hubiera dado señales de vida —asintió Marie Claire.

Más tarde Ivonne atrapó al señor Brunier en los vestidores. Hasta ella había llegado a la hipótesis de Mauricio y quería consultarlo con el viejo portero, que parecía tener tanto interés en la extranjera.

—¿Sabe Brunier, que nunca ha recibido ninguna carta de ningún lado del mundo?

—¿Y ella no pregunta si ha tenido correspondencia?—preguntó Brunier pensativo.

—No, no dice nada. Sólo pregunta la hora. Dice que su reloj va muy despacio —explicó Ivonne con aidez.

—Pero tiene que haber vivido antes en algún lugar. No me diga que se apareció ¡así! de pronto, en la mitad de París.

Durante muchos días Lucía Mitre vivió en el cuarto 101. Sólo los criados la veían. Comía y cenaba en su habitación y no hablaba con nadie. De pronto el señor Gilbert volvió a visitarla. Otra vez debía pedirle que abandonara el Hotel. Pero Lucía buscó sonriente en su

alhajero unos aretes de diamantes y se los entregó al visitante.

Brunier subió al cuarto 101. Quería convencer a la señora Mitre de algo muy peouoso: que se mudara a un hotel más barato. De esa manera sus diamantes se convertirían en muchos días.

—¿Muchos días?... pero si Gabriel llega hoy en el avión de las nueve y cuarenta y siete minutos. ¿Por qué tienen ustedes tanta prisa?... ¿Nunca han visto a nadie que espere a su amante todo el día?

—Sí... un día —dijo Brunier.

—Entonces?... ¿Qué hora es? —dijo ella.

—Las doce y media de la mañana —contestó Brunier mirándola con desesperación.

—Bueno, pues dentro de nueve horas y diecisiete minutos llega Gabriel...

Lucía agachó la cabeza, parecía cansada. Se miró las puntas de los pies y se arregló los pliegues de la falda de seda color durazno. Después sonrió levemente al portero; este se sintió avergonzado. Nada de lo que él pudiera decirle resultaba válido, porque Lucía Mitre giraba como una mariposa alrededor de un fuego que él no percibía, pero que estaba allí, en la misma habitación, cegándola.

—Claro, señor Brunier, que el tiempo se ha vuelto de piedra... cada minuto que pasa es tan enorme como una roca enorme. Se construyen ciudades nuevas que florecen, decaen y desaparecen y van pasando las ciudades y los minutos, y el minuto de las nueve y cuarenta y siete llegará cuando haya pasado estos minutos de piedra con sus enormes ciudades, que están antes del minuto que yo espero. Cuando suene ese instante la ciudad de los pájaros surgirá de este amontonamiento de minutos y de rocas...

—Sí, señora —dijo Brunier con respeto.

—Estoy muy cansada... muy cansada... son las piedras —agregó Lucía mirando con sus ojos fatigados al portero. Después, como si hiciera un esfuerzo, le hizo un guiño y sonrió con su sonrisa abierta de muchacho. Brunier quiso devolverle la sonrisa, pero lo invadió una tristeza inexplicable, que lo dejó paralizado.

—De niña, señor Brunier, el tiempo corría como la música en las flautas. Entonces no hacía sino jugar, no esperaba. Si los grandes jugáramos, acabaríamos con las piedras adentro del reloj. En ese tiempo el amor estaba fuera de las tapias de mi casa, esperándome como una gran hoguera, toda de oro, y cuando mi padre abrió el portón y me dijo: "¡Sal Lucía!", corrí hacia las llamas: mi vocación era ser salamandra...

Brunier la miró con tristeza: la señora Lucía estaba hechizada. ¿Pero por quién o por qué?

—¿Y usted señor Brunier, cuántas salamandras tuvo? —preguntó Lucía con interés, como si de pronto recordara que debía hablar más de su interlocutor y menos de ella misma.

—Dos, pero ellas son verdaderas salamandras, no se quemaron con el fuego —contestó Brunier.

Después de la visita del portero, la señora se quedó

aún más quieta. Nunca tocaba el timbre ni pedía nada. Acabaron por mandarles las bandejas casi vacías. El señor Gilbert la visitaba de cuando en cuando y se llevaba una por una sus alhajas. Le preocupaba aquella presencia constante en el cuarto más barato del Hotel. La primavera pasó con sus racimos de nieve cubriendo a los castaños; se deshojó el verano en un otoño amarillo, volvió el invierno con sus teteras humeantes, y Lucía Mitre siguió preguntando la hora, encerrada en su cuarto. El señor Gilbert la tenía muy presente.

—Señora, ¿no sería conveniente que le escribiera usted a su marido?

—¿A mi marido?... ¿para qué?

—Para que baga algo por la señora... para que la recoja. Un señor mexicano es siempre un caballero.

—¡Ah! sí, él es el mejor de los hombres. Siempre le viviré agradecida, señor Gilbert. Si usted supiera... vivimos casados ocho años... Nunca olvidaré las noches que pasé en la habitación inmensa de su casa. Mi suegra me oía llorar y venía envuelta en un kimono japonés...

La señora Mitre guardó silencio, como si oyera venir los pasos de aquella mujer a la que por primera vez nombraba. El señor Gilbert miró hacia la puerta. Tuvo la impresión de que alguien envuelto en un traje oriental, entraba sin ruido en la habitación. La señora Mitre se tapó la cara con las manos y empezó a sollozar. El señor Gilbert se puso de pie.

—¡Señora! por favor...

—El cuarto era enorme, estaba lleno de espejos y yo me sentía muy sola. Eso enojaba a mi suegra... ¿le parece muy mal señor Gilbert?

—No, no, me parece natural —contestó Gilbert ruborizándose.

—A Ignacio lo veía en el comedor. El día que me escribió la carta me extrañó mucho, porque podía haberme dicho en la comida. Luego vi que esa era la mejor forma de decirme algo tan delicado. ¿Quiere usted leerla?

El señor Gilbert no supo que decir. La señora Mitre se levantó con presteza y buscó adentro de una maleta un pequeño cofre de madera muy olorosa. Al abrirla respiró con deleite el perfume y exclamó:

—¡Es de Olinalá!

Luego encontró una carta escrita tiempo antes y leída muchas veces, y se la entregó a Gilbert con aquel gesto suyo, amplio y sonriente, que tomaba siempre que tenía que dar algo, ya fueran sus perlas, sus brillantes, o su carta.

—¡Léala, por favor!

El señor Gilbert recorrió la carta con los ojos sin entender nada. La carta estaba escrita en español, sólo alcanzó a descifrar la firma: "Ignacio". Movié la cabeza, como si entendiera el contenido de aquella carta. La dobló con cuidado y quiso guardarla como las perlas, para que alguien se la tradujera más tarde. Pero

Lucía Mitre tendió la mano y a él no le quedó más remedio que entregarla.

—¿Ve usted? —dijo ella con simplicidad. Luego se puso de pie y empujada por algo, que Gilbert no supo que era, alcanzó una cerilla y le prendió fuego al papel. Gilbert no pudo impedir su gesto y la carta se retorció en las llamas, hasta convertirse en una telita negra que cayó hecha añicos.

—¿Ahora ya no sirve, verdad? —preguntó asombrada.

—No, ya no sirve —comentó Gilbert descorazonado. Estaba seguro de que esa carta quemada contenía el secreto de Lucía Mitre.

—¿Qué hora es? ¿Cuánto tiempo falta para las nueve y cuarenta y siete?

—Cuatro horas y veintitrés minutos —dijo el señor Gilbert con voz melancólica.

—¡Cuatro horas!...

—Mientras dan las nueve ¿por qué no sale usted a dar un paseo por París? Si viera qué hermosos están los muelles, llenos de libros, de paseantes...

—¿Una vuelta?... no, no puedo. Me voy a arreglar un poco... estoy tan nerviosa —dijo tocándose la cara con angustia.

El señor Gilbert vio sus mejillas hundidas y sus manos delgadas y temblorosas.

—Es usted muy bella, señora Mitre —dijo convencido de que la tragedia embellece a sus personajes. La luz que rodeaba a la mujer que tenía sentada frente a él, era una luz que se alimentaba de ella misma. Toda ella ardía adentro de unas llamas invisibles y luminosas. Tuvo la impresión de que pronto no la vería más. Admiró los huesos calcinados de sus pómulos y de sus dedos translúcidos. ¿Cuándo, y cómo y por qué, había entrado en aquella hermosa dimensión suicida? Se sintió grosero. Estaba separado de la dama vestida de color durazno que se transmutaba cada día más en una materia incandescente que a él le estaba vedada.

—Después de esa carta yo no podía quedarme en la casa de Ignacio... Recuerdo que la noche de la cena, la seda de las paredes del comedor ardía en llamas pequeñas y que las flores de la mesa olían con la frescura que sólo se encuentra en los jardines. Cuando vi las manos de Ignacio y de Emilia acariciándose sobre el mantel, me parecieron las manos desconocidas de personajes desconocidos. En ese momento me fui a vivir a otro palacio, aunque aparentemente seguía durmiendo en el cuarto de la casa de Ignacio. Por las noches después de la visita de mi suegra entraba Gabriel... ¿Usted conoce México? Pues Gabriel es como México, lleno de montañas y de valles inmensos... y siempre hay sol y los árboles no cambian de hojas sino de verdes...

La señora Mitre se quedó buscando aquellos soles brillando sobre las copas de los árboles de su país. Gilbert la dejó acompañada de sus fantasmas. "Su marido y su amante la engañaron", se dijo, mientras llegaba a

su despacho y se sintió responsable de la suerte de aquella mujer cegada en su error. Durante los dos meses que todavía vivió en el Hotel el señor Gilbert se negaba a comentarla.

—¡Por favor! no me hablen de la señora Mitre... me da escalofrío.

Ahora de pronto Lucía Mitre estaba cubierta, con su chalina de gasa color durazno. Una ira antigua y caballeresca se apoderó de Brunier; "¡pobre pequeña!", se dijo pensando en Gabriel. "¡Pobre pequeña!" se repitió recordando a Ignacio. Debía advertir a Gilbert de lo que acababa de ocurrir en el cuarto 101.

Los divanes y las sillas de época cubiertos de sedas de color pastel, los espejos, los ramos de flores silvestres y las alfombras color miel, le dieron la sensación de entrar al centro tibio del oro. Contempló a las parejas reflejadas en las luces de los espejos, deslizándose frágiles por caminos invisibles y perfumados, en busca de amores que quizás apenas durarían unas horas. Parecían hermosos tigres olfateando intrincados vericuetos y tuvo la impresión de que alguno de aquellos personajes fugaces, se quedarían como Lucía, prendidos a un minuto irrecuperable.

Brunier se acercó a Gilbert, que de pie, muy sonrosado y vestido con su impecable jacquet, sonreía a una de aquellas parejas elegidas. Esperó unos minutos.

—La señora Lucía acaba de morir —anunció sin dejar traslucir su emoción.

—¿Qué dice? —preguntó Gilbert adoptando el rostro más inexpresivo que encontró.

—Que la señora Lucía Mitre acaba de morir —repitió Brunier sin cambiar de actitud.

—¡Qué desdicha! —exclamó el señor Gilbert en voz baja. Luego atendió sonriente a una cliente que le preguntaba por el Bar.

—Voy a llamar a la policía. Hay que evitar que los clientes se den cuenta de lo sucedido.

—Murió exactamente a las nueve y cuarenta y siete minutos —explicó Brunier con una voz que quiso ser natural.

Gilbert iba a decir algo, pero la llegada de un cliente lo distrajo. El cliente era joven, llevaba una raqueta en la mano y su rostro era asoleado y sonriente. Con voz juguetona, explicó que desde hacía once meses, una amiga suya le había reservado el cuarto 410. No sabía si la reservación se había hecho a nombre de su amiga: Lucía Mitre o al suyo: Gabriel Cortina.

—Pero es lo mismo —explicó sonriente.

Gilbert asombrado, no supo qué decir, buscó en los ficheros y vio que el cuarto 410 estaba vacío. Cogió la llave y se la tendió al joven que distraído daba de golpecitos en el mostrador, con el filo de su raqueta.

Gilbert y Brunier, mudos por la sorpresa, vieron cómo se alejaba Gabriel Cortina, rumbo a los elevadores. Iba jugando con la llave, ajeno a su desdicha. Sus pantalones de franela y su saco sport le daban una ele-

gancia infantil y americana. Los dos hombres se miraron consternados. Deliberaron unos momentos y decidieron que cuando llegara la policía explicarían lo sucedido al recién llegado.

—¡Es una catástrofe!

—¡Una verdadera catástrofe!

A las diez y media de la noche tres hombres correctamente vestidos cruzaron el vestíbulo del Hotel acompañados de Brunier y de Gilbert. Los cinco hombres subieron primero al cuarto 410, para decirle a Gabriel Cortina lo sucedido. Llamaron a la puerta con suavidad. Al ver que nadie contestaba a sus repetidas llamadas decidieron abrir con la llave maestra. Encontraron el cuarto vacío e intacto. Brunier y Gilbert se miraron atónitos, pero recordaron que el cliente no llevaba más equipaje que su raqueta. Buscaron la raqueta sin hallarla. Entonces llamaron a los criados, pero ninguno de ellos había visto al joven que buscaban. Los tres policías revisaron el baño y los armarios. Todo estaba en orden: nadie había entrado a aquella habitación. Perplejos los cinco hombres bajaron a la Administración, tampoco allí, ninguno de los empleados, ni siquiera Ivonne, recordaba la llegada de aquel huésped. La llave del cuarto 410 estaba colgada en el fichero, intocada. Gilbert y Brunier discutieron acalorados con el personal de la Administración la presencia de Gabriel Cortina en el Hotel. Los policías ordenaron pesquisas que resultaron inútiles, pues el joven risueño, propietario de la raqueta, no apareció en ninguna parte del hotel. Había desaparecido sin dejar huella. Después de muchas discusiones adoptaron la hipótesis de que habían sido víctimas de una alucinación.

—Fue el deseo de que llegara —aceptó vencido y melancólico el señor Gilbert.

—Si, eso debe haber sucedido, los dos la amábamos —confesó Brunier.

Los tres policías se enternecieron con lo sucedido. Uno de ellos era de la Bretaña y contó que en su país sucedían cosas semejantes.

Sombríos, los cinco hombres se dirigieron al cuarto de Lucía Mitre para terminar con su triste diligencia. Al entrar en la habitación los policías se quitaron los sombreros y se inclinaron respetuosos ante el cuerpo de la señora.

Brunier, solemne, señaló a los pies de la cama.

—¡Ahí está! —dijo casi sin voz.

Sus cuatro acompañantes vieron la raqueta blanca depositada con descuido a los pies de la cama de Lucía Mitre. Se lanzaron nuevamente a la búsqueda del joven propietario de la raqueta, pero su búsqueda fue infructuosa, pues el joven risueño, tostado por el sol de América no volvió a aparecer nunca más en el Hotel del Príncipe.

Gilbert se inclinó por última vez, sobre el rostro de Lucía Mitre, pero también ella se había ido para siempre del Hotel, pues en su rostro no quedaba de ella nada.

perséfone

HOMERO ARIDJIS

Las piezas de ajedrez están sobre el tablero esperando no sé que próximo y exacto movimiento, fijas y creadas para impersonales ceremonias, suspendidas en la vigésima jugada ante el inminente derrumbe de las blancas, cuando el rey de albura ya no puede elegir y las negras deciden la maniobra que ha de realizar bellamente el cataclismo.

Las negras han penetrado para siempre la intimidad del monarca enemigo, por la eficaz intriga de un alfil, establecido en un cuadro solitario y apoyado por la mágica L de un caballo, que parece dormir, envuelto de sí mismo.

Las blancas ya no tienen defensa, salvo la de precipitarse en un heroísmo erróneo, en una brillantez mortal, que no conseguirá otro esplendor, otra proeza, que sucumbir a la mitad de una combinación inoportuna.

La mañana asciende gradual de estos derribos, como el espectro plural, invisible y coloreado de príncipes y reyes; y un pájaro incorpóreo rompe el silencio en ese árbol, y una música natural parece estar viviendo como materia pura.

Y tú, señora, unilateral y obsesiva, desdeñas las furias, las perturbaciones, las tristezas y los recogimientos que no sean fuego para tu espiral, para tu tumba.

Al tiempo que los instantes se suceden y una hora se desgrana, aunque aparenta perpetuarse adentro de un día que sabemos efímero.

Y esa nube se desliza, y el ladrido de un perro se adelgaza y se va rápidamente por la calle, y Perséfone levanta sus manos, las lleva a sus cabellos, las devuelve muy lenta a su regazo, y toda palabra al comenzar ya está perdida, pero tiembla.

Cuando Perséfone bosteza, mira la desnudez de sus muslos y muchas nubes separadas forman en el cielo un bestiario gris, en gris metamorfosis, con una sensación de bruma, de estación de lluvias, de eclosión de algo, de maravillamiento.

A la par que el regazo de Perséfone palpita, padece y goza flujos y reflujos, como si un deseo interno la transportara a otros eventos de la sangre.

Brillan las piezas de ajedrez en su inmovilidad de guerreros disecados, dispuestos inmutablemente a ser dirigidos a su milésima muerte (aunque sólo han vivido momentáneos en la bella coherencia del sistema de un hombre).

Y el rey de albura ya no tiene defensa ni cortesanía, y espera en un yermo cuadrado la salvación ilusoria, como si el rigor del tablero tolerara el vano gesto de una pasada imprecisión, y el caballero despreciado en una provincia inútil pudiera en un sólo movimiento volar sobre el abismo de las cuatro eses, que desde hace nueve espejismos lo separan de la postración y la ceniza.

Cuando la dama del rey de albura, en el discreto aislamiento de los peones contrarios que la cubren desdeñosos, no puede ni podrá acudir a rescatar el prestigio del reino blanco, precario y humillado, hundido lentamente por la poca humanidad de su estrategia.

Y los derrotados, siento que recuerdan, cómo cayeron abatidos los últimos alfiles por la incongruencia de sus argumentos.

Perséfone me mira, y excitada no entiende el por qué la mujer perturba las altas elucubraciones, la médula de una visión extraordinaria, si original y luminosa las enciende; y yo retengo en el aire el vuelo de su mano, y rememoro otros vuelos, otras liviandades, otros frutos del cuerpo.

Al tiempo que los instantes se suceden y una hora titubea pasando, ya casi fenecida, casi fuera de la mañana que de niños soñábamos estable.

Sobre el momento en que recuerdo el paisaje, la sombra y el sonido que provocó la luz en este cuerpo, que ahora se levanta de mi lado con la espalda desnuda y los largos cabellos haciéndome buscar otro recuerdo, en un sitio funeral que ya no es el de nosotros, pero que la memoria guarda, y de pronto hace brillar, en una imagen fija, irreparable.

abro mi alta ventana

TOMAS SEGOVIA

Abro mi alta ventana sobre el mar
y limpio ya del sueño y sus ácidas huellas
respiro el aire gris que me respira
y en el rumor que irrumpe en mi retiro irrumpo.
Oh el amado fragor de la ciudad lejana,
colmena de una oscura miel difícil.
¿Será entre tantos otros éste el día
tan en secreto prometido?
¿esta hora irá a ser la del deshielo?
¿es éste ya el momento de romper el silencio
como si al fin rompiera una virginidad altiva
que tanto, tanto tiempo me tuvo fascinado?

Mudez divinamente estéril,
negro vientre sellado,
estoy allá ¿verdad?, no me lo niegues,
me tienes tú, no me lo niegues,
oculto tras de ti
por defenderme...

Mudez, voy a quitarte todo,
voy a echar a correr tus coagulados ríos,
voy a inundar mi voz del agua de tu pozo,
voy a poner a mi palabra el lastre
de tu sombrío plomo tartamudo,
te voy a hacer hablar, te soltaré la lengua,
te precipitarás de tu impecable trono
hasta la servidumbre del lenguaje
de mezclada ventura.

Abre tu seno ya, gloriosa,
voy a encontrarme al fin
con la muda mirada de mis ojos.

EL ETERNO RETORNO

ELENA DE TROYA NO TUVO LA CULPA

Dícese que Gorgias vivió hasta la edad de 108 años. No se seguro ni es tampoco improbable. Sábese que Gorgias vivió en el siglo IV a. de C. De ser verdad que vivió 108 años lo es también que Gorgias vivió la mayor parte de su vida en el siglo V, y, por lo menos, 24 o 25 años del siglo IV. Todas estas fechas constan tanto en la obra de Diógenes Laercio como en las del escéptico Sexto Empírico. Si la vejez, es, como se pensó por largo tiempo, edad de sabiduría —hoy tenemos cierta preferencia fervorosa por la niñez, la pubertad y la juventud— son innecesarias las fuentes: Gorgias demostró lo sabios que son los viejos cuando escribió su

ELOGIO A ELENA:

La gloria de una ciudad es el valor; de un cuerpo, la belleza; de un alma, la sabiduría; de un acto, la virtud; de un discurso, la verdad. Es siempre justo elogiar lo que es digno de elogio y condenar lo que es digno de condena.

Es deber de una misma persona decir la verdad y refutar el error. Elena es universalmente condenada y de ella se ha hecho el símbolo del desastre. Yo quiero someter su historia a un examen crítico para así rescatarla de la calumnia ignorante.

Era Elena del más alto linaje: Tindaro, su padre oficial, era el más poderoso de los hombres; su padre verdadero, quiero decir Zeus, era el

rey de todos. De estos orígenes provino su divina belleza, mediante la cual inspiró el amor a muchísimos hombres y causó la coincidencia de un gran número de ambiciosos pretendientes, algunos dotados de riqueza, otros de fama ancestral, otros más de personal destreza, otros, por fin, de acumulada sabiduría.

Me abstendré de contar la historia de quién conquistó a Elena y de cuáles fueron sus mañas, ya que decirle al público lo que ya sabe gana el asentimiento, pero no otorga placer alguno. Me abstendré de este período de su vida y empezaré mi defensa asentando las razones de su viaje a Troya.

Elena actuó como actuó por la fuerza del destino, ya por la voluntad de los dioses y los decretos de la Necesidad, ya porque la raptaran por la fuerza, ya porque la ganaran por la persuasión. Si lo primero, quien merece ser culpado es su acusador pues ninguna previsión humana puede impedir la voluntad de Dios. El débil no puede poner trabas al fuerte y Dios es más fuerte que el hombre en todos los sentidos. Luego, si la causa fue el Destino, no puede culparse a Elena.

Si fue raptada por la fuerza es claro que su raptor la agravio y que ella fue desdichada. El, como buen bárbaro, cometió un acto de barbarie y debería ser culpado, deshonrado y castigado, en tanto que ella, sustraída a su país y a sus amigos, merece piedad más que censura.

Si un discurso persuadió a Elena y fue engaño de su alma, es fácil su defensa. El discurso tiene gran poder y alcanza a realizar obras divinas por medio de la forma más breve y menos visible: puede frenar el miedo, apartar la aflicción, crear alegría y acrecentar la piedad.

Si Elena fue persuadida por el amor, su defensa es igualmente fácil. Lo que vemos tiene su propia naturaleza, una naturaleza que no escogemos; y el alma queda impresionada por la vista.

Así pues, si los ojos de Elena, llenos de deleite con la forma de Paris, engendraron en su alma la pasión del amor, nada hay en ello de sorprendente; si un dios trabaja con poder divino, ¿cómo podrían resistirse a su fuerza las debilidades humanas?

Por lo tanto, sea cual sea de las cuatro razones la que causó la acción de Elena, Elena es inocente.

Mediante mi discurso he cancelado la mala fama de esta mujer y he llevado a cabo el proyecto que formulé al principio. He tratado de destruir las acusaciones injustas y las opiniones ignorantes. He querido escribir este discurso como Elogio a Elena y como diversión para mí mismo.

Tal es, fragmentado ciertamente, el discurso que Sexto Empírico, sabio y escéptico, atribuía a Gorgias, sofista, viejo, sabio y amigo de las diversiones verbales.

Tamayo

Toda gran pintura es, al mismo tiempo, presencia y transparencia. Presencia de la materia, del color, la figura, el espacio; transparencia que surge de esta materia misma y adquire, en ella, sentido y significación.

La obra de Rufino Tamayo [1956-1964] con la cual se inauguró el 17 de septiembre la sala internacional del Museo de Arte Moderno, nos revela precisamente este sentido que surge del cuadro para hacernos participar en un verdadero acto de comunicación. Técnicamente acaso lo que más impresiona en esta última y reciente época de Tamayo es el manejo de la materia. Pero no se trata aquí de esta materia en sí y por sí que es fin último del arte, por ejemplo, en Dubuffet. La materia de la obra de Tamayo —plástica rugosa, mezclada de todos los colores para matizarnos en una presencia de color siempre nuevo, siempre sorprendente— es parte integral de su obra.

Todos sabemos que Tamayo es colorista. Pero definirlo por el color —lilas, rosas, naranjas, malvas, gri-

ses— es en definitiva traicionar el sentido verdadero de su obra. El color está al servicio de un significado, no de una anécdota; de un sentido, no de una narración. En *Tauro*, toro-estrella, toro-cielo, toro-constelación, asentadas sus patas en una tierra aérea, estamos en el reino de los mitos donde se encuentran y coinciden los opuestos: la gravedad y la gracia. En *Noche y día* estamos frente a dos soles, dos lunas, dos lunasoles que se encuentran y se reúnen más allá de las apariencias opuestas. En *Los danzantes*, de los más hermosos, de los más recientes cuadros de Tamayo, estalla el mundo en fuego, en esquirlas de luz que transfiguran una noche presidida por la luna-verdesol. El variadísimo rosa de *Imagen en el espejo* matiza figura y espejo hasta fundirlas en una sola, viva y dinámica unidad definitiva. Los barro negros de Oaxaca construyen, entre arcos y columnas doblada, el *Retrato dinámico*. Sí, tanto en la mayoría de estos setenta cuadros, como en el extraordinario mural del nuevo museo de Antropología, Ta-

mayo encuentra, más allá de las apariencias, la unión de los opuestos, la transparente fusión matizada de la tierra, el cielo, los soles, los elementos, las personas.

No puede reducirse la riquísima obra de uno de los grandes pintores de nuestros días a una sola fórmula. Ningún lenguaje es válido para traducir de veras el lenguaje real de su obra misma.

El Hombre es: ¿un marinero? ¿un niño?, ¿un hombre niño disfrazado de marinero? No: no falta la ironía y el humor en la obra de Tamayo. También para él, el hombre es hombre que juega. No falta tampoco el terror de esta o aquella cara estática y contemplativa de una contemplación que anula todas las visiones.

Pero si hay ironía, si hay humor, si hay duelo en la obra de Rufino Tamayo, hay sobre todo en ella —y ahora ya en forma definitiva— alegría y gozo de saber que el mundo, en todo su esplendor, en todo su dolor, es riqueza varía y unidad viva.

R. X.

Moore

La arquitectura es tal vez la menos realista de las artes: como que en ella se trata de construir el espacio. Una cosa es hacer casas más o menos habitables, superponiendo cubos, cámaras, recámaras o estancias y otra, pongamos por caso, inventarse el espacio totalmente imaginario de aquella romana y barroca Sant Ivo del Borromini.

Algo semejante sucede con la escultura, si bien en esta la forma clásica humana o humana divinizada puede parecer más real. No es cosa de preguntarse hasta qué punto es real la Venus de Milo. Es incluso probable que la pregunta carezca de sentido. Sin embargo el problema de la realidad del espacio escultórico se presenta, muy a las claras, en la es-

cultura moderna y, especialmente, en esta escultura que hemos podido admirar en Bellas Artes: la de Henry Moore.

Herbert Read escribe, en el catálogo de la exposición, que Moore ha sido acaso el más alto representante de la "estética del terror". Terror, sin duda, en su *Figura en pie*, deshumanizada, clavada en el aire; terror igualmente en la mirada sorprendida, introvertida y demente de la *Muchacha con las manos empalmadas*; terror en la pura invención de la *Cabeza de animal*. Pero también humorismo: se ríen, triple boca abierta, las cuerdas de la *Figura con cuerdas No. 1*, se inclina a la sonrisa la *Figura de hueso*. La ironía de Moore es la ironía de quien sabe que el

terror es también, visto a fondo, una forma del humor.

Pero si estas características psicológicas están presentes en la obra de Moore, no lo está menos la masividad de sus figuras, la concreta piedra total que se retuerce en sí misma. Y en este punto regresamos al espacio.

Ha sido obsesión de las artes modernas (del cubismo, por ejemplo, de la arquitectura de Wright) tratar de mostrarnos, al mismo tiempo, la interioridad y la exterioridad de los objetos. En un arte dinámico, la entrada conduce verdaderamente a la sala; la sala está a la vez fuera y dentro. Así sucede con los espacios curvos de Moore. En ellos predomina

mina el dinamismo interioridad-exterioridad, intimidad-mundo. Sus esculturas nos conducen como puede conducir una casa de Wright; nos integran a su vida... y nos mantienen a distancia. Una *Figura reclinada* no es tan sólo un objeto: es como la esencia viva de la feminidad en reclinación íntima. No es un esquema; es una vivencia.

No olvidemos que la escultura de México fue una de las principales influencias en la obra de Moore. Así escribe en 1941: "Desde el momento en que descubrí la escultura mexicana, me pareció de una completa genuinidad, quizás porque descubrí sus semejanzas con algunas esculturas del siglo XI que había visto cuando era muchacho, en las iglesias

de Yorkshire. Su 'petricidad', con eso quiero decir su lealtad al material; su poder tremendo sin pérdida de la sensibilidad; su sorprendente variedad y fertilidad de invención formal, así como su enfoque hacia una total concepción tridimensional de la forma, la sitúan en un lugar supremo para cualquier período de la escultura en piedra".

Varo

Remedios Varo [Anglés, España, 1913-México, 1963], inició su obra original en los años de 50. Sus tentativas anteriores (parisinas de los días de convivencia con los surrealistas o realizadas en México entre 1941 y 1955) la revelan pintora y dibujante exacta en quien lo personal y vivo todavía no acaba de manifestarse. Su personalidad debe encontrarse en esta serie de cuadros extraordinarios que, con precisión de miniaturista, fantasía libre, exactitud renacentista —así lo hacía notar Raúl Flores Guerrero en el mejor estudio sobre Remedios Varo—, ejecutó en los últimos años de su vida. En los cuadros de Remedios Varo, que ahora vemos en evolución y cambio gracias a la exposición retrospectiva que le dedicó el Instituto Nacional de Bellas Artes (julio-agosto, 1964), no falta la ironía. *Locomoción capilar* muestra el movimiento de tres personajes sobre la rueda que trazan en el suelo sus luengas barbas; en *Los malabaristas* hay alegría y hay tristeza. Pero si

algo predomina es, en tres dimensiones, la paradoja, la objetividad de los sueños y la búsqueda tenaz de los encuentros en una suerte de magia contagiosa que se hace evidencia.

La paradoja de la sombra que proyecta a su hombre sobre la acera y las gradas; la paradoja de la *Despedida* donde los personajes se separan —¿para siempre?— dejando rastros escritos de sus sombras; y es esta misma paradoja la que, en la objetividad de los sueños —sueños descritos con minucia— suele convertirse en magia contagiosa. El gato de helechos es gato verde y es verde helecho, la pintora pintada en *La creación de las aves* crea dibujos de pájaros en el papel para que los pájaros vuelen al cielo libre; la catedral vegetal es catedral y es bosque.

Los encuentros: diríase que este título —repetido en varios cuadros de Remedios Varo—, es el *leit-motivo* de su vida imaginativa. Buscar: incluso las separaciones también fre-

cuentos— revelan, en su fracaso de encuentro, la necesidad de encontrar y de encontrarse. Y tristemente se encuentra, esta vez sólo en el hosque, el niño que hace novillos (*Ecole buissonnière*), y tristemente nos mira el niño cubierto por la enorme mariposa (*Niño y mariposa*), y paradisiacamente se encuentra el *Trovador* navegante en su barco sirena que surca un río rodeado de aves leves y paradisiacas.

Puede decirse que, a pesar de las separaciones, también de las angustias, lo que buscaba Remedios Varo eran encuentros mágicos. Tal vez ella hubiera dicho: las revelaciones.

Desfilan brujas escolares rubias y hermosas, desfilan hombres y niños en triciclos, desfilan barcos-triciclo entre torres y calles acuáticas y espirales.

En la obra de Remedios Varo —matemática y sensible— lo que de veras se nos entrega es lo que Remedios Varo, entre sueño y vigilia, a veces duermevela, quiso ver y vio.

Atl

Gerardo Murillo, el Dr. Atl, falleció en México en agosto, a la edad de ochenta y nueve años. La obra de Atl es, en buena parte, una versión moderna y dinámica del paisaje del valle de México, y en ello continúa la labor de los grandes paisajistas de fines del siglo pasado, principal-

mente la de Velasco. Tal vez lo mejor de la obra de Atl deba encontrarse en sus dibujos, especialmente los dibujos de volcanes, del Etna, al Popocatepetl y a su "hijo" el Parícutín. No debe olvidarse a Atl, escritor, descubridor de la Atlántida y autor de cuentos de todos los colo-

res. No debe olvidarse sobre todo su personalidad, en efecto, contradictoria, pero siempre vitalísima. De ahí el azoro de todos: Atl, cercanos los noventa años, nos sorprende con su muerte prematura.

Cuevas

La exposición reciente de José Luis Cuevas en la Casa del Lago, permitió al espectador mexicano el encuentro con una obra que ha evitado petrificar sus recursos en fórmulas. Cuevas hereda una tradición y su estilo (su manera de ver el mundo y de representarlo) convierte ese legado en personal medio expresivo. La solitaria insurrección de un hombre abandonado en un mundo que pueblan amenazas y presencias sombrías; la capacidad que tiene el arte

para convertirse en defensa y reto, en burla y celebración de una época a la vez desolada y maravillosa, plena y vacía, crean esa extraña fascinación que posee una parte de la obra de Cuevas —precisamente la que, en un momento dado, pudo representar otro camino para nuestros jóvenes pintores. Pero el acierto de Cuevas es irrepetible. Su *estilo*, como todo estilo, puede imitarse: no lo que configura y determina su expre-

sión. Si la pintura es el arte de resolver problemas, la nueva generación de pintores mexicanos que no sean partidarios del abstraccionismo, tendrá que hallar la salida de una situación crítica: la Escuela Nacionalista ya no ofrece sino una retórica gastada; Tamayo y Cuevas han cerrado toda posibilidad a sus imitadores. Entre los jóvenes; algunos empiezan a encontrarse, a encontrar su propia pintura.



Siqueiros

Ya en prensa este número se inauguró la exposición de la obra reciente de Siqueiros en la Galería Misrachi, que por su importancia comentaremos en el próximo número.

Concurso

Diálogos anuncia su próximo concurso para pintores y cuentistas jóvenes de México. El ganador obtendrá la cantidad de 500 pesos m/n. *Diálogos* se reserva el derecho de utilizar el cuadro premiado para su portada y de publicar el cuento premiado si lo estima conveniente. Mándense tanto los cuadros como los cuentos a *Diálogos*, Revista de Letras y Artes, Insurgentes Sur 594-302, México D. F.

¿Crítica o crisis?

Habitados a un nivel artístico más alto en lo que anteriormente nos había ofrecido el IMSS, nos asombró la producción tan vulgar y torpe de *La tempestad* de Shakespeare. Aunque la obra ya fue retirada de la escena, nos sentimos impulsados a comentar esta representación que tan apropiadamente ilustra la ausencia de normas establecidas en el teatro mexicano.

¿Cómo es posible que los realizadores de *Un hombre contra el tiempo*, *Madre valor*, *Juego de reinas*, etcétera, desciendan tan repentinamente a este hujísimo nivel de teatro de aficionados sin recursos. En especial debemos fijarnos en el pasmoso crucigrama rococó que es la escenografía de Julio Prieto.

El espectador hubiese podido pensar que la extraña mezcla de arabescos y pesadas espirales era cómica, si no hubiese tenido la dolorosa impresión de que Prieto tomó la cosa en serio. Lo sabemos capaz de un trabajo mucho mejor, y espontáneamente aplaudimos la limpia sencillez de sus diseños para las obras antes mencionadas. Tales razones hacen más honda nuestra decepción por su fracaso en *La tempestad*.

Aparte del fracaso de Prieto, nos inquieta todavía más la irresponsabilidad del productor y el director en este necroicidio contra Shakespeare. Es casi imposible precisar los principales errores de la dirección, pero sería difícil superar la inocente carencia de gracia de esas azoradas muchachas que "bailaban" en el segundo acto. Al verlas tropezar en medio de la confusión escénica, causada

por Prieto, nos seguimos preguntando: ¿puede ser ésta la misma compañía teatral que durante dos años hemos observado y aplaudido? ¿o es que el teatro Hidalgo fue alquilado para una fiesta del casino municipal?

Por desgracia, la disparidad artística del IMSS no es sorprendente. Claro que en general puede esperarse un gran desequilibrio en la escenificación de cualquier obra, por ejemplo en la producción de Rita Macedo: *Oh papá, pobre papá*, si se toma en cuenta la extrema dificultad de traducir esta *comedia del absurdo* a un español funcional, Juan José Gurrola logró expresar felizmente la mayor parte del enorme absurdo que obtuvo tanto éxito para la obra de Kopitt en su presentación "off Broadway". Su retrato del marino como un homosexual olopelesco fue una modificación feliz del original. Pero en el justo momento que *Oh papá* necesitaba un toque ligero y caprichoso (sí, basta el homicidio de la atractiva niñera tenía un significado humorístico), Gurrola permitió a sus actores descender a una solemnidad casi freudiana.

Más perturbador era el barato escenario con que tuvieron que darse por satisfechos, aunque amenazara echar abajo toda la función. De seguro la señora Macedo, actriz inteligente y eficaz, debe de haberse dado cuenta de que con dos mil pesos más de inversión hubiera conseguido para esta puesta en escena una apariencia más profesional. Una y otra vez encontramos a los productores mexicanos haciendo economías tontas y contraproducentes.

Y ahora, ya que estamos de ánimo

petulante y listos para encontrar defectos, aprovechemos la ocasión para decir unas palabras sobre las reacciones observadas en el público que asiste a nuestros teatros. Por razones que se nos escapan totalmente, *La tempestad* fue aplaudida con exceso la noche que asistimos. Quizá los espectadores estaban hipnotizados por la disparatada cacofonía de luces, estruendos y movimientos sin sentido, cuando bajó el telón en un acto de misericordia (para nosotros). O quizá —es más probable— se habían entretenido con la misma irónica mofa que en los toros impulsa al público a gritar "¡Olé!, ¡Olé!" cuando un pobre novillero aterroizado revolotea su muleta con desesperación (Esperamos que en el caso de *La tempestad* se trataba de un público irónico, pero estamos a punto de creer que en verdad les gustó). Sin embargo, algunos de estos mismo teatrófilos (con claridad reconocimos a esa mujer, siempre presente, de los anteojos de piel de leopardo), recibieron con fría indiferencia la magnífica *Historia del zoológico* de Albee. ¿Puede ser que una obra representada en un escenario vacío, sin tomar en cuenta la superioridad de la actuación, esté predestinada a instantáneo fracaso en México? ¿El gusto del público debe ser obsequiado con opulencia rococó y ruidosas sobreactuaciones?

Es natural que el productor común adule a su clientela, más podría esperarse que el IMSS, empresa artística subvencionada por el gobierno, se diera el lujo de postular normas estéticas más elevadas. En realidad debe admitirse que el Segu-

LECTURAS

ro Social ha presentado gran número de buenas obras: *Juan Pérez Jolote, Juego de reinas, Un hombre contra el tiempo, Madre valor, Cyrano de Bergerac*, y fuera del IMSS (en un nivel más modesto, pero quizá más artístico) hemos podido ver, puestas en escena con dignidad, obras como la *Historia del zoológico, Una gota de miel, El guardián, Divinas palabras, ¿Quién teme a Virginia Woolf?* y *Bajo el bosque blanco*.

Pero en esta lista de obras a simple vista se nota que casi todas son de origen extranjero. En su mayoría estas obras no-mexicanas, han sido bien traducidas, bien producidas, y bien interpretadas; y todos podemos estar de acuerdo seguramente en que público y actores, al par, se han beneficiado con la importación de Brecht, Dylan Thomas, Albee, Pinter y Shakespeare. Pero, ¿qué sucede con nuestros escritores? El impulso inmediato es suponer que nuestros productores y directores son *malinches* culturales que ignoran el talento local, mas sospechamos que probablemente escasean las buenas obras escritas por dramaturgos mexicanos. (¿De qué otra manera pueden explicarse las representaciones de obras más antiguas de Usigli, Novo, Villaurrutia y algunos otros?) Si esto fuera solamente malinchismo —un deliberado y consciente rechazo de las existentes obras dramáticas escritas por autores locales— estaríamos menos preocupados. Pero mucho más inquietante resulta darnos cuenta de que puede haber en esta generación una falta total de excelencia dramática. Quizá el gobierno, que ya subvenciona a actores, directores, y productores, debería interesarse por aquellos individuos que son el verdadero *sine qua non* de cualquier empresa teatral. ¿Por qué no subvencionar a algunos dramaturgos prometedores? Aunque parezca romántico, no puede esperarse que un escritor serio ofrezca siempre algo excelente, si vive aislado por presiones económicas, emplea dos mañanas para dar clases en la universidad y cuatro tardes a la semana trabaja como corrector para una revista, etcétera. Si es justo ayudar a nuestro teatro en todos sus aspectos, resultan aún más urgente auxiliar, de una manera más constante, a nuestros dramaturgos.

— E. P. L.

JULIO TORRI: *Tres libros (Ensayos y Poemas, De fusilamientos, Prosas Dispersas)*. Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica. México, 1964.

En un continente caracterizado por la abundancia, ahogado por el farrago, a los 75 años la obra literaria de Julio Torri se reduce —si descontamos la *Historia de la literatura española* y algunas ejemplares traducciones como el *Discurso sobre las pasiones del amor de Pascal*—, a las doscientas páginas que forman este volumen. Fascinación de las fechas: a 23 años de *Ensayos y poemas...* (1917), se publica el segundo libro, *De fusilamientos* (1940); 24 años más tarde Julio Torri nos entrega su obra completa. Y en nuestro país sin memoria, donde lo que no se olvida se hace leyenda, podía temerse —a la luz de los juicios rutinarios— que no hubiese sino valor histórico en la prosa admirable de un hombre que ha consagrado su existencia no a escribir, sino a enseñar y a leer; que ha hecho de la esterilidad una pasión ¿Esterilidad? Más bien diría, contención, desdén o temor por la gloria que pasa, “en la corriente veloz que todo lo desune y arrebatá”. ¿Valor histórico? Torri es, como tanto se ha dicho, el fundador (con Reyes) de la corriente fantástica en nuestras letras y de ese género impreciso, lo mismo “poema en prosa” que libre divagación, meditación, ensayo creador. Sí, su obra es eso —y algo más, mucho más. Porque a cambio de tantas empeñosas vocaciones sin talento, en Torri se da la paradoja de la gran naturaleza literaria, de la fácil disposición, sin el impulso, sin el empeño, sin la *voluntad* de ser escritor. Perfecto amante de la literatura, algunas noches Julio Torri ha hecho a un lado al maestro y al hombre que vive, que se deja vivir, para tomar algo de los dos y ponerlo al servicio del artista que él se ha empeñado en sofocar dentro de sí. Esto es una teoría, otra a su vez, puede formularse: al saber que en la obra de todo escritor coexisten —sin im-

portar la excelencia o mediocridad del conjunto—, aciertos y equivocaciones, que mutuamente se influyen y determinan, Torri —maestro del rigor, pero víctima de la antocritica—, ha preferido recatar las equivocaciones y rescatar nada más los aciertos: hacer en la sombra su propia antología. No importa cuál sea la correcta entre dos suposiciones —que acaso sólo tienen en común su desacierto. Sólo importa, y sólo hay que admirar, el arte breve (y espléndido) en la vida larga de Julio Torri.

¿Ejemplo? No. Ningún escritor es un camino para otro. Entre la contención, la parquedad de Torri y la avidez, asimismo admirable, de Reyes; entre la tormenta y la vida en perpetua guerra civil contra todos y contra sí mismo de Vasconcelos, y la existencia marginal de Torri; entre el hacer literatura de su vida como Guzmán y el convertir su vida en literatura como Torri, no hay sino distintos temperamentos de escritor —y una excelencia común a todos ellos, que ha hecho de los que formaron el Ateneo de la Juventud, o la Generación de 1910 si se prefiere, nuestros clásicos, los verdaderos clásicos vivientes de la prosa mexicana.

Bien mirados, estos *Tres libros* son el autorretrato y la única biografía de Julio Torri. En ellos, la avaricia del silencio ha sido su fuerza. (México sólo conoce otro ejemplo semejante: el gran poeta José Gorostiza.) Ante la grandeza por ambos alcanzada, parecería adecuado dar el consejo de imitar su actitud. (Y aconsejar a los demás, ¿no es siempre darnos consejos a nosotros mismos?) Que el escritor baga lo que le plazca con su libertad. Porque la admiración ante la obra de Torri no significa, en manera alguna, el aplauso a los *escritores que no escriben* y duermen en los laureles del sonetito de 1920, más tarde reproducido en todas las antologías. Tampoco acosemos al que ya dio lo mejor de sí y no quiere remedar sus aciertos (Acosar y remedar son por desgracia dos verbos demasiado conjugables entre nosotros). Aquí, en estos *Tres libros* está Julio Torri. Escribió (y qué admirablemente) lo que *tenía* que escribir. Nada más.

— J. E. P.

XAVIER RUBERT DE VENTÓS: *El arte ensimismado*. Colección Zetein, Barcelona, 1963.

Es raro encontrarse con un autor a la vez joven y maduro, metódico, reflexivo y entusiasta. Es raro encontrarse con un crítico de las artes como Rubert de Ventós, filósofo de formación y conocedor por dentro de la totalidad de las artes y las letras contemporáneas. En pocas palabras: *El arte ensimismado* es, de cuantos libros he leído escritos por autores de lengua española sobre el tema, el más importante, también el más polémico. ¿De qué trata *El arte ensimismado*?

En primer término, es bueno decir de qué no trata. No estamos aquí ante un libro de estética, ciencia fluctuante y a mi ver disciplina poco precisa; no estamos aquí ante un libro que analice, descriptivamente, el arte y las letras de hoy; estamos ante un libro que *interpreta*. Si los análisis particulares de cada una de las artes son importantes, lo son más, en *El arte ensimismado*, las consideraciones de significado y sentido.

Rubert de Ventós tiene muy en cuenta la noción hegeliana de enajenación ("alienación", traduce el autor). A su modo y manera de ver, el arte de nuestros días es, en conjunto, arte enajenado. No se vea en este concepto un juicio de valor —Rubert de Ventós sabe entusiasmarse con el arte moderno— sino una interpretación precisa de un hecho. Perdida la zona representativa y figurativa, que le ha robado el cine, la fotografía, resulta que la pintura de nuestros días ha tratado de "ensimismarse", de construirse su casa autónoma y divorciarse de la significación. La pintura ya no sirve propósitos figurativos, simbólicos o decorativos: quiere y pretende ser meramente pintura en sí y por sí. Lo mismo que sucede en la pintura ("lo esencial es esta voluntad de autonomía, de ser 'peinture en soi' como dice Seuphor"), sucede por igual en la música actual, de sus formas atonales, al "cool jazz", pasando por la música electrónica y la música concreta. Por ejemplo: "La eliminación del intérprete no era menos importante... A una música que se quería libre y en sí, ¿cómo

podía gustarle en efecto, la idea de 'quedar en manos' de alguien?... No habrá ya nadie más que pueda poner en peligro la absoluta 'libertad' a la que el compositor ha *atado* su obra". Y en las letras, cuando nos preguntamos qué es lo original del *Nouveau Roman* debemos contestar, con Rubert de Ventós: "El neo-objetivismo... se nos muestra así, paradójicamente, como la más concienzuda negación de la apertura de la novela al mundo y como afirmación de la autonomía del arte narrativo".

Rubert de Ventós ve, en el arte de nuestros días, una serie de diversas zonas cerradas, alejadas tanto de la experiencia concreta como de las demás zonas artísticas. Las artes de hoy coinciden, principalmente, en este deseo de establecerse, cada una en su esfera, como absolutos, cotos cerrados, mónadas sin puertas ni ventanas.

Es interesante notar que la misma voluntad de independencia se muestra en la arquitectura. Pero en ella esta voluntad ha servido una función. Al liberarse de lo que no es arquitectónico, al hacerse arquitectura pura, la arquitectura del siglo XX se ha abierto, "se ha hecho real y concreta".

Observemos que para Rubert de Ventós, la alienación no es en sí y por sí, negativa. Claro está, es una negación, pero es una negación "previa", "necesaria". Al final de su libro Rubert de Ventós trata de mostrarnos que el arte actual es por así decirlo, transitivo, y que su negación debe conducir a una reafirmación. Sí: los términos son hegelianos. Creo que solamente los términos. En *El arte ensimismado* no existen intenciones metafísicas y no existen porque Rubert de Ventós no cree que la enajenación sea, como en Hegel, un proceso de la Idea, sino, mucho más concretamente, de la historia. De hecho la totalidad de la obra de este joven crítico español debe situarse en el marco de pensamiento que han venido expresando Marcuse o Adorno.

Rubert de Ventós está en deuda con nosotros. No es improbable que sus juicios sobre el arte le conduzcan a una meditación todavía más amplia sobre el sentido del arte. No

es tampoco improbable que le conduzcan a meditaciones de orden ético, dentro de esta disciplina que se ha dado en llamar antropología filosófica.

— R. X.

JUAN GARCÍA PONCE: *Figura de paja*, El Volador, Joaquín Mortiz, México, 1964.

Figura de paja es la primera novela que publica García Ponce. Entre sus libros anteriores recordemos sobre todo *La noche*, serie de tres relatos que mostraban ya el deseo de García Ponce por alcanzar, a través de la narración escueta, lo que él mismo ha llamado el carácter mítico de los hechos cotidianos.

Figura de paja no es una novela psicológica; no es tampoco ni esencialmente una novela donde predominen los hechos objetivos. Su característica no es, valga la comparación, la de la pintura, sino la del buen dibujo. En este sentido la historia del protagonista, de Teresa y la dramática muerte de Leonor se graban con la precisión y la claridad que solamente resultan posibles cuando predomina el rigor.

Novela clara; sí. También novela alusiva. Juan García Ponce nunca describe sin sugerir. Los actos de los personajes trascienden en situaciones y trasuntan vida interior. La realidad adquiere un carácter mítico precisamente en cuanto va más allá de sí para encontrar múltiples referentes: nostalgia, alegría, amor fracasado y amor encontrado, aquí como en la poesía de los trovadores, precisamente en cuanto se hace imposible e inalcanzable.

Es cierto que algunas de las páginas eróticas de *Figura de paja* —y no nos referimos a las más declaradamente eróticas sino a las páginas iniciales del libro— pueden parecer un poco ingenuas. Su ingenuidad proviene tal vez de una necesidad de violentar las situaciones, de presentar una explosión en las relaciones entre Leonor y el protagonista desde el principio mismo de la novela. Pero, en el conjunto de la obra, el erotismo es, al fin y al cabo, una forma del enjuiciamiento. García

Ponce tiene razón cuando dice que su novela, dentro de un mundo de inmoralismo, es una novela moral. No moral en cuanto tenga por consecuencia una ética; moral en el sentido en que fueron moralistas —y no siempre describieron el lado “hermoso” de las cosas— los moralistas de la Francia clásica.

Tres hilos de sentimiento subterráneo sostienen esta *Figura de paja*: la nostalgia, el deseo de encuentros más allá de las soledades cerradas; una fuerte corriente de ternura que el autor no declara.

Figura de paja podrá ser, como lo quería García Ponce, una novela mítica. Es, si entendemos la palabra poesía no como cuerpo de imágenes sino como presencia de alusiones, una novela poética.

JOMI GARCÍA ASCOT: *Un otoño en el aire*, Alacena, ERA, México, 1964.

García Ascot empezó escribiendo poesía: no es posible desligar su obra de aquella revista *Presencia* donde empezaron a publicar Tomás Segovia, Manuel Durán, Alberto Gironella, Carlos Blanco, Roberto Ruiz. No es posible desligar a García Ascot de aquella su heroica y nunca publicada traducción de la *Anabasis* de Saint-John Perse. No es posible desligarlo tampoco del cine, única actividad aparente de García Ascot en los años recientes. Su última película, *El balcón vacío*, ganó el primer premio en el festival de Sestri Levante. ¿Qué ocurría con García Ascot poeta? ¿Habría abandonado la poesía? En cierta forma su mundo poético estaba siempre en el centro de sus películas. Pero, de manera más precisa, callada y firmemente, García Ascot seguía escribiendo sus versos. Aquí los tenemos ahora reunidos en *Un otoño en el aire*.

Este libro consta de las siguientes partes sucesivas: *Día*, *Este amor*, *Personas*, *Un otoño en el aire*, *Presencias*. No es casual esta sucesión. De hecho ohedece a una doble exigencia: autobiográfica por una parte; creo que jerárquica por otra. La verdadera síntesis de días, amores, personas, otoños, aires, debe encontrarse en esta palabra clave —recuerdo y permanencia del recuerdo

de la revista *Presencia*— que da título a la última parte del libro.

Empecemos por las primeras impresiones. La primera de ellas es, para quien lea *Un otoño en el aire*, la de una amplia respiración. El verso de García Ascot, libre y disciplinado prefiere la continuidad para solamente interrumpirse en breves frases que son definiciones, claridad en imagen.

Cuando describe ampliamente el poema, García Ascot nos dice:

*Y era de golpe el pecho
cruzado de ventanas,
agitado de velas,
y también la humedad en el suave
de una tarde
y el aire que desliza debajo de las
la sombra de los parques.*

Esta secuencia de verso amplio, noble, abierto en su redonda tenacidad de abarcar el mundo hecho imagen viene a precisarse en cinco palabras:

Salía el sol. Era de día.

Mediante esta respiración alargada y honda, García Ascot hace que el poema nos hable desde dentro, en una aparente quietud que es tensión y aliento suspendidos. También la plástica moderna tiende a hacernos hablar no a través del cuadro sino desde el cuadro. A diferencia de ella, García Ascot, va más allá del objeto, para que el poema deje libre paso a los significados. Como si sus poemas hablaran por sí mismos pero, al mismo tiempo, nos anclaran constantemente a la experiencia y a las vivencias del poeta.

¿Cuáles son estas vivencias? Quienes hayan visto *El balcón vacío* sabrán que un tema clave de la obra de García Ascot es el de la nostalgia. Sí, hay nostalgia a lo largo de *Un otoño en el aire*: nostalgia de los amigos dispersos, nostalgia de una España que fue y es solamente un sueño; nostalgia de permanencia en un tiempo furtivo y fugaz que el poeta trata de fijar a cada instante:

*Sube el instante al tiempo
lo atraviesa, lo fija, lo suspende.*

Pero la nostalgia que se quedara en nostalgia no pasaría de ser una forma autobiográfica. El nostálgico sin más es el que ha perdido la esperanza del presente y se aísla en un pasado de sueño. En la poesía de García Ascot, la nostalgia —nostalgia de personas, también nostalgia de paraíso y nostalgia de esencia— sabe hacerse presencia y convertirse en un camino de esperanza. Sabemos que

*Más allá los árboles señalan
el principio del mundo de las
(cosas.*

Exiliado —el exilio es para todos los hombres de nuestros días tanto un hecho vital como el símbolo de una realidad metafísica o religiosa— García Ascot sabe, y no es esa su menor virtud, fundar un mundo: el de su poesía; mundo comunicable, suyo y nuestro, variablemente nuestro como todos los símbolos vigentes. Mundo hecho a ojos vistas (las imágenes visuales, mar, velas, sol, son frecuentes en la poesía de García Ascot); pero mundo también, de tan real, abierto al tacto, al olor, a la presencia carnal de las cosas y de las personas:

*Bajo este sol, ahora,
mientras la luz se esparce por la
he sentido, padre, tu cuerpo por
la misma sangre ahora, de sal por
bajo mi piel tu fuerza, mi latido.*

A veces desesperada (“Hay momentos en que sólo permanece / este sordo batir, / este golpear de la ira contra el agua”), la poesía de García Ascot busca, más allá de sus ritmos lentos (“como canciones lentas por las manos”) la presencia total, la presencia de “una torre en el alba cegadora”.

Después de varios años de silencio aparente, de verdadero diálogo interior, de verdadera maduración, José Miguel García Ascot nos ofrece en este libro suyo y nuestro —apertura y comunicación lo caracterizan— una hondura de sentimiento y pensamiento que lo sitúan en un muy primer lugar entre los poetas de Mé-

xico, entre los poetas que escriben en lengua española.

R. X.

ALFONSO REYES: *Religión griega, Mitología griega. Obras completas, vol. XVI*, Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

Alfonso Reyes helenista escribió una serie de libros excepcionales —todos ellos ligados a su propia idea de la literatura: *La crítica en la edad ateniense, La antigua retórica*— ya aparecidas en las *Obras completas*— *Junta de sombras, Estudios helénicos y La filosofía helenística*— los tres ya publicados pero aún por aparecer en el conjunto de las *Obras*. Al final de su vida Reyes trabajaba en dos libros más —prácticamente terminados— que ahora se reúnen en: *Religión griega y Mitología griega*.

Ninguno de estos dos libros pretendía ser original. Escribía Reyes en el prólogo al primero de ellos: "Este libro se propone trazar un bosquejo de la religión griega y sus prácticas... Nada enseña al especialista y recoge la actuales conclusiones y estudios". Reyes pretendió alcanzar la claridad y, por así decirlo, organizar, sin caer en el "espíritu de sistema", la multiplicidad de los mitos, las leyendas y las creencias religiosas de los griegos. Reyes logró su propósito con creces. Pero para el lector de Reyes —siempre lector admirativo— estos dos libros presentan otro interés aparte del puramente histórico: el interés que despierta la obra de un gran escritor. Una de las características de esta obra es su tono de *acercamiento*, su tendencia muy clara a conversar con sus lectores. Sirva de ejemplo Teseo: "A Teseo le ha acumulado la fama tantas fortunas, que un erudito de la decadencia se divirtió en levantar el largo catálogo de sus amantes. Pero no vamos a juzgar de las instituciones modernas por el cuento de Barba Azul, ni de las antiguas por estas fábulas. La institución era monogamia, y la esposa era una".

Precisión, claridad, ironía: ¿qué más pedir para este mundo griego,

de creencias superpuestas, entreveradas, complejísimas? Y si la obra de Reyes tiene esta cualidad que es la exactitud no la tiene menos la de quien, aquí como en volúmenes pasados, ha venido preparando estas obras completas: Ernesto Mejía Sánchez.

— D.

WILLIAM GOLDING: *The Spire*, Faber & Faber, Londres, 1964.

William Golding es un escritor que gusta de los "tours de force"; lo cual es a veces una exigencia excesiva tanto para su talento como para sus lectores. A pesar de ello, Golding goza ahora de una eminencia semejante a la reciente que alcanzó J. D. Salinger con sus cuentos de *Franny and Zoey*. *El señor de las moscas* ha alcanzado gran prestigio. En esta novela temprana, la más popular de las que ha escrito, Golding reduce la sociedad humana a la escala de un grupo de niños abandonados en una isla, muestra después que todos los hombres son depravados por naturaleza y que, por lo tanto, todos los sistemas sociales deben ser condenados. La condena es, por cierto, el tema favorito de Golding.

Sin embargo, entre *El señor de las moscas* y *The Spire* se sitúan tres novelas, todas ellas enmarcadas en un Lugar de Juicio: *Pincher Martin*, con aquel oficial de marina desamparado en una roca atlántica, donde el lector sabe, sólo al final, que el protagonista ha muerto en la página ocho y que el libro es el testimonio fantástico del juicio de un hombre; *Free Fall*, cuyo narrador nos estremece desde su encierro solitario, *The Inheritors* donde, a través de este ser primitivo que es Lorck, Golding analiza, bisturí en mano, la lucha entre el hombre de Neanderthal, paradiasiaco y poco inteligente con los nuevos hombres sanguinarios y brutales que el final de la novela nos revela como progenitores del hombre actual.

Los personajes de Golding se encaran a sus propias almas en un juicio lento y autodeterminado que los mantiene entre la Gracia y la Condena, entre el Paraíso Perdido y la esencial pecaminosidad del hombre.

A lo largo de *The Spire*, el deán Jocelin sostiene una lucha similar. Protegido por los ángeles, atormentado por demonio y carne, el deán cree que tiene la misión de elevar al cielo una aguja altísima, a pesar de que son impotentes para sostenerla los frágiles cimientos de la catedral.

En una época en la cual el pesimismo de los escritores conduce muchas veces a murmullos subjetivos y casi demenciales como en Beckett; la fábula de Golding, rigurosa y llena de resonancias bíblicas, debe movernos a admiración aun cuando nos exaspere por momentos con mensajes semi-metafísicos, a expensas de la línea narrativa y de la caracterización.

La aguja es una ilustración de la fe. Dice el deán: "llaman a eso la locura de Jocelin, ¿no es cierto? Pero es la locura de Dios. Nunca, ni en tiempos antiguos, me pidió que hiciera nada razonable. Esto lo pueden hacer los hombres por sí mismos". El deán se siente descendiente de Abraham y habita un mundo alucinante donde la albañilería adquiere tanto propiedades místicas como presencia sensible, donde las piedras se hacen piel y los pilares cantan. La obsesión del deán por terminar la aguja es la encarnación misma del milagro dentro de los límites del mundo. El crecimiento lento y doloroso de la aguja entraña también significaciones de orden sexual. Las visiones del deán se mezclan a sus deseos hacia Goody Pangall, la prostituta pelirroja, a quien Jocelin ha alejado, casándola con un hombre impotente, la misma que ahora anda grávida de un hijo de Roger Mason, el maestro de obras. Golding aprovecha esta situación para insistir en lo pecaminoso. Nada es lo que parece ser.

Sin duda *The Spire* estaba destinado a provocar una impresión profunda. Pero, al fin y al cabo, el libro desilusiona un poco. No hasta con que el escritor señale la debilidad del hombre mediante exclamaciones apocalípticas. El arte exige algo más: la gracia de un amor que sea alta esperanza por encima de los lodazales.

— Toby Joysmith.

NOTICIAS

Las breves reseñas de libros que aparecen en esta página se limitan a cumplir una función informativa. Otras actividades culturales aparecen simplemente mencionadas. En algunos casos libros o actividades aquí señaladas serán objeto de comentarios más amplios en futuros números de la revista.

LIBROS

ARTE

Edward Jaeger: *Gironella*, ERA, México, 1964.

Libro catálogo de la obra de Gironella —Velázquez barroco y de bulto—, se distingue tanto por el prólogo como por las excelencias de la formación y de las reproducciones.

ENSAYO

Victor Flores Olea: *Política y dialéctica*, Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1964.

Partidario de un marxismo abierto y programático, Flores Olea afirma desde un principio que "la dialéctica no se puede comunicar a través de fórmulas cerradas y perentorias". Su libro es un ensayo dinámico de metodología de las ciencias sociales dentro del cuadro del pensamiento de Marx. Especialmente clara y precisa la comparación inicial entre la "dialéctica especulativa" (Hegel) y la "dialéctica científica" (Marx).

Martín Luis Guzmán: *Crónicas de mi destierro*, Empresas Editoriales, México, 1964.

Reúne este libro ensayos escritos en Francia y España, entre 1925 y 1927, destinados en su conjunto a varias publicaciones de esa época. La creación literaria alterna aquí con la aguda reseña de libros y la crónica (en su verdadero sentido) de acontecimientos de aquel tiempo. El volumen es, fundamentalmente, una gran lección de periodismo como género que pertenece a la literatura.

Sebastián Salazar Bondy: *Lima la horrible*, ERA, México, 1964.

Lima nostálgica de "tradiciones peruanas" —el autor se refiere explícitamente a Ricardo Palma— es una ciudad irreal, desconectada de sí misma y desconectada de los problemas del Perú. Propósito de Salazar Bondy: destruir el mito de una Lima Arcádica y utópica; dar realidad a las clases sociales y al pueblo peruano ajeno a los privilegios de los pocos que gobiernan y crean los mitos nostálgicos. Tal vez el mismo fervor por el tema hace que Salazar Bondy lo reitere con demasiada frecuencia. *Lima la horrible* es más un alegato que un estudio sociológico.

Elena Croce: *Lo snobismo liberale*, Mondadori, 1964.

En este breve libro de "recuerdos femeninos y mundanos", la autora va más allá de lo que se ha propuesto y ofrece una radiografía muy precisa del liberalismo abstracto de los intelectuales de hace unos treinta años.

Salvador Novo: *Breve historia y antología sobre la fiebre amarilla*. SSA y PMM. México, 1964.

La lucha contra una enfermedad que asoló el territorio mexicano, terminó hace un año, cuando se capturó la última pareja de *Aedes aegypti*, el mosquito trasmisor. Lo que pudo haber sido, en conmemoración de esa victoria, un farragoso informe burocrático, se transformó gracias a la prosa dinámica de Novo, en una historia efectivamente "breve" y en una buena antología de viajeros por México en el XIX.

NOVELA Y CUENTO

Rosario Castellanos: *Los convidados de agosto*, ERA, México, 1964.

La poetisa Rosario Castellanos abandona el tema indigenista de dos novelas y un libro de cuentos anteriores, para referirnos la vida de la sociedad criolla y mestiza en la ciudad que aún es frontera entre los indios y la vida mexicana. Entre estos relatos, contados mediante recursos tradicionales, destaca "El viudo Román" que tiene extensión y características de novela corta.

Sergio Fernández: *En tela de juicio*, El Volador, Joaquín Mortiz, México, 1964.

Segunda novela de Sergio Fernández (la primera: *Los signos perdidos*, 1958), *En tela de juicio* es lo que más se acerca a la novela-objeto. Principales virtudes: su estilo, que el autor busca perfecto. Cincelada, precisa, *En tela de juicio* tiene reminiscencias parnasianas. Más que la anécdota lo que cuenta aquí es la unidad lingüística de un objeto poético-narrativo que tiende a la escritura total.

Sergio Galindo: *La comparsa*, El Volador, Joaquín Mortiz, México, 1964.

Esquemática, breve, rápida, formada de caretas que son esbozos de un carnaval en Xalapa, *La comparsa* toca un tema que no escapó a Quevedo. Como a los personajes de *La hora de todos*, a los personajes de este carnaval "les llega la hora" cuando estallan deseos normalmente reprimidos. Más que una crítica a Xalapa, la novela es una sátira de nuestra sociedad, donde frenéticamente y a ritmo creciente aparecen los personajes-máscara que a veces queremos ser.

Albert Maltz: *Un hombre en el camino*, ERA. México, 1964.

Nueve relatos de un escritor norteamericano que, guionista de Hollywood, contó entre las víctimas del senador MacCarthy. Por su noble intención, por los personajes y medios que ha elegido, Maltz se sitúa dentro de una corriente populista, de protesta social que culminó con el mejor Steinbeck, hace 25 años.

Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, Antología, Colección Popular, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

El profesor Menton (Universidad de Kansas), ha dividido su antología en dos tomos. El primero, de Echevarría a Payno y al modernismo es excelente. El segundo —siglo XX—, es mucho más discutible. ¿Cómo explicar la ausencia de Carlos Fuentes o Julio Cortázar?; ¿por qué llamar neorealismo a la tendencia representada por Pedro Juan Soto y Enrique Congrains Martín? ¿Por qué no incluir *Luvina* en lugar

de *Diles que no me maten* en el caso de Rulfo? Introducción y notas son buenas.

Luis Spota: *La pequeña edad*, Letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

Tres mil ejemplares se han vendido de esta melodramática, retórica, pueril novela en pocas semanas. Primer tomo de una tetralogía sobre la historia del México moderno, *La pequeña edad* deja inexplorado el gran tema que significa para nuestra literatura la rebelión del ejército federal contra Madero.

Agustín Yáñez: *Tres cuentos*, El Volador, Joaquín Mortiz, México, 1964.

Con el lenguaje del pueblo recreado por Yáñez asistimos a tres narraciones cuyo tema es la infancia. El mejor de los tres cuentos: *La niña Esperanza*, "frente a monumentos de Jueves Santo... tumbando las estatuas de la esperanza".

José Revueltas: *Los errores*. Letras Mexicanas, FCE, 1964.

Al margen de su enjuiciamiento ideológico aparte de "los errores" que gravan por momentos la novela, ¡qué auténtico escritor hay en Revueltas! El Revueltas de este libro es el de *Los días terrenales*, *El luto humano*, *Dormir en tierra*... Otro golpe definitivo a los enterradores profesionales.

Slawomir Mrozek: *El elefante*. Seix Barral Barcelona, 1964.

Sátiras a menudo superficiales, demasiado obvias. El autor es también caricaturista y comediógrafo. Lo que su prosa puede tener de agresividad, brillantez o exactitud se quedó en medio del camino de la traducción.

MEMORIAS

Manuel Maples Arce: *A la orilla de este río*, Plenitud, Madrid, 1964.

Tras su mejor libro de poemas (*Memorial de la sangre*, 1947), Maples Arce fundador del "Estridentismo", nuestra *avant-garde* de los veintes, ha publicado varios tomos de prosa ensayística a los que ahora se agrega esta autobiografía. Maples Arce narra su infancia en la ciudad de Tuxpan, durante los años que precedieron a la Revolución me-

xicana. Un género que no abunda en nuestras letras; un prosista que ya no cree en la insumisión, sino en el orden y la medida.

OBRAS GENERALES

Diccionario Porrúa de Biografía, Historia y Geografía, Porrúa, México, 1964.

Antes que nada esta obra merece el elogio por el esfuerzo que representa y las no pocas virtudes que posee. Debe notarse cierta falta de rigor en la selección de las fichas biográficas. Ejemplo: en el caso de Villaurrutia apenas llegamos a saber que fue poeta. Son muchas las fichas que habría que añadir para una segunda edición. Instrumento útil, arma de trabajo ya muy necesaria entre nosotros, el diccionario se irá perfeccionando en futuras ediciones. La obra, a cargo de un equipo de investigadores, fue dirigida por el padre Angel María Garibay K. y la coordinación estuvo a cargo de Felipe Teixidor.

POESIA

Agustí Bartra, *Adán negro*, Ediciones Chac Mool, México, 1964.

Antología de la poesía negra de lengua francesa en nuestros días. Prólogo y traducción del poeta Agustí Bartra. Deseamos buena suerte a esta nueva editorial que dirige el joven poeta Jaime Augusto Shelley.

Jaime Torres Bodet, *Selected Poems*, Indiana University Press, Bloomington, 1964.

Acaba de aparecer en edición bilingüe, con traducción y estudio previo de Sonjia Karsen. Esta antología permite apreciar todo el valor poético aún mal conocido entre nosotros, de uno de los principales animadores de *Contemporáneos*.

Robert S. Ward, *Kissing the Dancer and Other Poems*, Cornell, 1964.

Humorístico, explosivo, libre en sus asociaciones de imágenes e ideas, Ward es un excelente poeta. Tiene razón William Meredith cuando afirma que "estos poemas tienen el aire de haberse escrito para la gente más que para los otros poetas".

TEATRO

Juan Ruiz de Alarcón, *Cuatro Comedias*, Sepan cuantos... Porrúa, México, 1964.

Excelente edición al alcance de todos, de *Las paredes que oyen*, *La verdad sospechosa*, *Los pechos privilegiados*, *Ganar amigos*; prólogo por Antonio Castro Leal, especialista en Alarcón.

UNA NUEVA REVISTA

En estos meses ha nacido una nueva revista: "Los sesenta". Dos razones justifican el título: se publica durante la sexta década del siglo y en ella colaboran exclusivamente quienes hayan o hubieran cumplido sesenta años. Nace la revista al cuidado de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Jorge Guillén. El secretario de redacción es, en cambio, un joven: Bernardo Giner de los Ríos. Juan Ramón Jiménez abre las páginas de "Los sesenta" con *Crítica paralela*, una colección inédita de aforismos. Alberti, León Felipe, Guillén, Pellicer y Villaurrutia representan a la poesía; el último con un poema, *Estatua*, que muestra la afinidad entre los "Contemporáneos" mexicanos y la generación española de 1927. Aub y Esteban Salazar Chapela ofrecen respectivamente un cuento y un capítulo de novela. Hay, finalmente, un ensayo de Joaquín Casaldueiro sobre *El arte de Espronceda*. La simple enumeración de lo que incluye, es el mejor elogio que puede hacerse de esta joven revista: "Los sesenta".

NOTICIAS INAUGURALES

En pasados meses el presidente López Mateos cerró brillantemente la obra cultural de su gobierno inaugurando cinco nuevos museos: el Museo Nacional de Antropología e Historia, el de Arte Moderno en el parque de Chapultepec; la Pinacoteca de San Diego; el museo de arte colonial en Tepoztlán; el museo de la ciudad de México. A ello hay que añadir el trabajo de excavación y reconstrucción —en verdad monumental— de San Juan Teotihuacán.

GALERIAS

→ *Turok - Wasserman*
Amazonas 90

Octubre 13 - noviembre 1. Elsa Barragán, pintora.

Noviembre 1 - noviembre 15. David Sorensen, escultor.

Noviembre 15 - diciembre 1. Exposición de Artesanía Mexicana.

→ *Mendelsohn*
Hamburgo 149

Octubre 15 - noviembre 1. Temas sobre Hiroshima.

Daniele Chavatte Blancheland, dibujos.

Yves Wissant, poemas.
Peter Knigge, esculturas.

Noviembre 12. Francisco Corzos, pintor.

Diciembre 10. Francisco Rodon, pintor puertorriqueño.

→ *Galerías de Artes Plásticas de la Ciudad.*

Pérgolas de la Alameda Central.

Noviembre. Ciclo de historia de la pintura en México.

El paisaje del siglo XIX.

→ *Antonio Souza*
Reforma 334 - A.

Octubre 1 - octubre 21. Homenaje a José Horna, pintor.

Octubre 22. Bucherer, pintor óleos.

Noviembre 12. Bessonart, pintor óleos.

→ *Galería de Arte Mexicano*
Milán 18

Noviembre. Kicho Murata, pintor.

Diciembre. Cerámicas de Tonalá.

COLABORADORES

HOMERO ARIDJIS nació en Con-tepec, Michoacán, en 1940. Ha publicado cuatro libros de poemas, entre los que destacan *Antes del reino* y *Mirándola dormir*. Aridjis es uno de los mejores poetas jóvenes de México. El fragmento que aquí presentamos es parte del libro que ahora escribe: *Perséfone*.

JOSE BIANCO, nacido en 1911, fue jefe de redacción (1938-1961) de la revista *Sur* y responsable de su actividad editorial —que puso “al día” en literatura a los lectores hispanoamericanos. Novelista parco, riguroso, Bianco ha escrito *Las ratas* (1943) y una pequeña obra maestra: *Sombras suele vestir* (1946). Ha traducido con maestría a Henry James y a Julien Green. Actualmente ocupa un puesto directivo en la Editorial Universitaria de Buenos Aires [Eudeba] que ha realizado una admirable actividad en el campo de la difusión cultural mediante libros de bajísimo precio. El relato de Bianco sobre su amistad con Borges se publicó traducido al francés en el número de *L'Herne* dedicado a JLB. Su texto original es inédito.

ROGER CAILLOIS (1913) es uno de los más lúcidos ensayistas franceses de este siglo. El autor de *le Mythe et l'homme* (1938), *le Rocher de Sisyphe*, *Babel*, *le Vocabulaire esthétique*, ha publicado en años recientes una perturbadora narración, *Poncio Pilato*, y desde *La Croix du Sud*, la serie que dirige en la editorial Gallimard, ha contribuido en mucho a la difusión europea de nuestras literaturas. El ensayo inédito que ha enviado RC para el presente número es —como lo indica el subtítulo mismo— el “Prefacio a una obra futura”...

ALÍ CHUMACERO nació en Aca-ponetá, Nayarit, en 1918. Fue redactor de *Tierra Nueva*, *Letras de México* y *El Hijo Pródigo*. Ha publicado tres excelentes libros de poemas: *Páramo de sueños* (1944), *Imágenes desterradas* (1947) y *Pa-*

labras en reposo (1956). El presente poema es inédito...

ELENA GARRO, nacida en México, se distinguió primero en el teatro cuando en 1958 presentó algunas de sus obras breves, reunidas más tarde bajo el título de *Un hogar sólido* (1959), que constituyen lo mejor del teatro fantástico —también irónico— mexicano en los últimos años. Con su novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) —donde una población cuenta su propia aventura— obtuvo el Premio Villaurrutia. *¿Qué hora es?*, uno de sus cuentos más recientes, se da a conocer en estas páginas...

OCTAVIO PAZ nació en la ciudad de México en 1914. Sus libros de poemas reunidos en *Libertad bajo palabra* (1935-1958) se han traducido al inglés, francés, alemán, italiano, sueco, y por ellos se le considera entre los grandes poetas de este siglo. Sus ensayos reciben similar reconocimiento: *El laberinto de la soledad*, *El arco y la lira*, *Las peras del olmo*. Recientemente obtuvo el premio internacional de poesía, concedido en Knokke, Bélgica. *La tumba del poeta* se publica ahora por vez primera...

TOMAS SEGOVIA (1929) llegó de niño a México, donde ha desarrollado toda su brillante actividad de escritor: *Primavera muda*, *Luz de aquí*, *El sol y su eco*, *Zamora bajo los astros*. El poema que publicamos es inédito.

MARIO VARGAS LLOSA nació en Arequipa, Perú, en 1936. Tras un libro de cuentos, (*Los jefes*, 1959) alcanzó un éxito definitivo con su gran novela *La ciudad y los perros* [Premio Biblioteca Breve 1962, segundo lugar en el Premio Formentor 1963, y premio de la crítica en España, 1964]. *La cnsa verde* es un capítulo inédito de la nueva novela (provisionalmente titulada *Los habitantes*), que Vargas Llosa acaba de terminar en París, donde reside desde hace varios años...

Valdría la pena publicar textos poco conocidos u olvidados. Principalmente de autores de nuestra lengua (o catalanes o portugueses) o bien de literaturas lejanas (en el tiempo o en el espacio): cuentos, poemas, "sagesse".

Octavio Paz.

Me alegra mucho que emprendan ustedes esta aventura, arriesgada como toda empresa literaria, de publicar *Diálogos*. Cuenten con mi apoyo y colaboración.

José Luis Cano.

Creo en la necesidad de una revista que se abra a la colaboración de mexicanos, hispanoamericanos y, en general, de autores de nuestro tiempo. Mucha suerte para *Diálogos*.

Carlos Fuentes.

Inútil decirle que deseo colaborar con la revista *Diálogos*; acabo de salir de una larga enfermedad y espero poder escribir un artículo para su revista antes del mes de enero.

Lessek Kolakowski.

Les deseo el mejor éxito, y desde luego cuentan con todo mi apoyo en cualquier terreno.

Julio Cortázar.

Les deseo mucha suerte y les felicito por su nueva revista.

Norman Podhoretz.

Me parece estupendo lo de la revista y cuente con mi entusiasta colaboración y apoyo.

José Marra-López

Quiero felicitarles por su nueva revista y desearles el mejor de los éxitos.

Erich Fromm.

Celebro la idea de la revista. Hace mucha falta... creo indispensable una buena revista hispanoamericana: inteligente, seria, variada.

José Bianco

Dear Ramón:

It was awfully good to hear from you. The magazine sounds very interesting, and I'd love to see the first issue.

Barbara Epstein.

The New York Review of Books

GALERIAS DE ARTES PLASTICAS DE LA CIUDAD,

Ciclo de Historia de la Pintura Mexicana.

Pérgola de la Alameda Central.

GALERIA MENDELSON

Temas sobre Hiroshima

Blancheland-wissant-knigge-corzas.

Hamburgo 149

GALERIAS ANTONIO SOUZA

José Horna-Bucherer-Bessonart

Reforma 334-A

GALERIAS DE ARTE MEXICANO

Kicho Murata

Cerámicas de Tonalá

Milán 18

GALERIAS TUROK/WASSERMAN

Elsa Barragán-David Sorenson-Edward Sherman

Río Amazonas 90.

REVISTAS

CUADERNOS DEL VIENTO

Revista de Literatura. Huberto Batis, editor. Apartado postal 70-269. México 20, D. F.

CUADERNOS AMERICANOS

Director-Gerente: Jesús Silva Herzog. Apartado Postal 963, México D. F.

CUADERNOS DE BELLAS ARTES, INBA.

Director: Elías Nandino. Secretario de Redacción: Mario Duncan. Correspondencia a Instituto Nacional de Bellas Artes, Oficina de Prensa y Relaciones Públicas.

EL CORNO EMPLUMADO

The Plummed Horn. Directores: Margaret Randall y Sergio Mondragon. 13-546. México, D. F.

NIVEL

Gaceta de Cultura. Director: Germán Pardo García. Apartado 10414, Administración 1, México D. F.

MESTER

Revista del Taller Literario de Juan José Arreola. Secretario de Redacción: Eduardo Rodríguez Solís. Sudermann 335-B. México 5, D. F.

PAJARO CASCABEL

Editores: Thelma Nava, Luis Mario Schneider y Armando Zárate. Apartado Postal 26541, México 13, D. F.

LA PALABRA Y EL HOMBRE

Revista de la Universidad Veracruzana. Director: Sergio Galindo. Bravo 7, Xalapa, Veracruz.

REVISTA MEXICANA DE LITERATURA

Director: Juan García Ponce. Apartado Postal 441, México 1, D. F.

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director: Jaime García Terrés. 10o. piso. Torre de la Rectoría. Ciudad Universitaria. México 20, D. F.

ASOMANTE

Directora: Nilita Vientos Gastón. Sub-Directora: Monelisa L. Pérez Marchand. Apartado 1142, San Juan de Puerto Rico.

CUADERNOS

La revista mensual de América Latina. Director: Germán Arciniegas. 23, rue de la Pépinière, París (8), Francia.

ECO CONTEMPORANEO

Editor Responsable: Miguel Grinberg. C. Correo Central 1933.

INSULA

Revista Bibliográfica de ciencias y letras. Director: Enrique Canito; Secretario: José Luis Cano, Carmen 9, Madrid.

NUMERO

Librería Alfa, Ciudadela 1389, Montevideo, Uruguay.

REVISTA DE OCCIDENTE

Fundada por José Ortega y Gasset. Director: José Ortega Espottorno. Apartado 9.107, Madrid, ESPAÑA.

PAPELES DE SON ARMADANS

Revista Mensual dirigida por Camilo José Cela. José Villalonga, 87. Palma de Mallorca, España.

SUR

Directora. Victoria Ocampo, Villamonte 494, 8o. Buenos Aires, Argentina.

ZONA FRANCA

Revista de literatura e Ideas. Director: Juan Liscano. Redacción: Guillermo Sucre y Luis García Morales. Apartado Postal 2763, Caracas, Venezuela.

ECA TOURS

por todas las américas

VIAJES ESPECIALES PARA ESTUDIANTES Y PROFESIONISTAS

Mariano Escobedo 491-A

México, D. F.

Teléfono 45-37-72

RECOMMENDED BY BETTER BUSINESS BUREAU

EDICIONES ERA, S. A.



BAJO EL VOLCAN

de

MALCOLM LOWRY

La mejor novela que sobre México se ha escrito

EN TODAS LAS LIBRERIAS DE LA REPUBLICA O PEDIDOS C.O.D. A

EDICIONES ERA, S. A. / ANICETO ORTEGA 1358, ALTOS / MEXICO 12, D. F. / TEL. 24-12-12

LIBROS RECIENTES DE

Lydia Zuckermann
TRISTE COLUMPIO

336 Págs. (tela) \$ 35.00

En una clínica psiquiátrica, una mujer va al fondo de sus sueños y su existencia se le revela a la luz del psicoanálisis.

Saul Bellow

**HENDERSON, EL REY
DE LA LLUVIA**

344 Págs. (tela) \$ 38.00

Una obra que recupera, en una trama llena de implicaciones actuales, la fascinación de las viejas novelas de aventuras.

Juan García Ponce
FIGURA DE PAJA

160 Págs. \$ 15.00

La aparente banalidad del acontecer cotidiano en un relato que descubre el lado secreto, endemoniado de la realidad.

Sergio Fernández
EN TELA DE JUICIO

200 Págs. \$ 18.00

Una cadena de engaños y fracasos que enreda inexorablemente a los personajes en las raíces mismas de que trataron de escapar.

Günter Grass
**EL GATO Y EL
RATON**

186 Págs. \$ 18.00

La otra cara de la guerra vista con amor y terrible ironía por los ojos implacables del autor de *El tambor de hojalata*.

Roberto Ruiz
EL ULTIMO OASIS

184 Págs. \$ 18.00

La vida en un campo francés de refugiados españoles —reucoros, esperanzas, nostalgias, pero sobre todo la humana ternura.

Distribuidos por AVANDARO, S. A. Ayuntamiento 162-B, Tel. 13-17-14



JOAQUIN MORTIZ



DIALOGOS

publicará en su número

2

ENERO/FEBRERO

1965

TEXTOS INEDITOS DE: JORGE LUIS BORGES • CARLOS FUENTES • MAURICE BLANCHOT • JULIO CORTAZAR • IVES BONNEFOY • JAIME GARCIA TERRES • MARIA ZAMBRANO • ROBERT LOWELL...

Entre nuestros colaboradores:

Rafael Alberti
Vicente Aleixandre
Luciano Anceschi
Homero Aridjis
Juan José Arreola
Max Aub
Kostas Axelos
Renato Barilli
Adolfo Bioy Casares
Carlos Blanco
Rubén Bonifaz Nuño
Yves Bonnefoy
Jorge Luis Borges
Vance Bourjailly
Roger Caillois
Italo Calvino
José Luis Cano
Emilio Carballido
Ulises Carrión
Rosario Castellanos
Julio Cortázar
Elena Croce
Alí Chumacero
José Donoso
Frederick Dupee
Manuel Durán
Jorge Edwards
Manuel Felguérez

Carlos Fuentes
Erich Fromm
Sergio Galindo
Jomi García Ascot
Gabriel García Márquez
Juan García Ponce
Jaime García Terrés
Elena Garro
Juan José Gurrola
Martín Luis Guzmán
Alfred Kazin
W. Kolakowski
Vicente Leñero
Juan Liscano
León Felipe
Denise Levertov
Robert Lowell
José Luis Martínez
E. Marra-López
Dionys Mascolo
Juan Vicente Melo
Héctor Mendoza
Diego de Mesa
Augusto Monterroso
M. A. Montes de Oca
Elsa Morante
Alvaro Mutis
Pablo Neruda

Kostas Papaianou
Jean Paulhan
Octavio Paz
Carlos Pellicer
Norman Podhoretz
Miguel León Portilla
Emilio Prados
José Revueltas
Alfonso Reyes
Claudio Rodríguez
Juan Rulfo
Luis Rius
Enrique de Rivas
Alain Robbe-Grillet
Alejandro Rossi
Juan Rulfo
Jaime Sabines
Susan Sontag
Arturo Souto
Guillermo Sucre
José Ángel Valente
Mario Vargas Llosa
Luis Villoro
Cintio Vitier
Agustín Yáñez
María Zambrano
Leopoldo Zea