

ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

HEMEROTECA
RESERVA

BIBLIOTECA NACIONAL
HEMEROTECA
"JOSE MARTI"



LA HABANA

Otoño

1946

ORÍGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

EDITORES:

JOSÉ LEZAMA LIMA - JOSÉ RODRÍGUEZ FEO



Todas las colaboraciones y traducciones
son inéditas.



Ejemplar suelto \$ 0.50

Suscripción al año „ 2.00

Suscripción en el extranjero . . „ 2.50



Redacción y Administración:

J. RODRÍGUEZ FEO, Calle B, entre 12 y 14.

Reparto Almendares. La Habana, Cuba.

Talleres:

Imprenta ÚCAR, GARCÍA Y CÍA.

Teniente Rey, 15 — La Habana, Cuba.

SUMARIO

LEON BLOY: *El ciego de nacimiento*

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Ronda sin fanal*

LOUIS ARAGON: *Poemas*

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO: *La puerta cerrada*

WITOLD DE GOMBROWICZ: *Filimor, forrado de niño*

JOSÉ SANTULLANO: *Muchachos y un jardín*

ALCIDES IZNAGA: *Cielo*

MORTON DAUWEN ZABEL: *Joseph Conrad*

NOTAS

FINA GARCÍA MARRUZ: *Notas sobre "Espacios métricos"*
de Silvina Ocampo.

●
Portada de RENÉ PORTOCARRERO

Dibujo de DIAGO

Biblioteca Nacional OS M RT:

HEMEROTECA

DUPLICADO

ORÍGENES

AÑO III

LA HABANA, 1946

NUM. 11

El Ciego de Nacimiento

DICE Jesús al ciego de nacimiento a quien acaba de sanar: "¿Crees en el Hijo de Dios?" Este le pregunta: "¿Quién es, Señor, para que crea en él?" Y Jesús responde: "Lo has visto y el que te habla es el mismo."

Esta última frase es anonadante para nuestro espíritu. Así Jesús habría alumbrado a este ciego, a este mendigo ciego que jamás había visto para que el primer objeto que pudiese ver fuera precisamente al Hijo de Dios. El Hijo de Dios quería la virginidad de la mirada de este pobre. Las miradas de los demás, de aquellos que habían visto otros objetos antes de encontrarlo, no le bastaban. Esta muchedumbre había podido ver toda su creación, desde los animales hasta las plantas y hasta las piedras. Había podido ver todas las estrellas del firmamento, pero nadie había tenido jamás este privilegio inaudito de la visión del Hijo de Dios, anterior a toda visión. Nadie, excepto, sin duda, el Padre

que veía indeciblemente a su Hijo antes de que existiese una creación visible...

Le pregunta a este ciego iluminado: "¿Dónde está este hombre que te ha abierto los ojos?", y éste dice: "No sé nada de eso". No sé más que una cosa, que estaba ciego y que ahora veo. Interrogan a sus padres y éstos dicen que nada saben, excepto que aquél es su hijo y que es ciego de nacimiento. Los mismos que interrogan declaran que no saben de dónde puede proceder aquel que ha ejecutado el prodigio. Nadie sabe nada.

No obstante, se quiere saber al menos lo que el pobre hombre piensa de aquel que le ha abierto los ojos y éste dice: "Es un profeta".

Añade que "si aquél no fuese Dios, nada podría hacer". Ved, ciertamente, una oscuridad muy rara y seguramente aumentaría hasta convertirse en las palpables Tinieblas de la Novena Plaga, si algún doctor extraordinariamente inspi-

rado se le ocurriese preguntar a este ciego tornado clarividente quién es él y que éste le hubiese respondido lo que está en el Evangelio: "Es admirable que vos no lo sepáis".

Antes de intentar, con una audacia que puede asemejarse a la locura, una interpretación cualquiera, quiero pensar todavía en este privilegio singular, desconcertante e inconcebible del Nacido ciego, a quien le fué concebido, sólo entre todos los hombres contemplar el Rostro de Jesús virginalmente, no habiendo jamás visto otra cosa sobre la tierra. Eran innumerables aquellos que, mucho antes que él, lo habían contemplado—si es posible servirse de semejantes palabras.

La contemplación en su esencia no es ni afectiva ni activa y la razón no participa en ella así como tampoco la voluntad. "La contemplación, decía Rusbrock el Admirable, es un conocimiento superior a las formas de conocer, una ciencia superior a las maneras de saber. Es una ignorancia iluminada, un espejo magnífico donde resplandece el eterno esplendor de Dios; no tiene medida y todos los esfuerzos de la razón son impotentes allí donde El reina. Todas las facultades del contemplador están en las uñas irresistibles de la Paloma que va a donde quiera, que hace lo que quiere y que viene no se sabe de dónde por carecer de principio y de fin.

Sin duda los primeros adoradores de Jesús niño advertidos por los Angeles como los Pastores, o iluminados en lo pro-

fundo de ellos mismos como los Magos, lo habían realmente contemplado. No puede admitirse ninguna otra expresión. Pero la multitud inmensa de los otros sin excluir a los Apóstoles y los Discípulos ¿qué pudieron hacer hasta su muerte que los aterrorizó y escandalizó, sino verlo con sus ojos de carne, como lo podían ver los animales, objeto visible que se veían forzados a comparar a todos los objetos visibles que habían pasado de sus ojos a su memoria, antes que se les apareciese?

Privilegio de por sí infinito. A distancia de siglos, hoy sobre todo, los cristianos capaces de amor no pueden dejar de envidiar a estos hombres bienaventurados que veían al Señor todos los días y aun aquellos que no lo vieron más que una sola vez. Los Patriarcas y los Hebreos de tiempos muy antiguos se cuenta que suspiraban por su venida y lloraban de deseo llamando al Bien Amado en las montañas o en los profundos valles. Cuando fué llevado todavía muy pequeño a Jerusalén, el anciano justo Simón murió de alegría.

La esperanza, es cierto, debe bastarnos a nosotros, pobres cristianos, llegados tan tarde. Pero con respecto al Rostro de Cristo encarnado, sus Ojos adorables, su Boca divina que no se abre sino para proferir parábolas o símiles, su Mano de Hijo Unico de Dios vivo que sana las llagas de los cuerpos y las llagas de las almas, su inefable corazón palpitante y todo su Cuerpo de Cordero místico que debía ser inmolado para la hartura de los hombres

que creerán en él; por todo esto nuestra esperanza muy singular es, si puede decirse, a la inversa, en el sentido que deseamos ver lo que ha sido visto durante 33 años por todo un pueblo hace veinte siglos. Sabemos por la fe, que lo veremos más tarde, si lo hemos merecido, y ahí está la diferencia, y todavía, habiéndolo merecido, lo veremos de otra manera. No será ya más en su carne padecedora, como antes. ¡Felices Judas y Caifás! ¡Felices Herodes y Pilatos que lo habéis visto con vuestros ojos! Poco importa que sufráis ahora horribles tormentos. Lo que habéis tenido, sin comprenderlo, no se paga demasiado caro con una eternidad de súplicas.

El caso del ciego de nacimiento es enormemente distinto de todas las cosas imaginables. Se había vuelto clarividente para ver a Jesús, es decir, de una clarividencia tal que no la había comparable y que en este sentido se puede pensar que no había dejado de ser ciego para todo aquello que no fuera Jesús.

El Señor había sanado a otros de su ceguera, el del camino de Jericó, por ejemplo. Pero éste no era ciego de nacimiento y sabía tan bien quien era Jesús que lo llamaba "Hijo de David". Además el milagro fué ejecutado de manera totalmente distinta. "¿Qué quieres que haga?", le pregunta Jesús. "¡Señor, que pueda ver!" Jesús le dice: "Ve, tu fe te ha salvado". En seguida vió. Una palabra sin un gesto.

Pero en el caso del ciego de nacimiento es una especie de ceremonia litúrgica.

"Mientras esté en el mundo soy la luz del mundo". Jesús habiendo dicho esto escupió en tierra, hizo fango con su saliva y luego aplicó este fango sobre los ojos del ciego, diciéndole: "Ve y lávate en la piscina de Siloe" (palabra que significa Enviado). El ciego fué allí, se lavó y retorno, viendo con claridad.

¿Qué significa esta saliva de la Luz del mundo, qué este fango, y qué debemos pensar de esa piscina? La respuesta parece difícil puesto que el mismo San Agustín pasa ligero sobre este episodio en sus Tratados sobre el Evangelio de San Juan, declarando que eso es suficientemente inteligible y que no ha lugar ni a detenerse en él. A pesar de todos mis respetos por este gran Doctor de la Iglesia, confieso que me es imposible dar un paso sin haber intentado obtener no digo siquiera un poco de claridad sino al menos el presentimiento del misterio encerrado en estas palabras evangélicas. Y ante todo ¿qué es un ciego de nacimiento?

Me sé bien la respuesta que no se hará esperar. Se me dirá que el del Evangelio representa al género humano vuelto ciego por el pecado. Pero esa respuesta metafórica no me satisface puesto que Jesús parece decir explícitamente que este ciego no ha pecado, ni tampoco sus padres, sino que ha nacido ciego "para que las obras de Dios se manifiesten en él". ¡Las obras de Dios! Circunscribiéndonos al significado banal, es decir, a la ceguera material y congénita ¿cómo imaginar semejante estado? ¿Qué hacer para llegar a conce-

birlo, porque a fin de cuentas, esta circunstancia puramente física, es el motivo de todo este capítulo de San Juan. Y hará pronto veinte siglos que se vive a horcajadas sobre esta cuestión. Es el punto de partida, el soporte de todo este misterio. Es allí por tanto que conviene colocarse. Pero, una vez más ¿cómo situarse?

Los ciegos por accidente o enfermedad no son en realidad ciegos. Vieron lo que tenían que ver y continúan viendo a través de las impresiones de su memoria. Son como hombres privados de uno de sus miembros del que hicieron tal o cual uso. Su situación no tiene nada de análoga o comparable a la de un ciego de nacimiento. La de éste es en verdad inimaginable. Que a sus tinieblas se les quiera llamar exteriores o interiores, es el habitante de las tinieblas y de todas las tinieblas y es el imperio de Satán. Si es hijo cristiano recibe el sacramento del bautismo en las tinieblas, es confirmado en las tinieblas; el cuerpo luminoso de Jesucristo le es administrado en las tinieblas; muere al fin tanteando en las más espesas tinieblas. No ha visto nada y no puede ni siquiera concebir en qué consiste haber visto una cosa. No sabe cómo están hechos los hombres por ignorar cómo el mismo está hecho. Desconoce a las mujeres, los niños, el color de la sangre, el color del fuego, el color de las lágrimas, el color de los cielos, y ni siquiera alcanza a conjeturar la apariencia de su Redentor. Ahora bien, la comprensión de cualquier cosa parece imposible sin el don de la

vista material. La suya no es una desgracia excesiva. Es un monstruo de miserias. ¿Qué pensar entonces del ciego de nacimiento del Evangelio que no había podido recibir nada en su cueva de la Sinagoga, llamado de repente a contemplar al Hijo de Dios, sino que fué, por un milagro no menos grande que la creación de los soles, instituido de un instante a otro, el Clarividente de la Divinidad adolorida? "Credo Domine, creo Señor", dijo y prosternándose lo adoró. En ese minuto grande como los siglos ¿qué podía ver, no habiendo tenido jamás el presentimiento ni siquiera quizás el deseo de visión alguna y el Rostro de Cristo llenando todo el horizonte.

No otra cosa sin duda que este Rostro cargado de todos los crímenes del mundo, incomparablemente más dulce y más terrible a sus puros ojos que lo que debería ser en los siglos venideros para los más santos visionarios. El Rostro de Jesús amenazando al viento y haciéndose obedecer del mar, llorando en el sepulcro de Lázaro y sudando sangre en Getsemaní; el Rostro lívido y escarnecido del Maestro flagelado, crucificado, moribundo, pronunciando las Siete palabras infinitas que corresponden a los siete días del Génesis; debiendo manifestarse al final, en una gloria imposible de imaginar, infinitamente más allá de las colinas de oro de la Resurrección, en una lejanía misteriosa y formidable para el Juicio de todos los hombres.

Y era necesario que fuese así, ya

que el Señor para darle la visión a este ciego, nada más que para darle la vista, había operado exactamente como para la Creación de la Raza humana. Había tomado un poco de tierra, pero al mismo tiempo, por haber asumido toda la culpa de esta raza, precio justo de la Redención, había sido necesario que la mezclase con saliva, en cumplimiento de la ley formal de Moisés, promulgada en el Levítico: "Si un hombre escupe sobre aquel que está limpio, será inmundo hasta la noche."

La estatura de ese pobre ciego alcanza en ese instante proporciones desconocidas. De pronto no se ve más que a él y su ceguera se vuelve un faro para iluminar el Evangelio. La infinita humillación del Hijo de Dios, su estado de oprobio y de podredumbre, profetizado por David y su infamante muerte en las tinieblas de la noche; todo esto estaría pues, determinado simbólicamente por su cura milagrosa. Entonces quien es en realidad ese ciego, como lo he dicho anteriormente, aplicándole lo que dice de su salvador. "Es extraño que vos no lo sepáis."

En esta historia asombrosa que me parece leer siempre por primera vez, habiéndola releído tan a menudo, me siento muy especialmente impresionado por el testimonio de los padres y por la furiosa protesta de los doctores de la Sinagoga. "Sabemos que aquel es nuestro hijo", dicen los primeros. Preguntadle, *aetatem habet, ipse de se, loquetur*; "tiene la edad, que hable de sí mismo". Cuando se conoce lo Absoluto de los Textos sagrados

y su luminosa concordancia, es difícil en este pasaje de no pensar en "la edad de la plenitud de Cristo", según la expresión de San Pablo, y es completamente imposible no acordarse que no hay más que Dios que pueda hablar por sí mismo—sentido profundo de toda Revelación escrita.

Entonces, oh, pero entonces, este ciego a quien Jesús abre los ojos, representaría al mismo Jesús, como su enigmática imagen reflejada en un espejo; y sus padres que saben que ese es su Hijo, pero que aparentan no saber otra cosa por miedo de los judíos y de sus doctores, cómo no asemejarlos a los de Jesús, cuando tenía doce años y que tuvieron que buscarlo tres días en la ciudad de Jerusalén, ciegos ellos mismos o pensando quizás que se había vuelto ciego, para encontrarlo por último en el Templo, sentado en medio de los doctores a quienes asombraba con su clarividencia.

Se ha considerado siempre como de una grave dificultad la respuesta de este Niño adorable a sus padres deshechos en llanto: "¿No sabíais vosotros que es necesario que esté en los asuntos de mi Padre?" Tiene el mismo sentido que la otra respuesta del mismo Jesús, en la edad de su plenitud: "Es necesario que las obras de Dios se manifiesten en él", en este hombre que es ciego de nacimiento y cuyos ojos abiertos por mí me devolverán mi propia imagen incontaminada.

"Tiene la edad." Esta afirmación de los Padres tiene tal importancia que el Evangelio la menciona dos veces, como

si el Espíritu Santo que la inspira quisiese que se pensara en los dos Testamentos, y eso es sin duda lo que exaspera a la gente de la Sinagoga. "Tú, sé el discípulo de aquel que te ha abierto los ojos y a quien nosotros no queremos conocer", dicen al iluminado, maldiciéndole; "sé su discípulo todo el tiempo que quieras; nosotros somos los discípulos de Moisés", y lo echan fuera, donde es recogido inmediatamente por Jesús. "Tiene la edad", una vez más todavía. Este hijo nacido en las tinieblas, criado entre tinieblas y liberado ahora de las tinieblas ¿qué edad puede tener entonces? Seguramente debe tener la edad de Jesús y Jesús tiene precisamente la edad de Dios, de la plenitud de Dios, la edad de la Creación, la edad de todos los Patriarcas, de todos los Profetas, de todos los pueblos y de todos los mundos, la edad de la Trinidad y de la Eternidad. En seguida que se ve o entrevé esto, se tiene que colegir la imposibilidad de desmadejar esta historia que, como todos los relatos parabólicos de la Escritura, sin excepción, son humanamente impenetrables. No se sabe ya dónde está Jesús, no se sabe ya dónde está el ciego de nacimiento. Cuando se lee que a éste se le echa por los discípulos de Moisés, se cree estar leyendo la historia de Jesús, cuando los mismos dicen de Jesús: "Sabemos que ese es un hombre pecador", mienten a porfía, así y todo tienen razón y más que razón, ya que el Hijo de Dios, asumiendo todos los pecados del mundo ha sido convertido realmente en pecador al

extremo de ser el Pecado mismo, como lo afirma San Pablo. Cuando los vecinos, *vicini*, del ciego de Nacimiento, es decir, todos los profetas de la antigua Ley que lo habían visto mendigar, decían: "¿No es aquel que estaba sentado y que mendigaba?", los unos respondían: "Ese es". Y otros: "De ningún modo, pero se le parece".

Entonces el nuevo clarividente decía a su vez: "Soy yo, Ego Sum". Al conjuro de estas palabras enteramente divinas, capaz de detener a las cataratas y de hacer retroceder a las montañas, se cae a tierra, como los compañeros de Judas en el jardín de los Olivos, y se llora sin saber ya en presencia de quién se está... No había vida suficientemente larga si hubiese que decirlo todo.

¿Sabe alguien lo que se hizo este ciego iluminado que fué realmente un hombre, lo que cuesta trabajo creer, cuando, de infinitamente lejos, se pregunta uno lo que significa simbólicamente su paso por un capítulo entero del Evangelio? ¿Se hizo, como el mismo parece anunciarlo, un discípulo de Jesús, o se tornó en uno de sus verdugos?

Porque era concorde con la naturaleza humana que un número más o menos grande de aquellos a quienes había sanado o consolado lo crucificasen con furia un poco más tarde. No hay rastro de él más allá del IX Capítulo de San Juan.

No he dicho nada todavía de la piscina de Siloe. Quizás logremos de ese lado un poco de luz. La palabra empleada en

la Vulgata es bastante rara: *Natatoria*. Literalmente es un lugar donde se nada, un lugar de natación. Había una fuente de Siloe al pie de la montaña del Templo, al sudeste de Jerusalén, extramuros. Su nombre, probablemente muy antiguo, significa Enviado, así lo hace notar el Evangelista, particularidad bastante misteriosa que puede explicar su ubicación fuera de Jerusalén, cuando se considera en esta figura, la expulsión judaica, obstinada, veinte veces secular de Jesús que es el Enviado por excelencia.

Esta fuente predestinada no puede significar más que María, de la que salió Jesús. María continúa e inmemorialmente simbolizada en los Libros santos por todas las aguas de los surtidores, de las fuentes, de los ríos o de los océanos, al punto que Moisés relatando la Creación, no puede evitar de dar el nombre de María a la universal "congregación de las aguas"... Cuando Jesús dice al ciego que se lave en la piscina, es como si lo enviase a su Madre. Esta que preside soberanamente las inmersiones bautismales y que ha procreado la Luz del mundo, toma su ceguera a este hombre para transferirla, exhalando los suspiros inmensos de su Transfiguración, a la Raza Judía, su propia raza, desde ese momento forzada a esperar que se cumpla inefablemente la Primera Palabra del Redentor en su Cruz para ser al fin liberada de las tinieblas de su terrible velamen.

Ved pues, todo lo que yo alcanzo a discernir en esta historia del ciego de na-

cimiento. Un mendigo que no ha visto nunca nada y que parece ser de manera muy embozada, el mismo Jesús, captado en el espejo enigmático de San Pablo; este mendigo privado de toda luz hasta entonces, vuelto de repente clarividente, porque Jesús, Luz del mundo, ha frotado sus ojos con tierra escupida por él y que le ha dicho que vaya a su madre, que no podía estar muy distante, no mucho más distante, pienso yo, que la fuente de sus propios ojos, bañados de lágrimas que poco después esparciría sobre la tumba de Lázaro; y ambos, el Mendigo y el Señor de las Tinieblas y la Luz, vueltos el uno para el otro dos espejos, al punto que Jesús, aparentando transponerlo todo declare al final que ha venido para que aquellos que no ven sean clarividentes y que los clarividentes se tornen ciegos, y que es de esta suerte que juzgará al mundo, afirmación que promete extrañas sorpresas.

Después, los padres que saben que este ciego de nacimiento que acaba de nacer a la clarividencia es sin duda su hijo, pero que no saben nada más, aparentando creer que está perdido para ellos, ahora que ve, y alejándose de ese hijo que no los necesita más, ya que tiene la edad en que puede hablar por sí mismo, actitud respetuosa que se debe suponer la de los Profetas al aparecer el Salvador que habían tenido la misión de anunciar. Aún más, los discípulos de Moisés, manifiestamente enfurecidos por todas estas cosas y sintiendo con desesperación que se tornan ciegos a

su vez, cuando el ciego de nacimiento que los condena ve por fin, cree y adora.

¿Todo esto es necesario decirlo? Acaece sobre las cimas bermejas de la contemplación, a distancias enormes de la interpretación rigurosamente moral o doctrinal del Santo texto e infinitamente por

debajo de la Clara Visión Beatífica. Es como una manera de llorar contemplando el cielo, pensando en el incomprensible Dios de nuestras almas que nos consumiría como paja si se mostrase de otra manera que en enigmas o parábolas.

LEÓN BLOY

(Traducción de CAREL PICHARDO.)

Ronda sin Fanal

PARA MARIANO

I

*Si no se abre la escala, lo madura
una puerta clavada en la mirada,
y sabe romper así la tosca encarnadura
por donde echó la sierpe barnizada.*

*Su protección, su manto, empuñadura
por un testigo borroso fué raspada.
Prohibido, la protección fué más impura;
protegido, estalló su espalda al ser mirada.*

*Al retroceder su mancha pasa,
gruñe un humo ligero de alborada.
Un flexible y duro miedo lo provoca.*

*Y enlazando al junco que no toca,
la nave se introduce recargada
al sacrificio de la fiebre escasa.*

II

*Si lo descubre para siempre el uso,
si con golondrinas la cornisa gime,
malbarantando su pensar intruso
de la nube y no de la nube que persigue.*

*Si el uso evita iluminar difuso
un acordeón domado que pámpanos desligue
del arco mineral o del marisco infuso
que sin cabellos su girar prosigue.*

*Qué altanería, su topete el cuello
desinfla un color que vierte oscuro,
caminando hacia polvo y remolinos.*

*Mientras la grulla en grumo de entrecielo
prepara en nido hueco por maduro
la desazón de toscos inquilinos.*

III

*Posta de noche, vigilo bien la brisa
que sigue su caracol, pesa como una tabla.
Punzada o voluta de clavo la sonrisa
termina en un cuerpo que no habla.*

*Viejas frases se abren, son para apresarme
en colada de ploma mas sin fuego.
Siempre de nuevo al alcanzarme
sabe hacer su ademán, empieza el ruego.*

*Cuando vuelvo, de la sonrisa un diente
ha quedado otra vez como el inicio
que quiere arañar la igual tonsura.*

*Se prolonga en inicio la burla del suplicio.
Su redondel de gato de nuevo me murmura:
su son impropio me escuda, me divierte.*

IV

*Al levantar el cuajo salinero
y echar rebote como un son alterno,
por tejida escala se arrastra el comadrero
que mira su no pregunta en no lo entiendo.*

*Desprende el fugato de diamante
un ser animadizo que se cuelga.*

*Su primera impulsión de ser errante
cuaja el instante que más cuesta.*

*El desprendido son lo reconstruyo
arañando con sal la rosa en valvas.
El trasgo traspasa si interpreta*

*la oblicua, pasajera noche de algas,
donde salta la astilla en su furor secreta.
Así me pudro y caigo, así no huyo.*

V

*La invasión se durmió, la noche en vilo
se mascaba su rabo y se extendía.
Al despertar sobre sí, banal en su sigilo,
sin poder soportar la gruta se perdía.*

*Ocupada la ciudad, babilónicas botellas retorcidas
y alguien que busca lo que sabe hundido.
Augustas codornices prevenidas
tiznaron su collar y su pico recomido.*

*Espeso el humo se cuaja en las botellas.
La espiral de Van Gogh, naranja en las centellas,
idéntico pincel devora los frutos o los esmalta.*

*¿Quién quedó, ordena y vuelve
y en la enterrada garrafa sin cesar resuelve?
El Teniente de la Plaza de Malta.*

VI

*El cuchillo y el tajo en la estructura
rompen en gotas de agua toda esencia.
Artífice de desplomada arquitectura
cuelga en la aire la fusta de la ausencia.*

*El tejido fugaz en colmo de asistencia
busca en la araña su contrapunto de fiel apoyatura.
Su maleficio envuelve su estilo sin violencia
y sus ramazones, no sus ojos, preludian la ventura.*

*En su tinta, tesón del cuerpo soterrado, despegas
las venas retocadoras en lo oscuro;
las moscas que doblan las lianas en los claros.*

*El mar es carne y se alza a lo maduro
si le da tripas a la espiral de giros vagos,
pulpo que me conoces y me ciegas.*

VII

*Se interrumpe la escala, su ruptura
va creando la tinta del mar interrumpido.
Hueco de la derivación en pausa de negrura
separa el humo inicial del cuerpo aparecido.*

*La derivación un fruto desprende
y otra rama no entona el nacimiento.
Dentro de oblicuo y sin causal entendimiento
ya el rocío por el fruto o ya la almena esplende.*

*Ronda dormida y el fanal primero
suma guerreros y en la balsa entona
sus dobles flautas de papel chillido.*

*El oblicuo sus lanzas acartona.
En donde me resumo como entero,
gruesa mancha engulle al reino dividido.*

JOSÉ LEZAMA LIMA

Poemas

LAS LILAS Y LAS ROSAS

*¡OH meses de floraciones, meses de transfiguraciones!
Mayo que fué sin nubes y apuñaleado Junio
Jamás olvidaré las lilas ni las rosas
Ni aquellos que en su seno guardó la primavera.*

*Jamás olvidaré la ilusión trágica
El cortejo, los gritos, la muchedumbre, y el sol
Los carros cargados de amor, los donativos de la Bélgica
El aire tembloroso y el camino sonando abejas
El imprudente triunfo que antecede la batalla
La sangre que el carmín de un beso prefigura
Y aquellos que van a morir de pie en las torrecillas
Cercadas por las lilas de un pueblo embriagado.*

*Jamás olvidaré los jardines de Francia
Que semejan los misales de siglos desaparecidos
Ni la inquietud de los crepúsculos, ni el enigma del silencio
Ni las rosas a lo largo del camino recorrido
Ni el mentís que las flores daban al viento aterrador,
A los soldados que pasaban sobre las alas del miedo,
A las bicicletas delirantes, a los cañones irónicos
Al aspecto lastimoso de los falsos refugiados.*

*Pero no sé porque este torbellino de imágenes
Me conduce siempre al mismo punto y cae*

*En Sainte Marthe. Un general. Ramas negras.
Una villa normanda donde el bosque se detiene.
Todo es silencio. El enemigo reposa a la sombra
Y París se ha rendido, nos dicen esta noche.
Jamás olvidaré las lilas ni las rosas
Ni los dos amores que hemos perdido.*

*Ramillete del primer día: ¡lilas, lilas de Flandes!
La muerte acicala las mejillas con la suavidad de su sombra
Y tus ramilletes de la retirada son rosas delicadas
Del color del incendio lejano: ¡rosas d'Anjou!*

EL TIEMPO DE LOS CRUCIGRAMAS

*OH sol de la medianoche insomne, soledad
De las casas desiertas de hombres donde velan
Las esposas del espanto y estudian
Los monstruos que rondan con sus muecas la almohada.*

*¿Quién desencadenó este miedo desterrado
Y pintarrajeó los vidrios de un azul pánico,
Puso la arena en el techo y el insomnio en sus corazones?
Ya nadie lee la suerte en los naipes.*

*Brujas, podéis bailar en el brezal,
Ellas no añoran saber si les traeréis
Ese amor que las doblega más que ninguna plegaria
Cuando la Gare de l'Est ha devorado a sus amados.*

*Mujeres que, al fin, como nosotros conocéis
El paraíso perdido de los brazos libres
¿Escucháis una voz que murmura, te amo?
Vuestros labios dan al aire un beso agujereado.*

*Ausencia abominable, absintio de la guerra
Que te emborracha otra vez amargamente.
Recuerdas como nuestras piernas antaño se confundían
Y yo sabía por ti lo que tu cuerpo hacía.*

*No hemos apreciado bastante estas horas dobles
Ni compartido nuestros sueños diferentes
Ni espiado el fondo de nuestros ojos empañados
Ni conversado de nuestros corazones contrincantes.*

*Si no es sin embargo por que yo te lo dije
Por que llegó a entender o a pensar
Si las nubes adornan el día de mechas grises
Y los árboles oscurecidos la danza comienzan.*

*Escucha. En la noche mi sangre bate y te nombra.
Busco en el lecho tus pies y tu calor.
Todo se me escapa y si no es ella,
Que me importa lo demás. No soy uno de ellos.*

*No soy de ellos porque tendría que ser
Como el esqueleto de Ligier que en Bar
Se arrancó la carne viva, pero levantó
En lo alto de la ventana su pobre corazón bárbaro.*

*No soy uno de ellos porque la carne humana
No es como un pastel que un cuchillo corta,
Y mi vida necesita un fervor fraternal.
Que no podemos desviar el río que fluya al mar.*

*No soy uno de ellos porque la sombra
Existe para los amantes y el árbol para el cielo,
Y los chopos cubren con sus semillas
El viento, portador de amor, de abejas y de miel.*

*Soy tuyo. Sólo tuyo soy. Adoro
Las huellas de tus pies, el hueco donde dejaste
La pantufla perdida o el pañuelo. Duérmete.
Duérmete mi niño asustado. Te prometo velar.*

*Velaré. Es tarde. La noche del medioevo
Cubre con un manto negro este universo roto
Para nosotros, quizás no; pero la tormenta pasará
Un día y volverá el tiempo de los crucigramas.*

LAMENTO EN LA MUERTE DE MADAME VITTORIA COLONNA MARQUESA DE PESCAIRE

*Cuán dulce me es dormir el sueño de la piedra
El profundo sueño que mece las estatuas.
Cuando el siglo es infame; cerrar los párpados,
No ver y no sentir se tornan virtudes.
Callad. No me despertéis. Baja la voz, ¿quieres?*

*¿Quién habla en la cámara que acalla la muerte?
No es el escultor inmóvil, soñador.
¿No he sufrido bastante con la caída de Florencia,
Madame? y es menester que os vea aquí
Ante Miguel Angel, ante mí, detrás del Dios viviente.*

*Tengo celos de El como de las flores ligeras
Que llevas a veces en tus cabellos dorados.
He llorado tan a menudo en la Roma extranjera,
Escuela del destierro para el amor separado
La desventura por la que lloraré mañana.*

*Mi Victoria de ojos cerrados que la eternidad compone,
Tú que mis abrazos abiertos jamás abrazaron
He rozado tu mano helada y para siempre llevaré
La pena de no haber osado tocar tu frente.
¡O terrible deseo que nada calma!*

*Madame Colonna tendida sobre el lecho de columnas
En este día desgarrador cambias de rostro
Y la noche sepulcral al fin os otorga
Los rasgos que entregué, capilla de Saint Laurent,
A esa Noche que sueña con un mundo diferente.*

*Amor, ¿no tendrás piedad de mi gran época?
Amor, ¿no me has odiado mucho tiempo?
Amor que en el férretro yaces, ¿me quieres aún más?
Nada logrará calmar este pobre corazón viejo
Ni el haber perdido a Victoria y a mi país.*

LOUIS ARAGÓN

(Traducción de José Rodríguez Feo)

La Puerta Cerrada

EL alba se definía lentamente en las sombras que se alejaban, devolviendo a las cosas los colores más frágiles y temblorosos. Se le antojaba entonces, sentado frente al mar añil, que el rosa y el amarillo de la fachada de su caserón renacían más frescos, después que la noche oscurísima los había renovado en su misterioso ocultamiento. Si la linterna del guardián tocaba imprudentemente los pétalos del clavel o la rosa amarilla que su abuela le entregó al morir, no lograba percibir las tonalidades con exactitud. El rojo sufría la alquimia de la luz falsa y presentaba un morado espectral; el amarillo se tornaba indecisa-mente rosa o marrón. La noche envolvía el mundo de las plantas en un manto misterioso y equívoco y sus sorpresas hubiesen asombrado al diligente Goethe. Pero la noche se había desvanecido; él lo anhelaba así; y los colores eran como un mágico reloj que marcaba las etapas del tiempo en el jardín. Con la luz crecía el murmullo, antes imperceptible, de los caracoles que trazaban jeroglí-ficos en las arenas. Si en aquel instante de angustiosa espera, de tiempo po-drido, de dolorosa intensidad, percibía las formas delicadas y huidizas de los peces, sus actos generosos yacían, como el ahogado, en el fondo del mar. Pre-sintió que la duda fría como la cola del pez, que saltaba desde los abismos, se adentraba en su alma, y picaba en las partes más sensibles, refutando la idea del milagro. Ahora acechó, quieto, las luces del horizonte porque no le de-jaba de morder la angustia de ver surgir en la lejanía la vela blanca. Claro, pensaba, toda esta confusión implica una absurda metamorfosis. Sin embargo, nada había ocurrido. Nada había sentido; sólo lo sustentaba el placer de la impostergable revelación. Esta parecía confirmada cuando respi-raba—se le revelaba en el recuerdo oscuro—el olor de las flores lejanas. Los pétalos rojos, amarillos, violetas, permanecían dentro del círculo decorativo de sus sentidos. Esta inclinación sensual en él prefiguraba el momento de abstracción, cuando el deseo de lo bello existía como la apología más humilde ante la naturaleza. Cuando la emoción extraña de estar a su lado donde olvi-daba siempre la necesidad de desvahar las cosas cotidianas ensanchaba la ne-gación de lo ajeno; él presentía que las flores se marchitaban lentamente.

Ahora, la visión de los caracoles y los peces saltarines establecían, de súbito, el tiempo transcurrido desde que la puerta se había cerrado, arbitrariamente. Siempre se extrañaría de que al intentar atrapar por el rabo, como al pez que

bailaba allí, el pensamiento discreto; y le había vuelto al salir del cuarto; ca-yese en una admiración del paisaje marino. El vaivén de las olas se burlaba, entonces, de su imitación de lo inmóvil, de su empeño imaginativo.

Aquella mañana las caricias ya carecían de la intensidad deseada en la noche y la voz de la amada se confundía con el silbido del viento. En la playa perdía la capacidad de sentir y se acurrucaba en la soledad del espíritu. Allí calcularía con granos de arena lo perdurable de aquel amor si el tiempo fuese abolido rigurosamente; pero le quedaba siempre un recuerdo, al volver a tierra firme, de la visión de un mar resentido por sus negaciones. Las olas, ahora, borrraban afanosamente los signos enigmáticos que él trazaba en los momentos de inde-cisión, de dolor.

Cuando fijó su vista en la frondosidad de aquellos árboles, ya entraba en la casa. Las ramas de los tamarindos aún sombreaban el patio; la fuente lanzaba, desafiadoras, sus aguas frescas al cielo y el canto de los gallos enturbiaban el si-lencio del mediodía. Como todo le pareció posible, abrió la puerta. El olor que se desprendía de las cosas era más intensamente genuino; las rosas no se habían marchitado. Creyó lo contrario, que las habían deshojado en la noche de su ausencia. Para cerciorarse de que vivían, se acercó tembloroso; lo ate-r-raba un olor leve, lejano. Le entristeció la ambigüedad confirmada. La rea-lidad surgía, ahora, como algo enojoso, ridículo, impertinente. La ausencia del tiempo, en aquella sala vacía, negaba toda una sucesión de sentimientos que creyó legítimos, en el tiempo y en su ser. Todo corroboraba la adhesión al tedio, que residía realmente en el plato de sopa, abandonado súbitamente al sonar el timbre de la puerta. Los contempló fijamente hasta que sus ojos ardían—el plato y el humo que ascendían del fondo como si la pagoda china ar-diese bajo el líquido amarillo. La pagoda no ardía. Cerró los ojos.

Cuando despertó, estaba solo. Con ojos extraviados, su mirada era tan penetrante que sintióse caer, escudriñó las flores. Estaban marchitas. No lo supo hasta que el gran vaso de porcelana se deslizó de sus manos; el sofocante golpe contra el piso de mármol rosa lo sobresaltó. Entonces las flores crujieron delicadamente, secas, bajo las pisadas que intensificaban aterradoras el vacío. Poco a poco, descubría la verdad: la noche había vuelto. Cuando salió al jardín, la luna se asomaba cautelosa por el horizonte. Parecía una vela llevada por el viento, que le acariciaba las pálidas mejillas.

En aquel momento fué que él creyó ver la puerta que se cerraba lenta-mente. Una alegría inefable, que él había esperado tres días y tres noches, estremeció lentamente su cuerpo.

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO

Filimor Forrado de Niño

A fines del siglo XVIII un campesino, nacido en París, tuvo un niño; y aquel niño a su vez tuvo un niño, y ese niño a su vez tuvo un niño y luego hubo otro niño... y el último, niño (como campeón mundial) jugaba un match de tennis en la cancha representativa del Racing Club parisiense dentro de un ambiente de enorme tensión y con el acompañamiento de incesantes, espontáneos truenos de aplausos.

Sin embargo (¡qué locamente traicionera es la vida!) cierto coronel de suaves, sentado en la tribuna lateral, de repente envidió el embriagador, impecable juego de ambos campeones y, ansioso de lucir sus posibilidades frente a los seis mil espectadores (tanto más que a su lado estaba su novia)... de improviso disparó su revólver contra la pelota que volaba entre las raquetas. La pelota reventó y cayó. Los campeones, privados así de la pelota, trataron durante algún tiempo de golpear con las raquetas en el vacío; mas viendo todo lo absurdo de sus movimientos sin objeto, se abalanzaron a trompadas. Un trueno de aplausos se dejó oír entre los espectadores.

Y con eso, seguramente, se hubiera terminado el asunto. Pero acaeció también la circunstancia imprevista de que el coronel, en su excitación, olvidó o a lo mejor no prestó bastante atención (¡cómo hay que prestar atención!), a los espectadores sentados en la tribuna del frente, llamada "tribuna solar". Le pareció, no se sabe por qué, que la bala después de atravesar la pelota, debía terminar su trayectoria; empero, por desgracia, no terminó y en su carrera ininterrumpida alcanzó en el cuello a cierto industrial—armador. ¡La sangre brotó de la arteria atravesada! La esposa del herido, bajo la primera impresión, quiso echarse sobre el coronel, quitarle la pistola pero, como no podía—(estando aprisionada por la muchedumbre) aplicó sencillamente una bofetada a su vecino de la derecha. Y se la aplicó porque su indignación no podía explotar de otro modo y porque, en los más íntimos rincones de su subconsciente (dejándose guiar por una lógica puramente femenina) creía que, como mujer, podía permitírsele todo.

Se puso en evidencia, sin embargo, que no era del todo así como se imaginaba, pues el abofeteado (¡qué inciertos son nuestros cálculos, qué imprevistos nuestros destinos!) era ni más ni menos que un epiléptico secreto en estado potencial. El infeliz, bajo la conmoción producida por la bofetada, cayó

en un ataque, estallando como un geiser, en convulsiones. ¡La desgraciada se encontró entre dos hombres, uno de los cuales echaba sangre y otro—espuma! Un trueno de aplausos se dejó oír entre el público.

Y entonces un caballero, sentado al lado, en un acceso de pánico saltó sobre la cabeza de una dama que estaba sentada más abajo; la cual se irguió y abalanzó, saltando sobre la cancha y arrastrándolo en loca carrera. Un trueno de aplausos estalló entre los espectadores. Y así seguramente hubiese terminado el asunto. Sin embargo, ocurrió todavía (¡todo, todo habría que preveer, todo tomar en cuenta!) que no lejos estaba sentado cierto humilde, oculto soñador-jubilado, que desde hacía años en todos los espectáculos públicos soñaba con saltar sobre las cabezas de las personas ubicadas más abajo y sólo se contenía con esfuerzo. Arrastrado por el ejemplo, sin más tardar saltó sobre la dama que estaba sentada abajo, la cual (era una pequeña empleada llegada de Tánger, en Africa) creyendo que así conviene, que era esto justamente lo correcto, que eran ésas las costumbres del gran mundo... también se abalanzó tratando de no demostrar ninguna timidez en sus movimientos.

Entonces la parte más culta del público empezó a aplaudir con tacto para disimular el escándalo delante de los representantes de las embajadas y legaciones extranjeras. Empero, aquí también hubo un malentendido, porque la parte menos culta del público tomó los aplausos como señal de aprobación y también cabalgó sus damas. Los extranjeros demostraron un asombro cada vez mayor. ¿Qué quedó por hacer, pues, a la parte más distinguida de la concurrencia? para disimular el escándalo también cabalgó sus damas.

Y, casi seguramente, con eso hubiera terminado todo. Mas entonces un tal marqués de Filimor, sentado en el palco bajó con su esposa y con la familia de su esposa, de repente se sintió gentleman, salió al medio de la cancha con un traje claro de verano, pálido pero decidido, e inquirió con frialdad: —si alguien, y quién, precisamente, quería ofender a la marquesa de Filimor, su esposa. Y arrojó a la cara de la muchedumbre un puñado de tarjetas de visita con esta inscripción: "Philippe de Filimor" (¡qué cuidado debemos tener! ¡qué difícil es la vida, qué peligrosa!) Un silencio de muerte reinó.

Y de súbito no menos de treinta y seis caballeros comenzaron a acercarse a la marquesa, al paso, sin montura, sobre mujeres de raza, de tobillo fino—para ofenderla y sentirse gentleman en vista de que el marqués su esposo, se sintió gentleman. Pero la marquesa (¡no, por Dios, qué loca, qué loca es la existencia!) por el susto abortó—¡y el vagido de un niño se oyó a los pies del marqués, bajo los cascos de las mujeres piafantes!

El marqués, de improviso forrado de niño, dotado y complementado de niño mientras actuaba en forma particular y como un gentleman en sí y adulto —se avergonzó y se fué a su casa, mientras un trueno de aplausos se oía entre los espectadores.

WITOLD DE GOMBROWICZ



Muchachos y un Jardín

*Van los dos muchachos
unidos, cantando.
Revientan claveles
colorados.*

*Tan juntos, parece
que nada más tienen
un solo costado,
flexo, leve.*

*Van por los jardines.
Los árboles fingen
que ninguno escucha
lo que dicen.*

*Pero allá en la altura,
las ramas preguntan
y después se ríen
con dulzura.*

*Van los dos muchachos,
unidos, llorando.
Tienden los laureles
áureos ramos.*

*A su trono verde,
los lirios ascienden
su rostro penado:
duelo y nieve.*

*Se van alejando
los dos, y su paso
es cauto y moroso,
lento y vago.*

*El laurel de oro,
levanta en tronco
un ruiseñor loco
delirando . . .*

JOSÉ SANTULLANO

Ciclo

*¡Tanto violín deshecho en el extinto bosque!
Con sol, y luna, y viento tú, penacho,
estremecido ayer en verde vivo.
(La luz lamía tus dedos finos.)*

*Debió pesar ásperamente la edad en ti,
cuando la luz, ya sin reflejo,
era una dama imposible.
Aguardarás los años por venir,
tú, sin ser tú, mas soñando serlo,
pero tal vez, penacho, formes parte
de un naranjo, o niño, o nupcial corona...
¡En cambio yo, tan poderoso, tan
ángel casi, que entiendo
lo que no puedes en el libro cierto,
e incierto del sentido!
Mas de modo igual
conduélense los ángeles de mí;
me mirarán, sabiéndome inútil casi.*

ALCIDES IZNAGA

Joseph Conrad

Las portadas de los libros de Conrad siempre tasaron sus escrúpulos con tanta severidad como cualquier otra parte de sus manuscritos, no siempre a su satisfacción o a la nuestra en el caso de las citas, mas con notable éxito en el caso de los epigramas. Su empleo fué muy cuidadoso; la señora Conrad ha dicho que fueron siempre escogido con extremado cuidado; Conrad se esforzaba para que estas "citas tuviesen siempre una relación íntima y directa con los argumentos del libro mismo, y expresaban a menudo el estado de ánimo en que se había escrito la obra". A veces es el estado de ánimo—sea ya de reminiscencia, pathos, ironía, o tragedia—lo recalcado. Más a menudo los epigramas insinúan el motivo o la actitud que gobernó la formación del material y la concepción de la experiencia que dramatiza. La cita bajo el título de *Lord Jim* ofrece una clave no solamente del método narrativo que, en sus largos recitativos, monólogos, y exámenes de conciencia, Conrad perfeccionó para lograr el realismo y la forma; también aclara la compulsión psicológica que obliga a hablar a sus personajes, atrapados en la prisión moral o circunstancial de sus vidas, y por la que Conrad, si trazamos su naturaleza en sus cuentos y escritos personales, aboga en su peculiar forma de arte y revelación. "Es cierto que mi con-

vicción gana infinitamente desde el momento en que otra alma cree en ella." La sentencia de Novalis es la llave del método y la necesidad que constituyen la fuente de la originalidad de Conrad y de su atracción para los realistas psicológicos.

Algunas veces el complejo del destino requiere una solución más violenta que la ordalia de sublimación individual. La cita de Shakespeare: "*So foul a sky clears not without a storm*" al frente de *Nostromo* sugiere un símbolo que prevalece. Cuando la novela es de una tendencia más exótica o melodramática, prevalece un sentido de lo maravilloso o de lo milagroso, del responso conmovedor ante las increíbles sorpresas y los peligros de la vida, de "la extrañeza de los destinos que acecha a los hijos del hombre", de "las maravillas y los misterios que obran sobre nuestras emociones e inteligencia en formas tan inexplicables como para justificar la concepción de la vida como un estado de encantamiento"; se refleja en este sentido de las cosas humanas el romanticismo de Conrad y de ese temperamento que lo comprometió en las fortunas de su carrera y cuyo dominio requirió toda una vida de disciplina y el ejercicio de las fuerzas críticas de su inteligencia moral.

Un cuento de Pascuas francés constituye el ambiente de *A Set for Six*: "*Les petites marionnettes. Font, font,*

font. Trois petits tours. Et puis s'n vont. Una frase de Boeccio "...porque este milagro o prodigio me preocupa grandemente" se encuentra al frente del autobiográfico *Mirror of the Sea*. *Victory* se desarrolla bajo el hechizo evocado por los versos del *Comus* de Milton: "Calling shapes and beckoning shadows dire. And airy tongues that syllable men's names. On sands and shores and desert wildernesses."

Pero hay otra serie de estas citas que subrayan más claramente la idea que subyugaba a Conrad en su análisis de la experiencia profundamente significativa de su temperamento e historia personal; fué un estímulo para sus más grandes historias, y aparece repetidamente en sus epigramas desde el primero hasta el último de sus libros. La cita en *Almayer's Folly* (1895) es de Amiel: "Qui de nous n'a eu sa terre promise, son jour d'extase, et sa fin en exil?", y "D'autres fois, calme plat, grand miroir. De mon désespoir," de Baudelaire encabeza *The Shadow Line* de 1917. Un aforismo de La Bruyère nos da la clave de *The Arrow of Gold* de (1918): *Celui qui n'a vu que des hommes polis et raisonnables, ou ne connaît pas l'homme, ou ne le connaît qu'à demi*". El motto de *The Rescue* (1920) lo tomó de *Frankleyn's Tale* de Chaucer: "Alas, quod she", *that ever this sholde happe! For wende I never, by possibilitee. That swich a monstre or merveille mighte be*. Más específicamente tenemos la cita bajo el título de *Chance* (1931) de Sir Thomas Browne: *Those that hold that all*

things are governed by Fortune had not erred, had they not persisted there.

El significado y consistencia de estos pasajes es obvio. Nos permiten resumir brevemente, aunque con demasiada sencillez, el tema básico de la ficción de Conrad. Su obra dramatiza una hostilidad de fuerzas que existen a un mismo tiempo en las condiciones de la vida práctica y en la constitución moral del hombre. Aquellos que evidencian alguna vitalidad fundamental en su naturaleza, voluntad, o imaginación no son principalmente hombres cautelosos, de tacto o prudentes, "*polis et raisonnables*", y no permanecerán siempre así. Son posesos de un entusiasmo que los hace acercarse a la vida como si esta fuese una aventura. Atacan con toda la fuerza impulsiva de sus ilusiones, sus orgullos, sus idealismos, sus deseos de fama y poder, sus confianzas de que el Azar es un amigo y la Fortuna un guía que los conducirá a la meta prometida: a la felicidad o al éxito, a la riqueza o al poder. El azar, bajo este aspecto de ilusión adolescente, es el ideal de expectación y generosidad. Es el dios de la ignorancia que estimamos como sinceridad antes de comprender que la sinceridad es una virtud que, como el cero de James en aritmética, depende en su valor del número que lo acompaña. Toma el color de su benevolencia de la impetuosidad y ardor juveniles, antes que esas cualidades hayan revelado su verdadero precio en la experiencia y desilusión. Ocurre a veces que la ilusión con que revestimos nuestras vidas que comienzan

no está llena de entusiasmo, sino de cinismo y pesimismo. El precio que pagamos entonces es mucho mayor. El héroe de *Youth*, *The Arrow of Gold*, y *The Shadow Line* es a veces reemplazado por un hombre como Heyst en *Victory* or *Razumov* en *Under Western Eyes*, cuya misantropía no probada es una presunción tan fatalmente romántica de las condiciones de la vida responsable o de las obligaciones del carácter como un optimismo falso. ("Pobre del hombre cuyo corazón no haya aprendido de joven a esperar, a amar y a depositar su confianza en la vida.") Un mismo enemigo los espera en acecho. Ese enemigo, "nuestro enemigo común", salta de escondites desconocidos: a veces de escondites que la fortuna o el azar nos ha preparado, pero más a menudo y más seriamente, como la bestia en la jungla de James, de las profundidades no sondeadas de nuestra naturaleza secreta, de nuestra ignorancia, nuestro subconsciente.

Cuando llega el momento, la víctima se ve obligada a entregarse a ello. Es el signo de su destino, y no hay escape para quien lo arrostra indefenso. Las condiciones de la vida son trastocadas. Es el golpe con el cual la fortuna exige ser reconocida: por nosotros mismos, por la realidad, la ilusión, el error, la expectación equivocada y la derrota. En ese instante si un hombre da la talla, su existencia moral comienza, una existencia que una previa anticipación intelectual o teórica no pudo anticipar. *Empezamos a vivir cuando hemos concebido la vida como*

tragedia. El azar ya no es beneficio; es el que coloca las trampas y los lazos, sus oportunidades son ahora la medida del peligro y del riesgo y sus favoritos no son ya los aventureros e idealistas sino aquellos que pueden decir con esas palabras de Yeats que parafrasean una idea de Conrad: *Cuando pienso en la vida como una lucha con el Demonio que siempre nos asigna los trabajos más duros entre aquellos que no son imposibles, comprendo por qué existe una profunda enemistad entre el hombre y su destino y por qué el hombre no quiere más que a su destino*.

La crisis en casi todas las novelas de Conrad, muchas de las cuales forman un prolongado y agotador análisis o sublimación de la crisis, llega cuando, por un golpe accidental o por un acto de decisión o por un error que se desprende de las necesidades secretas del temperamento, un personaje se encuentra de súbito entregado a su destino. Es un compromiso que ata a todo hombre de valor moral significativo. Es la prueba y la oportunidad del ser fundamental; no hay escape. Su necesidad es expresada varias veces en los libros de Conrad, pero más memorablemente en *Typhoon*: "El mar... nunca se ha propuesto asustar al hombre silencioso, quien rara vez miraba al cielo, y que erraba inocentemente sobre las aguas con la única finalidad visible de proveerse de sustento, ropas y un cuarto para los tres seres en tierra. Tiempos feos había conocido; se había mojado y sentido molesto y cansado a la manera usual; lo ha-

bía experimentado en el momento y, más tarde, olvidado. Así que en conjunto se sentía justificado al anunciar buen tiempo en el hogar. Pero nunca le había presentado un vislumbre de fuerza inmensurable o ira inmoderada, la ira que pasa y se agota mas nunca se apacigua: la ira y la furia del mar apasionado. Sabía que existía, como sabemos que el crimen y las abominaciones existen; había oído de ella como los ciudadanos pacíficos de un pueblo oyen hablar de batallas, hambre, inundaciones, y sin embargo desconoce el significado de estas cosas aunque haya participado de una riña callejera, pasado un día sin comer o empujado hasta los huesos en la ducha. El capitán MacWhirr había navegado sobre la superficie de todos los mares como algunos hombres se deslizan sobre los años de existencia para después hundirse suavemente en una tumba plácida, ignorantes de la vida hasta lo último, sin haber nunca percibido todo lo que contiene de perfidia, violencia y terror. Existen en el mar y en la tierra hombres de tal manera afortunados, o de tal manera desdeñados por el destino o por el mar.”

Las implicaciones de esta frase final van más allá de los cuentos de Conrad y de su propia vida; nos ofrecen un juicio de un mundo que se ha deslizado en la violencia destructiva que resulta de una moralidad casuística y oportunista. No fué tan solo en la sociedad política y comercial que observó la acción de esa violencia, con ese mal que se ramifica y encuentra expresión en *Chance*, *The Secret*

Agent, y *Under Western Eyes*—novelas cuyos escenarios europeos o ingleses excluyen todo exotismo ofuscante y así revelan toda la fuerza del poder crítico de Conrad. Percibió en la crisis de la civilización europea este mal, y lo vió ahí como una cuestión cuya importancia sintió con una intensidad personal y hasta con culpabilidad—la cuestión del destino de Polonia. Algunos de sus ensayos sugieren su largo escrutinio de esta cuestión, pero explícitamente rara vez lo elucidó. Permanece entretejido en la maraña de sus historias y esto lo hace memorable y dinámico. Para comprender la honda significación de la visión de la violencia de su época requiere prestar atención al contenido y mensaje de sus obras.

El temperamento de Conrad, como el de sus héroes característicos, se desprendía de un impulso, de una impetuosidad, que compromete al poeta, tanto como al hombre de acción, en una teoría sobre las leyes de la responsabilidad moral. Fué desde el principio, a causa de su disposición emocional, y quizá inevitablemente, por las circunstancias dramáticas de su juventud en Polonia y herencia revolucionaria, un idealista cuyas pasiones desde temprano asumieron el cúmulo de la resolución heroica, entregadas a una lucha que dependía de una voluntad indómita y un gran espíritu. El sentimiento estoico de los románticos contemporáneos—Nada les pasa a los bravos—jamás podría ser el lema de esta tradición. Las esperanzas fervorosas del nacionalismo polaco y la causa de la libertad de Polonia ya

había exigido una porción bien grande de coraje, sufrimiento e ignominia de la familia de Conrad. Sin embargo no faltaba la ilusión de la Providencia. El padre de Conrad era un nacionalista con las tendencias de Shelley; tradujo *Chatterton* de Vigny, y *Hernani* y *La légende des siècles* de Hugo. En su nota a *A Personal Record* protestaba de que su padre fuese calificado de revolucionario, ya que “ningún epíteto era menos inaplicable a un hombre con un tan agudo sentido de la responsabilidad en el mundo de las ideas y la acción, y tan indiferentes a las instigaciones de la ambición personal; fué “simplemente un patriota en el sentido del hombre que creyendo en la espiritualidad de la existencia nacional no podía verla esclavizada.” Pero Danilowsky, el historiador polaco, lo describe como “un patriota honorable pero demasiado fervoroso”, conocido de la policía zarista por sus actos revolucionarios y como autor del mandato sedicioso que trajo consigo su arresto en octubre de 1861, su encarcelamiento en Varsovia y la consiguiente deportación por 4 años a Vologda, cuyo exilio causó la muerte de su esposa y con el tiempo la suya. La poesía de Apollo Korzeniowski es un apasionante desafío del infortunio: “Que los cobardes tiemblen ante las olas altivas. Para ti tienen grandes cosas. Tú conoces los escollos secretos. Y estás familiarizado con las tempestades.” Esta “vena Korzeniowski”, como la llamaban los parientes de su esposa, con su consagración a los ideales utópicos y a los peligros revolucionarios

—impulsiva, sarcástica, impaciente—sirvió de aviso a los miembros de la familia Brobrowski cuya hija Apollo enamoraba y quien lo consideraba como “pretendiente inconveniente”. Los Brobrowski eran como los Korzeniowski de la clase media de los terratenientes y tenían una tradición brillante como soldados y patriotas, pero eran más conservadores y de tendencias reformistas. Eran agricultores, estrechamente unidos en la familia, y aparentemente más realista y cauteloso por instinto en su actitud hacia la causa nacionalista que el joven poeta, a quien conocían como un “Rojo” y que era famoso por su audacia e impaciencia con los temporizadores a pesar de su carácter sensitivo y de sus simpatías apasionadamente humanas. Las peligrosas circunstancias de la adolescencia de Conrad (sólo contaba cinco años cuando su padre fué arrestado y deportado), los destinos inciertos de su familia, y su conocimiento de la valentía de su padre debieron nutrirlo de las tempranas ambiciones sobre la carrera que emprendería. Cuando le dió la espalda al Este que siempre lo atemorizó y disgustó, ya que representaba el enemigo nacional de Polonia así como los insondables conflictos que reflejaban su propia duda sobre sí mismo, fijó su atención en los países que ofrecían una vida más estable. Consideró a Francia, con su marina mercante y oportunidades políticas, y más particularmente, en los primeros años de viaje, la España Carlista a cuyo servicio corrió su primera aventura como importador de armas y agitador. Las ala-

banzas de Conrad a la esperanza y la ilusión de la juventud, de la inocencia, el coraje y la valentía que sobrelleva en el ánimo no puesto a prueba del hombre inmaduro, de la sinceridad que bendice este tipo primitivo de emoción—todas son demasiado conocidas para que necesiten reconsideración aquí o para que dudemos que ellas revivieron en su memoria posterior, la excitación con que se lanzó a la vida cuando abandonó a Polonia en 1873, a la edad de diecisiete años, y cogió el expreso de Viena para Venecia y Marsella "como un hombre que entra en un sueño".

Sin embargo, una vez que Conrad se había lanzado a esa aventura, una característica rival de su naturaleza familiar se acentuó, mas cuan tempranamente no podemos precisar por los escasos documentos de esta época de su vida. Apparentemente no surgió durante sus primeros años en Marsella cuando concurría a los círculos conservadores *légitimiste* del banquero Delestang o durante los primeros dos viajes que siguieron estas relaciones con la familia Delestang—el de 1875 a la Martinique y a Le Havre, en el *Mont-Blanc* y el de 1876 en el *Saint-Antoine* a St. Pierre, Port-au-Prince y al Golfo de México. Tampoco parece haber impedido su episodio romántico entre los partidarios de Don Carlos (entre octubre de 1879 y febrero de 1878), sus hazañas en la tartana contrabandista *Tremolino*, sus amoríos con el prototipo de Rita de Lastuola, su duelo con el americano J. M. K. Blunt, y demás escapadas

(más tarde recordadas en *The Arrow of Gold*) que ocasionaron tanta alarma entre sus parientes en Polonia que su tío guardián, Tadeusz Brobrowski, le amenazó con poner fin a sus mesadas y así forzarlo a retornar al hogar. Estas experiencias terminaron en el fracaso. Herido en el duelo, Conrad apenas se sostenía sobre sus piernas cuando el alarmado tío llegó a Marsella de Kiev y lo encontró desertado por sus amigos Carlistas, amargado por los compromisos, y decidido a abandonar las aventuras políticas a cambio de un trabajo en el barco de cabotaje inglés, *Mauvis*, que conducía carbón y otros cargos entre Lowenstoft y Constantinopla.

Cuando Conrad llegó a Lowestoft el día 18 de junio de 1878, hollaba por vez primera el suelo inglés, sabiendo sólo las palabras que había podido retener durante el viaje, sin dinero, sin amistades en Inglaterra y como nos dice su biógrafo "solo en el mundo". Esta es la primera de dos fechas decisivas en su vida. Polonia, Marsella, Carlismo, y la adolescencia quedaban detrás. La pobreza y la rutina rigurosa de los barcos mercantes cayeron sobre él y decidieron su vida para los próximos diecisiete años.

Lo que ahora surgió en la personalidad de Conrad fué una fuerza más familiarizada en la lectura de sus libros que la extática emoción adolescente que tan a menudo celebraba, pero que sólo pudo recapturar en instantes de acordes líricos y que, por consecuencia, nunca suena tan auténtica como las emociones más oscuras

que ahora aparecen y que perduran en su naturaleza hasta el final de su vida. Su benevolente tío Tadeusz empezó a escribirle en contestación a las cartas que Conrad enviaba a Polonia. El viraje de Conrad de su juventud, Polonia y Francia a las exigencias implacables de la vida en el mar fué una de las grandes transiciones de su vida. Se sometería a otra, más severa aun, cuando en 1895 abandonó el mar y se lanzó a la carrera literaria. No lo hizo con una determinación convencida, pues trata repetidas veces de obtener otro puesto de capitán cuando ya se habían publicado sus cinco primeros libros. Estos accidentes o cambios parece fueron determinados por una compulsión de innata vocación para probar su fortaleza frente a una retardada acción creadora; la intención consciente aun no jugaba una parte importante en sus acciones. Apesadumbrado, en los 1980's, por la creciente melancolía y la introspección intensa que las largas vigiliadas en el mar despertaban en él, y por el torturante aburrimiento que más tarde confesaba ser la sensación que recordaba de sus días de marino, descubrió como aparecían síntomas en él de la trágica herencia de su raza y de su familia. Su vida había comenzado con disturbios, peligros y una gran esperanza que iba en ascendencia. Fué vivamente aventurera en Francia, España, y las Indias Occidentales. Ahora, de pronto, se redujo, se acortó a las necesidades más tiránicas, a los cálculos de las horas y los momentos de los mapas sobre la mesa del capitán, a la aguja de

bitácora, y al curso de las estrellas. Sus viajes a las costas del Africa, a las Américas y a los mares de la Malaya y China ofrecían los contrastes de la novedad y descubrimientos exóticos, pero cuando Conrad emprendió su viaje al Congo (1889-90) ya la realidad era incondicional. El continente africano y su viaje por el sinuoso y culebrino río se le figuraba como un descenso al Infierno. Su diario aun da a entender la agonía de aquella condenación palpable. Retorno devorado por las enfermedades y los desequilibrios mentales que afectaron su salud por el resto de su vida.

Entre 1891 y 1895 sus viajes se vieron interrumpidos por intervalos pasados, solo y sin hogar en Londres, con su tío el único miembro de su familia que vivía y que habría de morir en 1894, y una prima distante, la novelista polón-belga, Margarita Poradowska, de Bruselas, que le servía de confidente en la Europa Occidental. Cuando Conrad yacía enfermo en Londres en 1891, recibió una carta de su tío Tadeusz que podemos tomar como ejemplo de su predicamento y redactado desde el punto de vista de un observador sumamente privilegiado: "Mi querido muchacho: Comienzo como suelo hacerlo, aunque debía saludarte como "mi querido pesimista"; juzgando por tus cartas esa sería la descripción que mejor te vendría. No puedo decir que me sienta satisfecho con tu estado de ánimo, o que estoy sin preocupación en cuanto a tu futuro... Meditando sobre las causas de tu melancolía con cui-

dado no puedo atribuirla ni a la juventud ni a la edad. En el caso de uno que tiene treinta y cuatro y ha gozado de una vida plena como tú, estoy compelido a atribuirla a tu mala salud, o los sufrimientos calamitosos de tu aventura africana, a la enfermedad que ocasionaron, y al hecho que últimamente has tenido tiempo suficiente para entregarte al hábito de soñar que observo constituye una de tus características. Es heredado; siempre ha estado ahí, a pesar de tu vida activa. Quizás me equivoque, mas creo que esta tendencia al pesimismo ya estaba presente en ti cuando visitabas a Marsella, pero era entonces parte de tu juventud. Estoy seguro que dado tu temperamento melancólico es conveniente que evites toda meditación que conduzca a conclusiones pesimistas. Te aconsejo que lleves una vida más activa que nunca y que cultives hábitos alegres. Nuestro país, como bien dice Slowascki (aunque el mismo no estaba por arriba del reproche) es el "pan" de las naciones, que significa sencillamente que somos una nación que se considera grande e incomprendida, los poseedores de una grandeza que las otras nunca reconocerán. Si los individuos y las naciones ponen como meta final su deber, en vez de ideales grandiosos, el mundo sería un sitio más feliz... Quizás respondas que estos son los sentimientos de alguien que siempre ha ocupado "un lugar en el sol". Nada de eso. He sufrido muchos sinsabores; he sufrido en mi vida privada, en mi vida familiar, como polonés; y gracias a estas mortificaciones

he conquistado un juicio sereno y modesto de la vida y sus derechos, y he tomado como motto "usque ad finem"; como mi guía, el amor al deber que las circunstancias definen."

No argüimos que la vida de Conrad explica su arte en todas sus dimensiones, no mas que sus "ideas" explican sus novelas, o que podamos usar sus documentos personales y cartas como un sustituto de la explicación; su naturaleza a la defensiva escasamente hubiese permitido que estos documentos figurasen como explicación. Sus reproches a varios estudiosos de su carrera sancionarian la frase de Eliot que su propio prefacio a *The Nigger of the Narcissus* anticipó: "El artista más perfecto es aquel que separa en sí mismo al hombre que sufre de la mente que crea." Conrad fué un genio dramático y un artista en su carácter; sus creaciones son siempre algo más que la suma de sus motivos conscientes y de su inteligencia crítica. Toda comparación de sus escritos personales con sus novelas revelan que encontró su plena expresión sólo cuando escribía imaginativamente. Sólo entonces se libra de la acusación de E. M. Forster al decir que "la quilla secreta de su genio contiene un vapor, no una joya". Al mismo tiempo es imposible desatender el valor de los acontecimientos de su vida y el testimonio de su correspondencia privada contribuye a la interpretación de su ficción. Al menos estos acontecimientos nos ofrecen un comentario sobre el problema que dramatizó en un lenguaje que coincide casi perfectamente con el

espíritu de sus argumentos y situaciones. Sabemos, además, cuan violentamente protestó contra el orden de arte puramente impersonal de los naturalistas; que consideró sus novelas una perpetuación de los peores vicios de la vieja convención de la omnisciencia arbitraria en la ficción; cuan muerta encontró la objetividad crítica de su amigo Galsworthy; que estuvo tan vigorosamente en desacuerdo como Yeats con la concepción de Stendhal de que el arte es "un miroir qui se promene sur la grande route". Cinco de sus narraciones nunca rechazaron la interpretación autobiográfica. Confesó que todos sus personajes fueron "una vez que otra conocidos míos". Y aunque es inevitable que nunca comprobaremos la base personal de sus grandes novelas, no podemos leerlas sin presentir esa base personal, ni dejar de percibir sus repetidas alusiones a la misma o notar como sus motivos y problemas se reiteran, se desarrollan, y son explorados de un extremo al otro de sus obras. Las cartas a Madame Poradowska (1890-1900) dejan entrever que todo problema fundamental de sus últimas ficciones fueron esbozadas o sugeridas en esa correspondencia y hacían alusión con intimidad cruel a su propia conciencia desventurada, no a personajes ficticios; revelan también que durante estos años críticos de su vida, cuando lograba una transición atormentada de su servicio naval a la vocación de escritor ya andaba a tientas tras los medios y el coraje que tradujeran estas experiencias en forma de ficción, objetivándolas

dramáticamente, y así llegar a una realización inteligente de su significado que lo salvara, como decía, "de la locura que, cuando se llega a un momento de la vida, espera en acecho a aquellos que rehusan controlar sus sensaciones y dar forma coherente a los misterios de sus vidas".

El sentido de la crisis del aislamiento moral y la responsabilidad con que el individuo arrostra su primera prueba de carácter se reitera en sus novelas, a tal grado que ha signado a sus héroes con un sello especial. Sus personajes reúnen una serie de condiciones con las que nos hemos familiarizado más durante los últimos 25 años que cuando Conrad comenzó a escribir; mas ya entonces otros novelistas y dramaturgos las habían especificado. James e Ibsen habían dramatizado el dilema del hombre y la mujer sobre los que la vida se cerraba inexorablemente, separándolos del sostén y la protección ilusoria de la amistad, los privilegios sociales y del amor. Al arrojar al individuo violentamente fuera de una relación aceptada con la familia o la sociedad, estas crisis de pronto lo hacían consciente de un mundo hostil o desconocido al que era menester reconquistar, explorar de nuevo o renunciar antes de poder sobrevivir en él. Este orden dramático tenía un pasado clásico, pero el análisis social y psicológico de nuestros tiempos le han otorgado una substancia, un complejo de condiciones morales prácticas, no siempre aparentes aun en Shakespeare. Este drama de aislamiento y reconocimiento espiritual aparece en las no-

velas características de Mann, Gide, y Kafka, en los poemas de Robinson, en Joyce y Hemingway; presenta documentación social en obras como *Manhattan Transfer* de Dos Passos y *Studs Lonigan* de Farrel; recorre varios extremos simbólicos en *Muerte en Venecia*, *El juicio*, *Nightwood* de Djuna Barnes y en *Finnegans Wake*. Kafka, la señorita Barnes y Joyce han llevado la presentación simbólica de sus casos a extremos alegóricos nunca ensayados. Joyce, en su épica elaboración de las vidas de Bloom y Earwicker, da substancia al problema simbólicamente en una escala que deja atrás los límites normales del realismo. Pero dudo si algunos de estos escritores, con la posible excepción de Kafka, ha logrado una versión *dramática* del problema mejor que Conrad; una más completa coincidencia de los procesos del reconocimiento psíquico junto con las necesidades dramáticas del argumento; y esto por la razón que creo distingue a Conrad en su contribución al método novelista moderna: su imposición de los procesos y las estructuras de la experiencia psicológica sobre la forma del argumento. Aun en el mismo James, cuyo genio tomó esta dirección, el elemento racionalista y la manipulación estructural del drama no permitieron una inmersión semejante en el "elemento destructivo" de la realidad o una coincidencia parecida de la sensibilidad y la forma.

Las condiciones que señalan el destino de un personaje de Conrad que es atrapado por las circunstancias que imponen

un descubrimiento de sí mismo, el descubrimiento de la realidad o la verdad, revelan una consistencia extraordinaria en todos sus libros. La condición de aislamiento moral es la primera—la soledad de Razumov en *Under Western Eyes*, de Heyst en *Victory*, de Flora de Barral en *Chance*, de Lord Jim y una larga lista de otros proscritos, exilados o almas extrañadas—Willems, Lingard, la señora Travers, la señora Verloc, Peyrol y de hombres a los que la edad o la fama han arrojado de la tierra segura el capitán Whally; MacWhirr, el joven capitán de *The Shadow Line*, o Kurtz de *Hearts of Darkness*. El aislamiento es de diversas naturalezas; Willens está solo por ser un proscrito que ha hecho de la vida su única ley; el señor George se encuentra solo porque es joven e irresponsable; Lingard y el capitán Whally aceptan estoicamente su separación de la vida normal; Jim y Flora se sienten excomulgados de la sociedad por la deshonor y la falsa confianza o idealismo que los ha traicionado; Razumov está aislado por un impenetrable misterio de nacimiento y enajenación social; Heyst por el disgusto, inducido por el escepticismo de su naturaleza que tiende al nihilismo de todos los valores y reforzado por una falsa y equivocada confianza en sus semejantes. En todos estos casos más graves, el aislamiento tiende a ser tan absoluto que sólo alguna compulsión irresistible que nace de las necesidades éticas y psíquicas del carácter logran salvarlo. La vida demanda justificación por el amor o el honor, como

con Gora y Razumov; exige justicia de los desilusionados, como con la señora Verloc; y pide, en el caso de Heyst, el último y pleno testimonio del honor que sólo el suicidio otorga. Conrad no deja duda de los extremos a que sus condiciones se ven ensanchadas. De Heyst nos dice que "Ni una de sus almas vivió en parte alguna del universo... está solo en la orilla del arroyo. En su orgullo determinó no adentrarse." Y de Razumov: "Era tan solitario como un hombre que nada en el mar profundo... Nada tenía. Ni aun tenía el refugio moral, el refugio de la confianza."

Pero si el aislamiento es la primera condición de estas vidas, nunca es portador de la independencia o libertad. Libertados por su propia elección de los lazos y las obligaciones humanas normales, los personajes de Conrad se encuentran en la presencia inescapable de la conciencia: "¿Quién conoce la soledad verdadera, no la palabra convencional, sino el terror desnudo? Para los solitarios mismos lleva una máscara. El más miserable de los proscritos abraza algún recuerdo, alguna ilusión. Ahora, más tarde, una fatal coincidencia de acontecimientos levantarán el velo por un instante. Por un instante solamente. Ninguna criatura humana sufriría el panorama continuo de un aislamiento moral sin volverse loca." "Me siento aplastado... y no puedo escapar," grita Razumov. El solitario se dará a la bebida y desenfreno como Willems, mas aun eso no le permite la evasión. Puede escalar el poder y la fama como

Kurtz; eso hace menos posible la huida. Puede creer que ha moldeado un mundo a su manera como Heyst: "Heyst no estaba consciente ni de los amigos ni de los enemigos. La esencia de su vida era ser un solitario triunfo, logrado no por el retiro como el ermitaño con su silencio e inmovilidad; más bien por un sistema de inquieto vagar, por la objetividad del habitante que no es permanente entre las escenas cambiantes. En esta fórmula percibía la manera de atravesar la vida sin sufrir y sin una preocupación en el mundo—invulnerable y elusivo." Pero el mundo no otorga tal independencia. "Heyst nunca desdeñó un sentimiento noble" y esta realidad malogró sus planes y finalmente hizo posible su salvación moral. Estos hombres llegan todos a descubrir lo que los antiguos sistemas religiosos siempre han predicado que entre más libertad tenemos, menos podemos gozar de ella. El hombre que está solo en el mundo jamás escapará, porque siempre está consigo mismo. A menos que se haya abandonado moralmente más allá del punto de significancia a través del libertinaje y la irresponsabilidad, vive en la compañía de un inquisidor implacable, un guardián que jamás duerme, un juez eternamente vigilante. El novelista que desea explorar la plena consciencia está obligado, como Conrad, a penetrar un mundo que yace por abajo de las apariencias de nuestras vidas conscientes. La exploración hecha por Conrad en esa dimensión ha progresado, en nuestros tiempos, a los últimos confines del subcons-

ciente. Conrad no avanzó a esas profundidades, pero señaló el camino a ellas. *Lord Jim*, *Chance*, y *Under Western Eyes* se comparan con los más avanzados experimentos de Melville, Dostoievsky, James y Joyce, al indicar la materia que existe en la subconsciencia y aun ciertos instrumentos con los que sondearla.

Aquí descubrimos la obra de Conrad ante dimensiones que son ostensiblemente psicológicas; trata con los problemas de la apariencia y la realidad, enfocando los reinos de la intuición subjetiva, de los hechos morales y sociales, los valores del egoísmo y de la necesidad moral. Mientras que se ocupa de éstos en términos de la relatividad de las apariencias y los sentimientos como Proust, también subraya la relación entre las contradicciones psíquicas y morales de la naturaleza humana y la ambivalencia de la realidad que el arte representa, relacionándola finalmente al sentido metafísico de los valores. Cuando Conrad se adentra en esa dimensión deja atrás sus limitaciones sentimentales y sus prejuicios y asume su lugar como una de las imaginaciones creadoras más genuinas de nuestros tiempos, que supera todos los novelistas ingleses de su generación.

Es interesante volver a sus cartas para confirmar su sentido de la crisis que induce la prueba de la personalidad consciente a que sus personajes son sometidos. Cuando Conrad salió, alrededor de 1895, del mecanismo perfectamente gobernado y ajustado que era la vida del mar, consiguió una libertad que pronto descubrió

ser una prisión, no una liberación. Para Conrad, en estos años intermediarios de 1890, el yo estaba doblemente atrapado. Se encontró solo con su pobreza y rigurosa disciplina y con su consciencia creadora que se esforzaba por hallar una expresión propia. Sus dramas de la sensibilidad atrapada fueron precedidos por esa época horripilante en Londres cuando decidió encarar una labor que significaba una soledad diaria y de años, sin pedir la aprobación o la censura de los demás, sin otra persona que enjuiciara sus principios o sus resultados más que él; y con un juicio estético casi brutal, pronto despojado de esa excitación amateur con que escribió *Almayer's Folly*, gobernó su vida artística. No asombrará que Conrad, para quien el hombre atrapado figura como tema principal, recordara siempre este período de su vida; marcó el comienzo de las ansiedades y la disciplina que no terminarían hasta su muerte. Lo encontramos retornando a la idea del convicto con una insistencia, mas sin la oposición obstinada, comparable a la de Rimbaud en sus himnos a esa forma de destino en *Temporada en el Infierno*. Toda su vida estuvo atormentado por las "stérilités des écrivains nerveux", que compartió con Baudelaire; así Conrad empezó la obra agobiante del novelista. Años más tarde, en 1909, escribió a Norman Douglas que "no hay ni inspiración ni esperanza en mi labor. Es meramente trabajo forzado para el resto de mi vida con la diferencia que la vida del convicto está más allá del peligro y puede considerar su cuenta

con la consciencia pagada; mas éste no es el caso mío. Envidio el destino sereno y la honestidad relativa de los caballeros vestidos de gris que viven en Dartmoor. No soy ni tan decente ni útil." Pero anteriormente, en los 1890's, ya confesaba ese destino a su "prima" de Bruselas, Madame Paradowska: "No soy tan feliz en mi trabajo como tú crees. Nada hay de excitante en una labor desagradable. Se asemeja demasiado al trabajo penal, con la diferencia que mientras empuja la piedra de su Sísifo careces de la consolación que te trae el recuerdo del placer de haber cometido el crimen. Aquí el convicto tiene la ventaja sobre tu humilde servidor." O, "Te asombro y de seguro te escandalizo con mis chistes en torno a los criminales, mientras me crees capaz de aceptar o admitir la doctrina (o teoría) de la expiación a través del sufrimiento... no hay expiación. Cada acto de la vida es final e inevitablemente produce sus consecuencias a pesar de todo el lloriqueo y rechinar de dientes y arrepentimiento de las almas débiles que sufren cuando el miedo las aterra ante los resultados de sus acciones. En lo que a mí atañe, jamás necesitaré del consuelo por algún acto de mi vida, porque soy fuerte para juzgar mi propia consciencia en vez de ser su esclavo, como los ortodoxos quisieran persuadirnos." Y más tarde dice: "Recuerda, sin embargo, que nunca estamos enteramente solos. ¿Por qué temes? ¿Y qué temes? ¿La soledad o la muerte? O extraño miedo ¡Las dos únicas cosas que hacen la vida soportable! Mas echa al

lado el miedo. La soledad nunca llega, y es menester esperar la muerte durante muchos años de amargura y de ira. ¿Preferies esto? Mas tienes miedo de ti misma, del ser que no se separa de tu lado—dueño y esclavo, víctima y verdugo o que sufre y te hace sufrir. Así es. Debemos arrastrar la bola y la cadena de la personalidad consciente hasta el final. Es el precio que pagamos por el endiablado y divino privilegio del pensamiento; de manera que en esta vida los elegidos son los convictos, una banda gloriosa que comprende y se queja, pero que recorre la tierra entre una multitud de fantasmas de gestos maniáticos, de guiños idiotas. ¿Qué serías: idiota o convicto?

El *alter ego* de la consciencia era un resultado inevitable de la concepción del yo que no puede evadirse de sí. El *Doppelgänger* es parte del drama de carácter y auto-determinación. Cuando Jim pronuncia su largo monólogo ante Marlow; cuando Flora descubre su alma a Marlow, a la señora Fyne o al capitán Anthony; cuando Razumov escribe las apasionantes páginas de su diario y revela su alma al viejo profesor y finalmente a Natalie Haldin; cuando Decoud o Gould rumian sus historias secretas, estos personajes en realidad realizan el drama de sus naturalezas divididas, objetivando los dilemas de sus almas bajo la compulsión que los psicoanalistas han denominado necesidad terapéutica; así se salvan de la locura. Pero el hombre dividido—la cara y su máscara, el alma y su sombra—apa-

rece más concretamente en el método dramático de Conrad, aunque la reflexión y el monólogo eran sus únicos medios con los cuales dar a su realismo una sustancia genuina. El personaje rival, algunas veces un villano, otras un amigo o una amante, sirve al héroe de encarnación transferida de su otro yo.

Así el amor o el sentimiento del honor o la obligación del deber o aun el instinto social mismo, figuran en las novelas como medios por los cuales el individuo salta de su aislamiento y de su entrega morbosa. La obsesión centrípeta de la historia sufre un revés y toma una dirección centrífuga hacia los *standards* externos del valor. Al fin, el mundo nos salva, el mundo de las necesidades humanas y del deber. Puede ser el mundo de un barco y su tripulación, como en *The Shadow Line*; el mundo de una isla y de un solo compañero, como en *Victory*; o ese mundo más amplio de relaciones sociales y políticas que Conrad apenas exploró, pero reconstruyó en forma sólida en *Nostromo*, *Chance*, y *Suspense*. En unos de los cuentos más acabados de Conrad, *The Secret Sharer*, la alegoría del *alter ego* está realizada bellamente dentro de los límites más confinados; en sus novelas más perfectas, *Under Western Eyes*, la concepción encarna todo el complejo de la historia de Rusia. *The Secret Sharer*, como ha señalado la señorita M. L. Bradbrook es el microcosmo del concepto básico de la ficción de Conrad. Leggatt, el nadador, ha cometido un crimen y así, por una acción ciega momentánea, ha

arruinado su vida. Escapa, pero se refugia en un barco extraño, "fugitivo y vagabundo sobre la tierra". El capitán lo esconde en su camarote, adivina su culpabilidad; así se ayunta a esa culpabilidad y el secreto del refugiado se torna en símbolo de la vida secreta del capitán. El yo escondido del capitán es "exactamente el mismo" del criminal, que es necesariamente ocultado al mundo, vestido en traje de noche, la vestidura de la vida inconsciente, y que aparece y desaparece en el mar bajo el manto de la noche. Pero antes de desaparecer por última vez, el capitán ha conocido el alma secreta con que vive; su vida cambia; una nueva visión de lo humano ha caído sobre el régimen impersonal de sus días. A partir de esta presentación embrionaria del caso, Conrad ensancha su drama del alma individual hasta que, en su obra más ambiciosa, llega a incluir los actos más importantes de la ley moral, de la sociedad y la política, y aun de las naciones y las razas.

Para elucidar plenamente este drama del reconocimiento y de la consciencia requería un análisis extenso; mas hasta que no se defina este drama, ni las cualidades ni los defectos de Conrad podrán ser apreciados debidamente. El desarrollo en su pensamiento de una concepción idealista de la vida a una crítica, de su romanticismo original a su realismo posterior de los valores, es el diseño de su genio en su lenta realización, su auto-disciplina y sus consiguientes triunfos creadores. Ese desarrollo está trazado perfec-

tamente en sus tres obras más características: *Lord Jim*, *Chance* y *Under Western Eyes*. Pero se extiende a realizaciones más dramáticas en tres libros más: *The Secret Agent*, su más alta hazaña de ironía trágica; *Nostromo*, su canvas política y social más elaborada; y *Victory*, su narración dramática más concentrada. El elemento romántico nunca desaparece en su obra; persiste como fundamento de su popularidad y de esos excesos de estilo y forma que revelan sus frases extravagantes, en sus creaciones femeninas, en su trato sentimental de lo heroico y milagroso en las fortunas humanas y en los personajes, en efectos exóticos y retóricos y en la ingenuidad curiosa del fatalismo que reaparece en los últimos tres libros. Mas hay que señalar que romanticismo innato es un componente de la imaginación de Conrad del desarrollo de sus fuerzas imaginativas y morales. A él se refería en un pasaje que escribió al final de su vida en defensa de su obra: "El sentimiento romántico de la realidad era en mí una facultad interior. En sí puede ser una maldición, pero cuando está gobernada por un sentido de responsabilidad personal y un reconocimiento de las realidades de la existencia que compartimos con el resto de la humanidad, entonces este sentimiento es un punto de vista desde el cual las mismas sombras de la vida aparecen cubiertas de una luz in-

terior. Y ese romanticismo no es un pecado. No es peor porque reconoce la verdad. Sólo intenta sacarle el mejor partido, cuanto más difícil sea; y en esta dificultad descubre un cierto aspecto de la belleza."

Su éxito llega cuando la responsabilidad y la disciplina arrojaron el desenfreno que una actitud romántica de la vida alentaba en sus tempranas emociones y sensibilidad. Cuando en sus páginas se hicieron sentir estos correctivos, apareció el rigor de estilo y de concepción que endureció y dió forma a las extravagancias naturales de sus sentimientos, a lo impulsivo y arrogante de sus emociones, y al entusiasmo desbordante de sus reacciones a la escena, al carácter y a la aventura. El desarrollo de Conrad reproduce, en la escala de toda su carrera artística, la prueba de auto-dominación y exoneración espiritual que todos sus héroes encarnan dramáticamente. "Todo lo que el hombre puede traicionar es consciencia", dice Conrad en *Under Western Eyes*. La medida de su carácter y de su arte se desprende del hecho de que ni su sentimiento del honor ni del realismo le permitió traicionar la consciencia que tardó la mitad de una vida en descubrir en sí y en la que empeñó la otra mitad para así confirmarla y vindicarla a través de sus libros.

MORTON DAUWEN ZABEL

Traducción de ROGER FERRÁN.

NOTAS

NOTA SOBRE "ESPACIOS METRICOS". SILVINA OCAMPO. EDICIONES "SUR"...

LA aparición de un libro cuyo autor es una mujer trae siempre, como de pasada, el problema de la expresión femenina, de su aparición, de sus limitaciones, de su riesgo. Cuando leímos en Rosalía de Castro, "las mujeres somos arpas de sólo dos cuerdas: la imaginación y el sentimiento", nos preguntamos si con estos medios se podía llegar a una gran poesía, a una auténtica creación en el sentido espiritual del término, al desprendimiento de una "mirada". Se nos hizo entonces evidente que no. La cultura femenina, pensamos, es una cultura de la mano, la viril del ojo, de aquí que todo intento de expresión que no realice una "mirada" parezca intento femenino y también el hecho de que la mujer no tenga nada que ver con el espíritu. El ojo es el que objetiviza la realidad, el que la desprende. La mano no puede separarse nunca de ella porque la realidad misma es como una inmensa mano que no se ve a sí misma, que conoce entrañablemente, confundiendo con lo acariciado. El ojo pone una distancia en medio, lejaniza, es el momento conmovedor del espíritu en que la realidad puede al fin mirarse así misma, rebotar, tornarse fi-

nita, rompiendo con lo demoníaco de lo que no tiene fin. La mano conoce con el alma, el ojo con el espíritu. La primera comparte, confunde, compadece. El segundo conoce, distingue, ama. El ojo alumbra con luz, atraviesa, penetra, la mano alumbra con tiniebla, su conocimiento es una pasión. La poesía femenina se mueve pues, en el terreno del sentimiento, del alma (o sea del "interés"), careciendo del superior desinterés del espíritu. Hijo desprendiéndose de lo maternal absorbente, de la tierra.

"y tu mano con suaves movimientos entregaba a mi mano pensamientos."

¡Hermosos y reveladores versos! ¿Qué poesía—nos preguntamos—les será posible? Una poesía "natural", de "disfrute" de lo ya creado, dulcemente "atada", aunque en la imposibilidad de ser creadora, sin plantearse siquiera el problema de una creación. ¿Qué libertad le será posible? La libertad del árbol, nutrido de savia inmemorial, que consiste, acaso como toda libertad, no en poder hacer todas las cosas, sino en hacer solamente una, en no poder hacer sino una cosa. La libertad de lo fiel, conferida por la coincidencia con el fin—único, eterno—"para" el que ha sido creado. Y vamos entrando en la sabia respiración de este libro:

*"Fidelidad sin tregua prevalece tu canto.
Va subiendo tu escala entre la favorita
memoria, la esperanza con admirado
(manto.)"*

Esta condición de la mujer (y séanos permitida aun esta necesaria digresión) la preparaba para su verdadero destino: el de ser intermediaria entre la naturaleza y la historia, por el hecho de no tener ella historia, de ser un ser a-histórico, a diferencia del hombre en quien sí resulta justo lo que decía Ortega de un ser consistente sólo en historia. Ante el ingreso de la mujer en la historia (cuyos inconvenientes no vamos a analizar aquí) cabe preguntarnos: ¿y no será ella la culpable—de nuevo— de ese irse del hombre hacia lo histórico que caracteriza a nuestro tiempo, sin el retorno a las inmóviles fuentes inmemoriales que antes lo sostenían, no será, repetimos, la culpable, al haber abandonado su mediación sagrada? Al perder el contacto profundo, aunque claro que invisible, —dador de equilibrio—, el arte se ha vuelto paradójicamente femenino. Estamos en el período de la intuición (pero esto es lo femenino por excelencia), del conocimiento entrañable y exhaustivo de las cosas, y no de ese encantador y espiritual conocimiento de las apariencias, de esas tan traicionadas apariencias que son lo más profundo de las cosas. Hemos perdido la otra intuición del espacio (y todo espacio es exterior, actual, finito) que engendró el clasicismo, para entrar en ese tema romántico del tiempo (y todo tiempo es inte-

rior, inactual, infinito) que ha llevado, al hacernos cerrar los ojos y penetrar en una sustancia infinita, a una especie de descastado realismo, al descastado realismo de todo subterráneo, pues es sólo al abrir los ojos y contemplar esa realidad ilusoria y por tanto luciente del mundo cuando recobro mi finitud, mi figura en un orden. Y es el espacio (y claro que hablamos aquí sólo de vivencias puramente poéticas) el que al introducir ese "estado de presencia" en la infinitud del tiempo, el que al extasiar el tiempo, anticipa lo eterno, borrando la corriente sorda del vivir:

*"...el espacio abre heridas,
hace correr la sangre para borrar la vida."*

La primera virtud, en relación con todo lo apuntado, de este libro de Silvina Ocampo es la aceptación inconsciente de sus limitaciones. La aceptación, eterna creadora de la gracia. Gracias a Dios ha pasado ya para la mujer la época del resentimiento, aunque le agradezcamos el ímpetu pedagógico y hasta esa especie de generosidad del error que se arriesga por nosotros recorriendo las edades más peligrosas.

Silvina Ocampo, argentina de nacimiento y vocación, aunque de formación y gustos franceses, (como el otro gran americano Rubén Darío, a quien recuerda muchísimo más de lo que parece), se nos muestra desde el verso inicial ("Arboles silenciosos sobre los campos de oro"), que es como un anchuroso camino de amarillez veteada de sombra, recorrien-

do sus ciclos naturales, monótonos y eternos (las estaciones de este libro son casi idénticas a las del anterior), sin desarrollo imprevisto sino más bien con el balanceo permitido de la rama, dueña de sus espacios poéticos sin espanto. Habíamos hablado de una graciosa "aceptación" de su naturaleza, aceptación que significa un retorno a lo central, a lo absorto, a lo ígneo del ser (así como la rebeldía conlleva el destierro de todo esto), aceptación que tiene en cuenta más que las belicosas desemejanzas, la presencia de un orden, la igualdad más misteriosa y profunda de sus jerarquías. Habíamos hablado de una poesía "natural". ¿Cuáles serán sus temas sino los de la naturaleza misma? Lentitud, fidelidad, ciclo, "irremisible memoria". Y en esto se muestra además sumamente americano, ya que como muy bien nos dice "no por patriotismo se ama un puerco". Su poética, su estilo de lentitud, es el de su país mismo. Sólo nos repite las palabras que primero ha preferido el paisaje calmoso, en extraña comunión ("jardines de un recuerdo prenatal") a su vez, con el alma. Una de las más hermosas lecciones americanas de su poesía es la del sentimiento de la patria como lo lejano (tan distinto del sentimiento español y su dolorosa identificación con lo inmediato), esa calidad de "distancia" que es al espacio lo que la nostalgia al tiempo, que informa al paisaje. Ya en su primer libro "Enumeración de la Patria", nos sorprendió por el sabor uniforme de la masa verbal, en la que ninguna cosa se destaca más que la

otra, esas vacías extensiones de su idioma, esos espacios sentenciosos que nos evocaban a una Castilla americana en el hallazgo de su forma justa: familiares parejas de versos, paralelas como la comprobación del jinete en la tierra, que extrañamente nos traían, en su simplicidad recia e ingenua, a Berceo:

*"Tus canteras de piedra, tus canteras de
(sal
son rosadas, son blancas, tu agua es me-
dicinal."*

Su lectura nos regaló el disfrute de dos cualidades casi siempre enemigas: la exactitud y la fantasía, dejándonos cada poema un gusto de reconciliación casi siempre afortunada, aunque no del todo inocente de su equilibrio. Tomaba de su paisaje las lecciones de "estricta languidez"—segunda antítesis—de "rimado desgano", de ese desgano en que se nos convierte en América la frenética gana española y que no es más que su reverso. Era, y lo sigue siendo, enumerativa, como buena parte de la mejor poesía americana, pero en tanto que con un Walt Whitman la enumeración tiene el sabor de un crecimiento, en Neruda recorre las jerarquías de la caída, en Silvina Ocampo la enumeración lo es siempre de un "estado", de un espacio extenso en el que no encontramos la angustiada simplicidad de los otros ni su violencia y riesgo, sino que, más complicadamente ingenua, posee esa amenidad estable, devota y desplegada de un abanico. Recordábamos leyéndola lo que escribió Martí de cierto

detalle de un sillón en un cuadro: "es un accidente esencial" (contradicción que lleva toda una definición de la poesía), pues de estos accidentes esenciales parecían también hechos aquellos poemas. La veíamos muy bien con su erudición fantasiosa o su fantasía erudita de todo lo deliciosamente inútil y perdido, tocando por un extremo del sueño el reino de la causalidad mágica, la miniatura y vistosa amabilidad, de ironía un tanto evidente, del oriental (¿y qué nos pasará a los americanos con el Oriente?), por otro a la solitaria simplicidad de su patria americana, que tiene la inexorabilidad de lo monótono en todo lo que es aun naturaleza y no salto o espíritu, y también su austera ternura melancólica. La veíamos muy bien con su lentitud amorosa natural y su desgano, dominando lúcidamente los dóciles fantasmas de su pesadilla, desdiciéndose para poder ser fiel, enumerando minuciosa y olvidando extensa, poniendo maliciosamente en la letanía de los nombres y las cosas un adjetivo mate imprevisto que las disloca suavemente con una lánguida audacia, "lejana y sometida y atenta". La vemos ahora más absorta, más lúcida-mente dormida "al borde de la oscura fragancia", creándose a sabiendas sus propios muros necesarios, tornando, como creemos que debe hacer toda poesía, el azar en destino, la fatalidad de todo azar en la libertad de todo destino, el sueño de los ojos en deslumbrada memoria. La fidelidad fantasiosa de que hablábamos y ese gesto con que pálidas muertas lu-

nares se adelantan a monologar su historia, se le escinde, clarificándose, en sus dos elementos antagónicos, como los objetos al despertar del sueño: ("Las voces y las alas—hablaban de nostalgias en las largas escalas"), diálogo de las manos, heterogeneidad y "dulzura impenetrable del mundo" de un lado, por otro, monólogo del vuelo, unidad de lo alto. Primero enumeración, ahora adiós. Podían abrir el libro los versos iniciales de "Formas de la Música":

*"Debajo de los pórticos un viento
estremece laureles y los dobla."*

Todavía persiste el anhelo de una lentitud amorosa natural ("el agua se derrama, como el trigo, dormida"), de fidelidad ("La férvida esperanza que renueva—la palma en otra palma que se eleva"), pero ya se dice que se podría vivir "sin agua, sin distancia, sin amores", en un mundo en que baste "tu voz sola enamorada". Queremos decir que ya en este libro, no obstante su "espacialidad", su templo, en que la muerte misma es sentida como salida a otro espacio más pleno, se advierte una especie de descubrimiento del tiempo en los temas de la caída, "fragmentos heridos" de toda fe, (música, Narciso, crimen, adiós), paraísos de la despedida, o sea, *infidelidad y rapto*. Ella misma nos lo dice en las Estrofas a la Noche, bellísimas:

"¡A qué recintos, noche, me has guiado!"
Pero también, la proximidad de la luz que la sombra promete ("Todo lo que me aflige va acercándose a Dios"), y

poemas como Promesa, que no nos imagináramos antes en su voz.

Pero no hay jamás en esta poesía auténtico "desarrollo" o historia, no hay verdaderas contradicciones sino medallas, de tranquilos y opuestos argumentos, y aquí se ve como sigue fiel en el fondo, pues la contradicción implica una especie de coexistencia de contrarios en un tiempo imposible, mientras que lo que hay aquí es su "despliegue" en un espacio posible, esto es "versiones" (palabra que le insiste mucho), medallas.

Sólo metafóricamente podemos decir que la poesía es lo inefable. Poesía es siempre lo que se habla, lo que se ha podido decir de lo indecible. Pero la poesía pone sér allí dónde la crítica puede sólo señalar cualidades, de aquí que podamos hablar de lo poético que es un

libro, de la medida en que lo es, pero no sustituir su lectura hablando de la poesía misma. Es por esto por lo que no hemos tratado aquí de algunos de los poemas que acaso más nos han impresionado y ante los cuales sólo quedaría justificado un traslado parcial o íntegro del texto. Pero no queremos terminar sin nombrar siquiera, además de los ya aludidos, los Sonetos de la Muerte y la Dicha (insuperables) y los claustrales y preferidos "Sonetos del Jardín", especie de carta familiar a Dios recomendándole, como a suaves parientes perecederos y pobres, el olor del almacén cerrado, de un vino, del fogón, de una mesa, que quizás sea uno de los poemas más espontáneos, de tono más melancólico y rural, y de todos modos uno de los más sencillos y diáfanos del libro.

FINA GARCÍA MARRUZ

Í N D I C E

	Pág.
Leon Bloy: <i>El ciego de nacimiento</i>	3
José Lezama Lima: <i>Ronda sin fanal</i>	11
Louis Aragon: <i>Poemas</i>	15
José Rodríguez Feo: <i>La puerta cerrada</i>	20
Witold de Gombrowicz: <i>Filimor forrado de niño</i>	22
José Santullano: <i>Muchachos y un jardín</i>	25
Alcides Iznaga: <i>Ciclo</i>	26
Morton Dauwen Zabel: <i>Joseph Conrad</i>	27

N O T A S

Fina García Marruz: <i>Sobre "Espacios métricos", de Silvina Ocampo</i>	42
---	----

Biblioteca Nacional OS M-RTi

HEMEROTECA
SUSCRIBASE A LA REVISTA
DUPLICADO

Sur

Dirigida por

VICTORIA OCAMPO

San Martín 689, Buenos Aires, Argentina

Presenta los más selectos escritores

INVENTARIO

Revista trimestral publicada por Fratelli Parenti,
Via XX Settembre 30, Florencia, Italia.

•
DIRIGEN:

L. BERTI y R. POGGIOLI

•
COMITÉ INTERNACIONAL DE REDACCIÓN:

T. S. Eliot, Harry Levin, Henry Peyre,
Pedro Salinas, Herbert Steiner, V. Na-
bokov, Manfred Kridl.

•
Suscripción: \$6 para las Américas.

Agentes: G. E. Stechert & Co.
31 E 10th St., New York City, N. Y.

Ediciones:

ORIGENES

Publicados:

José Lezama Lima: *Aventuras sigilosas*

Eliseo Diego: *Divertimentos*

Cintio Vitier: *De mi provincia*

Horizon

A Review of Literature and Art

EDITED BY CYRIL CONNOLLY

Recent Contributors Include: Aldous Huxley -
Bernard Berenson - George Orwell - Raymond
Mortimer - Stephen Spender - Edward Sackville
West - Rose Macaulay - Rene Dumesnil - J. P.
Sartre - Dylan Thomas - Olivier Larronde.

◆
SUBSCRIPTIONS OBTAINABLE FROM

Gotham Book Mart, 51 West 47th Street,
New York City, U. S. A.

◆
Price \$6 a year - \$3.25 for six months
60 cents a copy.

◆
72 pages - monthly with illustrated article on
contemporary art.

2 Lansdowne Terrace, London W. C. 1
England.