

R. Brissone

Poesía



CAD InCl

ESPASA - CALPE, S. A.

HA PUBLICADO:

OBRAS COMPLETAS

de

JOSE ORTEGA Y GASSET

CONTIENE TODA LA VASTA Y HONDA LABOR ESCRITA
REALIZADA HASTA AHORA POR EL ILUSTRE
PENSADOR ESPAÑOL

Precios { *En tela, un volumen* \$ 27.50
Edición de lujo, dos volúmenes 75.—

CANGURO

por

D. H. LAWRENCE

Primero de los volúmenes que se propone editar la Revista "Sur" de Buenos Aires. Lleva un extenso prólogo de Doña Victoria Ocampo.

HELADE Y ROMA

Nuevo volumen de la magnífica "Historia Universal" que viene publicando Espasa - Calpe bajo la dirección de Walter Goetz y la colaboración de notables especialistas. Contiene numerosos mapas y láminas en color y centenares de grabados en negro.

Precio de suscripción a los 10 volúmenes
de que contará la obra:
\$ 7.50 mensuales.

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS O EN

ESPASA - CALPE, S. A.

TACUARI 328

BUENOS AIRES

VOL. I - N.º 3 - ENTR. 2

Revista Internacional de Poesía
Julio de 1935
• Aparece •
mensualmente



Direcc. y Admin.
Seaver 1656 (5º-11º)
U. Telef. 41-5881
• Buenos Aires •
(Rep. Argentina)

Director: PEDRO JUAN VIGNALE

EN ESTE NUMERO COLABORAN:

ARTURO MARASSO - JORGE LUIS BORGES - KELLER SARMIENTO - O. V. DE LUBICZ MILOSZ - L. Z. D. GALTIER - GONZALEZ LANUZA - CARLOS MAS-TRONARDI - T. S. ELIOT - JULIO YRAZUSTA - CORDOVA ITURBURU - AMADO VILLAR - F. E. GUTIERREZ - LISARDO ZIA - J. C. JOUNG - RAIMUNDO LIDA - DRUMMOND DE ANDRADE - XILOGRAFIAS DE VICTOR DELHEZ

LA ETERNIDAD Y T. S. ELIOT

(FRAGMENTO)

Puede afirmarse, con un suficiente margen de error, que la Eternidad fué inventada a los pocos años de la dolencia crónica intestinal que mató a Marco Aurelio, y que el lugar de esa vertiginosa invención fué la barranca de Fourvière, que antes se nombró *Forum vetus*, célebre ahora por el funicular y por la basílica. Pese a la autoridad de quien la inventó, —el obispo Ireneo— esa primera Eternidad fué otra cosa que un vano paramento sacerdotal o lujo

eclesiástico: fué una resolución y fué un arma. El Verbo es engendrado por el Padre, el Espíritu Santo es producido por el Padre y el Verbo; los gnósticos solían inferir de esas dos innegables operaciones que el Padre era anterior al Verbo, y los dos al Espíritu. Esa inferencia disolvía la Trinidad. Ireneo aclaró que el doble proceso — generación del Hijo por el Padre, emisión del Espíritu por los dos — no aconteció en el tiempo, sino que agota de una vez el pasado, el presente y el porvenir. La aclaración prevalectó y ahora es dogma. Así fué decretada la eternidad, antes apenas consentida en la sombra de algún difuso texto platónico. La buena conexión y distinción de las Tres hipóstasis del Señor, es un problema inverosímil ahora, y esa futilidad parece contaminar la respuesta; pero no cabe duda de la grandeza del resultado, siquiera para alimentar la esperanza: *Aeternitas est merum hodie, est immediata et lucida fructio rerum infinitarum*. Lo cierto es que la sucesión es una intolerable miseria y que los apetitos magnánimos codician toda la variedad del espacio y todos los minutos del tiempo.

T. S. Eliot (*Selected essays*, 1932, páginas 13 a 25), también ha requisado una Eternidad, pero de carácter estético. Estas son sus claras palabras: *El sentido histórico hace escribir a un hombre, no meramente con su generación en la sangre, sino con la conciencia de que toda la literatura europea, y en ella la de su país, tiene un simultáneo existir y forma un orden que es también simultáneo... La aparición de una obra de arte afecta a cuantas obras de arte la precedieron. El orden ideal es modificado por la introducción de la nueva (de la efectivamente nueva) obra de arte. Ese orden es cabal antes de aparecer la obra nueva; para que ésta no lo destruya, una alteración total es imprescindible, siquiera sea levisima. El pasado es modificado por el presente, el presente es dirigido por el pasado. Y luego: El poeta debe sentir que la mente de Europa — la mente de su propia nación: esa mente que uno llega a reconocer como mucho más importante que su mente particular — es una mente que varía y que esa variación es un desarrollo que no pierde nada en su avance, que no jubila a Shakespeare ni a Homero ni a los decoradores murales de la caverna de Altamira.*

La singularidad de esa doctrina es más evidente que su precisión o su empleo. Para no demorarnos en el asombro, conviene recordar los conceptos que intenta conciliar o eludir. Uno es la idea de progreso. Esa idea inestable bien puede corresponder a la realidad, pero el abyecto siglo diecinueve la apadrinó. Somos del siglo veinte — *id est*, ya somos demasiado evolucionados para dar cré-



T. S. ELIOT
XILOGRAFIA DE
VICTOR DELHEZ

dito a groves falacias como la evolución. Quede esa ingenuidad para los varones de los daguerrotipos desvanecidos y de los botines de elástico. Burlas aparte, el indefinido progreso hace de todo libro el borrador de un libro sucesivo: condición que si linda con lo profético, da en lo insensato y embrionario también. Los historiadores más alemanes pierden la paz ante esas dinastías de la variación, del plagio y del fraude; los franceses reducen la historia de la poesía a las generaciones de Poe, que engendró a Bandelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Rimbaud, que engendró a Apollinaire, que engendró a Dadá, que engendró a Breton. España admite con fervor esa cosmogonía, siempre que Góngora sea el iniciador de la serie, el primer Adán.

La hipótesis contraria, la de los clásicos, es mucho más inepta. Bernard Shaw hace notar que San Mateo Evangelista insiste en dos cosas: en el claro linaje de Jesús como hijo de José el carpintero (que era de la casa real de David) y en que Jesús no era hijo de José, sino del Espíritu y de una virgen. Los postulados de la hipótesis clásica no son menos incompatibles. De un lado afirma que la erudición y el fino trabajo son las condiciones del arte; de otro que las tortugas moralistas de Lafontaine y la novela popular Don Quijote y la analfabeta Odisea tienen secreta y permanente razón. El público venera esas prescripciones, porque le importa menos la claridad que la aprobación de sus gustos — entre los que se cuenta el opinar que no hay como el progreso pero que no hay como lo antiguo también. A esa benévola admisión de opiniones confusas debe su favor la teoría. La contradicción es fundamental. El clasicismo quiere ser un canon estético, pero está henchido de eruditas lealtades y de fines vindicatorios. La prioridad le importa mucho más que no la perfección. Ha producido un monstruo peculiar — la antología histórica — donde se quieren conciliar vanamente el goce literario con la distribución precisa de glorias. Ha bendecido aberraciones como la fábula, que degrada los pájaros del aire y los árboles de la tierra a tristes ornamentos de la moral. Ha fomentado con tesón el anacronismo: la palabra Júpiter en la boca que cree en el Dios hebreo, la palabra Dios en la boca que cree en el generoso Azar. Ha conservado imaginaciones horribles: diosas paridas por la espuma, las seis gargantas y los dieciocho arcos de dientes de Escila, llenos de muerte negra, el perro venenoso de tres caras que cuida los dormitorios de hierro de las Eúmenides, una ingeniosa vaca de madera que sortea los inconvenientes de la *liaison* de una mujer y un toro, un anciano aquejado de elefantiasis que contrae matrimo-

nio con su madre después de resolver una adivinanza, quimeras y amocillos y basiliscos y fétidas harpías, un orbe de animales combinados y de obscenidades inútiles. Ha inventado el sentido histórico: recurso invulnerable, que expone la rudeza de la época para cubrir las imperfecciones de Calderón, y que venera en Calderón el más alto genio de esa época feliz, cuyo esplendor apenas imaginamos. No quiero traer más ejemplos: el amor anticuario del clasicismo es tan poderoso que un clasicismo recto, que juzgara según su propio canon y prescindiera de piedad histórica, importaría una novedad superior a cuantas nos remiten desde París, cada tantos inviernos.

Llego a la tesis formulada por Eliot. No es la vindicación o el instrumento de un gusto personal. No se propone recusar el acumulado orden clásico ni promete a sus clientes un talismán que vaticine glorias. No es una idea política, por más que su inventor quiera enardecerla contra las buenas invenciones sintácticas de Carl Sandburg o en pro del inverosímil Rostand. Su corolario — la influencia del presente sobre el pasado — es de una veracidad literal, aunque parece una travesura relativista. Pruebas no faltan. Los contemporáneos ven en el libro una generosa efusión, los descendientes un mundito especial que consta sobre todo de límites. Por obra de Barbusse y de Lawrence, las camas turbulentas de la saga de los Rougon - Macquart son de una reserva ya clásica. En cambio, Góngora, la "extrema izquierda", en el proceso literario español, era esencialmente un artifice algo menos complejo que Pope, que en el proceso literario inglés hace de Boileau.

JORGE LUIS BORGES.



ANUNCIACION

La voz blanca que viene del alba olorosa de Dios y sus criaturas

Y una sonrisa bíblica de suaves verdes ardiendo en montes y collados

Le da la posesión de amor que manifiesta su divina esencia

Albor amoroso viene de ella y en vísperas blancas llorando está todo el amor sobre ella

El amor hierde al mundo: gozada está su voz en la herida del canto sobre el mundo

Ella tiene la gracia de su rostro alumbrado de nubes sobre aguas diáfanas de gracia

Aleluya blancura blancura los ángeles blancos naciendo de toda blancura

Alzada imagen de su hermosura: alba coronada de vísperas

Noche blanca de un día de amor cuyo albor mira en El su faz blanca

Alcemos el candor de su velo nevado en la hermosura.

Eduardo Keller.



CRECIENTE

lejos

viene de lejos

donde nacen afluentes capilares

de los valles perdidos

con olvidados de tan hondos cielos

i canteras de siglos,

entre turbios i callados tanteos

de iniciales caricias;

por las grutas amusgadas de sueños

i las faunas lunares

huyen sobre las cálidas arenas

del río adolescente

cuya incipiente calma incontenible

viene desde los tiempos a los tiempos

i desde el tuyo al fondo de mi mismo

ya curva que a la grave luz se comba,

ya recto gavilán hacia su presa

o ya sinuoso i cauto laberinto

que va tatuando con su luz lo verde

viene en murmullo, en cántico velado

con leve irisación i dulce prisa:

viene a mi, sobre ti crucificado

lúcida claridad, hoy sin recuerdo

cuyo somos el cauce?

qué ladera

se desgaja rodando por sí misma?

ya se desborda el mundo de mi cuerpo

en olas, en cascadas de centurias

i vivo i soi en la verdad más alta:

la carne ardida en alma

i el alma en carne viva

sobre tus ascuas, conto;

chispa de dios fundiéndonos en uno.

E. González Lanuza.

FUENTES DE INSPIRACION DE RUBEN DARIO

1. SONATINA

El tema de *Sonatina* está expresado en el verso: "El feliz caballero que te adora sin verte". Tema medieval de la princesa lejana, reaparece en el siglo XIX; aspiración casi mística, flota en los libros de caballerías, ideal quizá inaccesible, conquista de un Santo Grial. La princesa lejana no es Iseo, en lo maravilloso de la magia del ciclo bretón, ni es Oriana, ni Angélica. Nos seduce en zona apacible de soledad y no resignada melancolía; vive en la espera, en el instante indefinible de lo que se aguarda o se busca. El mismo Don Quijote, enamorado de la Princesa del Toboso, cuando mira en lo futuro del caballero andante, ve asomar a la infanta o princesa lejana, que encuentra el héroe en cualquier capítulo de novela caballerescas (*Quijote*, I, XXI). Esa aspiración irreal ha sido admirablemente pintada por Cervantes: "la infanta viene a ser su esposa; el tal caballero es hijo del valeroso rey de no sé qué reino, porque no debe de estar en el mapa". Quimera que adquiere vida en el devaneo de lo imposible, la princesa, si nos detenemos en Dulcinea, que es semilejana, es para Menéndez y Pelayo, "una grande y bienaventurada idea platónica"; idea platónica independiente, en la edad media, de un platonismo inmediato. No está en una esfera de amor como la Beatriz de *Vida Nueva* o la Beatriz del *Paraiso*, o Laura o todas las heroínas del lirismo erótico y pastoril del Renacimiento. Quizá podamos buscarla en nosotros y quizá no exista en ninguna parte; sin embargo:

Está presa en sus oros, está presa en sus telas,

En su jaula de mármol del palacio real;

de ese palacio que asoma en los horizontes de la aventura de cuentos de caballeros andantes y de hadas.

En Trípoli de Siria se ven todavía los muros del castillo de la princesa Melisenda, hacia el cual se encaminó, por el mar, el trovador Jaufré Rudel, príncipe de Blaza, que se enamoró de la princesa de Trípoli "sin verla", por el gran bien y la cortesía que oyó decir de ella a los peregrinos que volvían de Antioquia. Esta historia novelesca y triste, es la historia del amor a la princesa lejana:

*Amors de terra londanna,
Per vos totz lo cots mi dol.*

En los años en que Darío escribió *Sonatina* el tema de la princesa lejana había llegado a ser familiar a los poetas modernos, a Heine, a Uhland, a Swinburne, a Mary Robinson, a Rostand, Carducci le dedicó, en 1888, un estudio (*Jaufré Rudel. Poesía antigua e moderna*), y también Gastón Paris (*Revue Historique*, 1893) y Savj López, *Mística profana* (en *Trovadori e poeti*). Pero no es la princesa Melisenda, la que inspiró a Darío, que no obstante debió tenerla presente en su espíritu.

En 1896 el poeta escribió en la revista *La Biblioteca*, un comentario de los *Fabliaux* de Bédier. El filólogo francés, al hablar de los cuentos y *fabliaux* en la antigüedad, escribe: "Había una vez un joven príncipe, el más encantador del mundo; pero había caído en una sombría melancolía, que ninguna de

las bellezas de la corte podía disipar. A las súplicas de sus consejeros, respondía que deseaba por esposa a una joven que había visto en sueños, bella como las estrellas. En otro confin de la tierra, vivía una princesa, la más encantadora del mundo, pero que rechazaba a todos los pretendientes atraídos de los reinos vecinos por el renombre de su belleza. Deseaba desposarse, decía, con un príncipe joven que había visto en sueños, bello como el sol". Bédier se pregunta: "¿Qué historia es esta? ¿Sin duda el comienzo de un cuento de la condesa de Aulnoy, o bien de Perrault? ¡O uno de los amables relatos recogidos en nuestras chozas por Blade o por Schillof! No, este príncipe encantador es Zoriadres y la princesa que él ama como ella lo ama, por haberse visto el uno al otro en sueños, es Odatis, la más bella de las hijas de Asia". Este relato está en Ateneo. El poeta lo ha leído en el comentario de Bédier o en el *Banquete de los sabios*.

Darío pasó a la princesa al primer término. No es la piadosa Melisenda, es la entristecida Odatis. Lo que el comentario de Bédier refiere del príncipe, Darío dice de la princesa. No pueden distraer su profunda melancolía ninguno de los encantos de la corte. El príncipe "bello como el sol", es en Darío: más brillante que el alba, más hermoso que abril.

El asunto de *Sonatina* está en Bédier, pero no la decoración del poema que es de extraordinaria riqueza. El relato de Ateneo, quien a la vez lo ha recogido de Chares de Mitilene, es simple y dramático. ¿De dónde tomó Darío el aparato ornamental? Posiblemente de ediciones ilustradas de códices, pues con excepción de "el teclado de su clave sonora", que también pudo ser sugerido por la edad media o por la fantasía decorativa del siglo XIX, todas las imágenes tienen apariencia medieval. El teclado existió en los siglos medios; el órgano portátil puede parecer clave. Dante Gabriel Rossetti en *Noël* y en otros cuadros prerrafaelitas pinta el órgano portátil con teclado; este teclado está en iluminaciones de manuscritos anteriores al siglo XVI. Los pavosreales abundan en las ilustraciones de *La Plume* y otras revistas modernas; en los motivos pesados de obras de ornamentación y en historiadados libros de Horas. El poeta "al evocar "el triunfo de los pavosreales", sugiere la pompa oriental de los jardines. La duéña, el bufón vestido de rojo, la ruca de plata, el halcón, son motivos medievales y renacentistas de pintores italianos y franceses: los cisnes, los bellos cisnes de los primitivos de Italia, de las ilustraciones de libros de Horas, de Lohengrin, del Caballero del Cisne, decoran con su blancura los lagos de jardines donde se celebra el triunfo de Venus, del amor y de las damas. La distribución geográfica de las flores: "los jasmín de Oriente, los nelumbos del Norte", es caprichosa. El hada madrina le presta una coloración de cuento de Perrault. El caballero que trae

En el cinto la espada y en la mano el azor, viene de la pintura medieval. En las miniaturas de los manuscritos aparece, por ejemplo, el mes de Mayo, caballero con la espada en el cinto y el azor en la mano; va en caballo sin alas. Darío da alas al caballo:

En caballo con alas hacia acá se encamina el feliz caballero que te adora sin verte.
Es el caballo alado del Orlando (II, 48), el hipógrifo de Roggero (1), el caballo pegaso que está en el fondo del cuadro de Rubens donde Perseo liberta a Andrómeda.

[1] Véase Fro Raina, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, cap. VI.

Resalta en *Sonatina* una magnificencia ariostesca. La princesa está custodiada en el castillo por un dragón (el dragón de los cuentos de hadas, de las sagas escandinavas, de ilustraciones de Doré, de las lacas) y por cien negros con sus cien alabardas. Un conocedor minucioso de las miniaturas e ilustraciones medievales y modernas y de la arqueología podría ver mejor la imagen: apunto de paso el maravilloso castillo, con su etiope en la puerta, que pinta Ariosto en el *Orlando*.

El halcón era la mejor joya de los palacios. ¿Por qué Dario le llama encantado? ¿Es una reminiscencia del ciclo bretón? Menéndez y Pelayo en *El pájaro de Aglaya*, recuerda el jardín de Armida de la *Jerusalén libertada* del Tasso:

¡Recuerdas cómo el pájaro encantado
después con sabia lengua refería
cual pasa y se marchita la lozana
única flor que en la existencia crece?

¿Es este pájaro el que habla al oído de la princesa y le dice *collige rosas*? Los boscajes de Armida han quedado como isla paradisíaca en la imaginación de Dario. Así exclama en la *Balada en honor de las musas de carne y hueso*:

Por respirar los perfumes de Armida
y por sorber el vino de su beso,
vino de ardor, de beso, de embleso,
fuérase al cielo en la bestia de Orlando.

Aunque la princesa es eterna y está fuera del tiempo, la vemos en una fabulosa edad media y en correspondencia con nuestro mundo interior. No es solamente mito antiguo y medieval. La princesa tiene la inquietud de lo indefinido, el deseo del vuelo. Quizá sea nuestra alma. Se parece a la infanta de *El reino interior*:

—¡Oh, qué hay en ti, alma mía!
¡Oh, qué hay en ti mi pobre infanta misteriosa!

Sonatina apareció en "La Nación" en junio de 1895. Tiene dos variantes. El primer texto dice: "de encantados diamantes", "de los sueños azules", el segundo: "de los claros diamantes", "de los ojos azules". La princesa de *Sonatina* también lo es de los cuentos azules. Los cuentos de Perrault poblaron la poesía simbolista.

José María de Heredia en el soneto *El Samourai de Los Trofeos*, muestra la aparición del héroe a la que espera, princesa indudablemente:

Elle a vu, par la plage éblouissante et plate,
s'évancer le vainqueur que son amour rêva.

Ibrovac, en su estudio de Heredia, cree que Ferdinand Herold ha trasladado al mundo heráldico *El Samourai* en la poesía *Bellissime* (*Mercur de France*, enero de 1893):



RUBEN DARIO
XILOGRAFIA DE
VICTOR DELHEZ

Et voici que, dans l'or du midi qui l'embrase,
cuirassé de rubis et casqué de topaze,
l'Amant parait, le char attelé de griffons.

Ferdinand Herold, poeta que debió ser muy leído por Dario, ha tocado en *Bellisande*, con decoración semejante a la de Gustavo Moreau, el tema de la princesa que espera.

Algunos críticos que creen que la poesía, como la mala novela experimental, hecha de materia bruta, es sólo copia de la realidad inmediata, que ignoran el universo de la fantasía, han reprochado el tema de la princesa. El poeta no ha insistido. Y cuando creyó que

Ya no hay princesa que cantar,
volvió a verla transformada en lo que él llamó "el alba de oro".

2. LA ESPIGA

Parece que este soneto ha nacido de la sugestión de *Sagesse* de Verlaine:

C'est la fête du blé, c'est la fête du pain...
Car sur la fleur des pains et sur la fleur des vins,
Fruit de la force humaine en tous lieux répartie,
Dieu moissonne, et vendange, et dispose à ses fins
La Chair et le Sang pour le calice et l'hostie!

En Verlaine hay variedad de paisaje, en Dario suntuosidad de color, — de amarillo, de azul —, como en una pintura de Millet:

Con el áureo pincel de la flor de la harina
trazan sobre la tela azul del firmamento
el misterio inmortal de la tierra divina.

El paisaje que tan delicadamente pinta Dario, se anima si no con la misma profundidad, con la misma "virtud de movimiento" en *Midi* de Leconte de Lisle:

Du sein des épis lourds qui murmurent entre eux,
une ondulation majestueuse et lente
s'éveille et va mourir à l'horizon poudreux.

La fleur des pains, es "la flor de la harina", la *similae* del *Apocalipsis* (18,13) que los traductores llaman "flor de la harina"; la *fleur du froment* en Huysmans (*La Cathédral*, X).

El poeta expresa el misterio cristiano:

Aún verde está y cubierto de flores el madero,
bajo sus ramas llenas de amor pace el Cordero
y en la espiga de oro y luz duerme la misa.

El misticismo simbólico de la Redención — del *Tannhaeuser* wagneriano —, revive quién sabe al través de qué otras sugestionas en Dario. Nerthal (*Tannhaeuser*, 1895) escribe: "El Señor ha obrado un prodigio: el bastón seco se ha revestido de una fresca verdura, está cubierto de flores. La Redención no cesa de velar sobre la creación". Y Péladan, en su obra sobre Wagner: "El bastón seco ha reverdecido y florecido". Es el milagro bíblico del *Tannhaeuser* que viene con la leyenda de este famoso Mennesinger, ampliada en la resonancia de la música de Wagner. El bastón florido pertenece al folklore europeo. El madero, al que alude Dario, es la Cruz en el misterio de la Redención y de la Misa. El Cordero aparece en su significación de Cristo. La espiga simboliza la elevación de la Hostia, ante

El vasto altar en donde triunfa la azul sonora.

En la suntuosa pintura de *La Espiga*, que hace recordar en parte, con otro paisaje, *La Adoración del Cordero* de Van Eyck, con los símbolos de la Cruz, del altar, del Cordero y del campo, aparecen tres colores: el de oro, "el áureo pincel de la flor de la harina", visión de trigales maduros en la extensión; el azul, "la tela azul del firmamento", "la azul sonora"; y el verde, "aún verde está y cubierto de flores el madero". Dario presenta los colores en torno del altar en este orden: áureo, azul y verde. Huysmans escribe, en *La Cathédral*: "Al hablar Santa Mechilde de los tres grados que preceden el altar, pretende que el primero debe ser pintado de oro para atestiguar que no se puede ir a Dios más que por la caridad; el segundo de azul para testimoniar la meditación de las cosas divinas; el tercero de verde para certificar la vivacidad de la esperanza y la alabanza del cielo".

Hay, además, en este soneto, una innegable referencia a los misterios de Eleusis, tal como los describe Lenormand en el tomo II (1899) del *Diccionario de Dargemont y Saglio*. La espiga de trigo es el símbolo esencial y fundamental del culto de Demeter:

El misterio inmortal de la tierra divina,

que corresponde a la resurrección de Dionisos Zagreus, conjuntamente con el misterio cristiano de la Misa. Maurice de Guérin en *Le coeur solitaire* (1898) dice:

Le grain de blé qu'on va moure contient l'hostie.

Y Dario:

En la espiga de oro y luz duerme la Misa.

En la Virgen de la Eucaristía de Botticelli están las espigas y las uvas. Dario ha exaltado, en versos insignes, el símbolo de la espiga. Sabe que "en la paz del campo la faz de Dios asoma", porque Dios está visible en sus propias criaturas, "porque las criaturas son como un rastro del paso de Dios", según San Juan de la Cruz. "Vive en los campos Cristo, escribe Luis de León, y goza del cielo libre, y ama la soledad y el sosiego, y en el silencio de todo

aquello que pone en alboroto la vida, tiene puesto él su deleite". Quizá después de una reflexión semejante Darío haya escrito:

Pues en la paz del campo la faz de Dios asoma.

3. LA FUENTE

Darío, al escribir *La Fuente*, obedeció a distintas sugerencias. Adolphe Retté aconseja en *La Plume* (1895, p. 69): "Cherche ton rythme aux empires profonds de ton âme. Et lorsque tu l'auras trouvé, lorsque tu auras écarté les Apparences et les Prestiges qui en défendent l'approche, il jaillira éperdu en strophes heureuses et variées". Retté invita a buscar el ritmo individual en la profundidad del alma; impiden encontrarlo las Apariencias y los Prestigios. En Darío es más simbólica la significación de la fuente:

Cuya entrada sombría guardan siete panteras:
Son los siete Pecados, las siete bestias fieras.

Ofrece a un joven la copa para que descienda a llenarla a lo más hondo de sí mismo. "Penetra en ti mismo, aconsejaba Marco Aurelio (VII, 59). Ahí está el manantial del bien tanto más inagotable cuanto más se profundiza". Ante la búsqueda propuesta por Retté el poeta ha pensado en *Mil y una Noches*: en el cuento del agua de oro, del árbol que canta y del pájaro que habla; la Princesa llega vencedora al final del terrible viaje; volverá con las buscadas maravillas; quizá la expresión "La roca que siente" esté tomada de los caballeros convertidos en piedras y que resucitarán al operarse la mágica conquista. El viaje de la princesa milinanochecha está presente en la mente de Darío con los trabajos de Psiquis. Psiquis va a traer para Venus el agua de la Estigia.¹

"Mira bien, dice Venus a Psiquis, aquella altura de aquel monte, donde están aquellos riscos muy altos ("asciende por los riscos ásperos del orgullo", en Darío) — de donde sale una fuente. De allí, tráeme este vaso lleno de agua. — Y diciéndole esto, le dió un vaso de cristal (1)". La fuente de estas "aguas que hablan" estaba custodiada por "dragones espantables". No sé si Darío conocería en su amplitud este descenso de Psiquis, especialmente en los misterios (2). Le bastaba la leyenda de Apuleyo. No creo que el poeta se refiera, en este aspecto herético de la fábula, a la fuente subterránea de "aguas vivas" de la inmortalidad. Se refiere, a mi modo de ver, a una fuente inspiradora, a la fuente de la poesía. En 1895, el poeta simbolista Pierre Quillard admirador por Darío, tradujo *El antro de las Ninfas* de Porfirio. No sería difícil que nuestro poeta haya conocido esa rara versión. Decharme en su Mitología, trae el pasaje que nos interesa. "Las Ninfas, habitantes de las cavernas, nutridas por el soplo de la tierra, hacen brotar las fuentes de aguas inspiradoras para el oráculo divino de la Musa". Quizá cuando Darío habla

(1) Apuleyo, *El asno de oro*, versión de López de Cortegana (1513), "Biblioteca Clásica", Madrid, 1890, pág. 106.

(2) Véase Erwin Rohde, *Psiquis*, Cap. XIV, II.

de "la gruta viviente", se refiera al antro de las Ninfas de Porfirio, al antro *Pierio* de Horacio (III, IV). Para llegar a la recóndita fuente donde presidieron las antiguas Musas, "genios armoniosos de las fuentes y de las aguas limpiadas", como dice Decharme, diosas castas, será necesario triunfar de las panteras, purificarse. La previa *catarsis* aparece por obra de la intuirión del poeta. Una pantera que simboliza la luxuria, sale al encuentro de Dante en la entrada del Infierno. Las panteras que señala Rubén Darío no harán infranqueable el camino, como no lo hacen los Prestigios y las Apariencias de que habla Retté. Existen una voluntad y una providencia conductoras.

Llena la copa y bebe, la fuente está en ti mismo.

4. VISION

Visión es La Divina Comedia en miniatura, de Rubén Darío; el poema de la ascensión de la montaña del *Purgatorio*, o, simplemente, de la ascensión mística de la montaña, escrito en puros versos dantescos. Núñez de Arce compuso los tercetos de *La selva oscura*. La inspiración del poeta castellano deja en el endecasílabo el rumor del siglo que la aherrojó con sus imperativos y sus dudas. Darío ha visto lo que perdura en el mundo de la fe y de los símbolos. Empieza con la visión de la selva. Y ya está más allá. Ya cruzó los intrincados laberintos.

Tras de la misteriosa selva extraña
vi que se levantaba al firmamento
horadada y labrada una montaña.

Esta montaña, — que Darío describe —, parecía "labrada por un Piraneso babilónico". Cuando Darío vió los dibujos de Hugo pensó en Piranesi. El poeta francés tuvo la obsesión del misterioso grabador y pintor italiano. En *Les rayons et les ombres* recuerda las:

Effrayantes Babels que revait Piranèse!

La poesía de las ruinas, su grandeza y su tragedia, fué revelada por este gran artista que anunciaba el romanticismo. Volney, Saint-Pierre, Musset, Hugo, Gautier, Banville, Poe, Baudelaire, Mallarmé en la reimpresión de Wathek de Beckford, Renan, Taine, en una forma o en otra, han recordado a Piranesi (1) o han sentido su influencia. Algunos pintores lo han imitado. Citaré, de acuerdo con Focillon, el olvidado John Martin (1789-1854), autor de *La Ruina de Babilonia* (1818) y de *La Caída de Ninive* (1828), para ilustrar una anécdota. Cuenta Vargas Vila que en 1901 ambulaba con Darío entre las demoliciones de la Exposición de París. Esta visión casi nocturna de ruinas hizo exclamar a Rubén: "Es el fin de Bizancio", y escribir inmediatamente una poesía que se ha perdido. El poeta debió recordar todavía a Piranesi o a sus discípulos: persistía en su espíritu la impresión de las ruinas grandiosas. *Visión* está impregnada de Piranesi, de sus construcciones, de sus sim-

(1) Véase Henri Focillon, *Giovanni Battista Piranesi*, París, 1918.

bolos. En esa montaña se encontraba el poeta. Y allí fué su *Visión*, visión dantesca y de la gloria de Dante. Porque esta ascensión de Dario es la ascensión al espíritu del florentino de "lengua humana y sobrehumana ciencia". Esta visión de Rubén, lo mismo que *Revelación*, viene también de la Biblia, es visión de visionario. Ezequiel, a los treinta años vió que se abrieron los cielos y vió visiones. Los animales simbólicos de Ezequiel estaban en el centro de una cosa que parecía de ámbar que estaba en medio del fuego al que rodeaba un resplandor, tenían las alas extendidas. Y en Dario:

Colosales
águilas con las alas extendidas
se contemplaban en el centro de una
atmósfera de luces y de vidas.

Estela dice al poeta: "No temas", Y el poeta: "Oh bendito el Señor!" Y en Ezequiel (III, 9, 12), Jehová: "No los temas", Y Ezequiel: "Bendita sea la gloria de Jehová". Dario escribe:

Y había un vasto domo diamantino
donde se alzaba un trono extraordinario
sobre el sereno fondo azul marino.

Y en el *Apocalipsis* (IV, 2, 3): "Y un trono estaba puesto sobre el cielo y un arco celeste había alrededor del trono, semejante en el espectro a la esmeralda". Por eso en el *Coloquio de los Centauros* dice que la esmeralda imita la maravilla del azul espacio. El poeta ve que en la montaña

estaba el nido
del trueno del relámpago y del viento.

Y en el *Apocalipsis* (IV, 5) que del trono salían "relámpagos y truenos y voces". Este pasaje sugiere también a Dario el verso: "Y abajo donde duerme la tormenta". Y en Schuré, en *La visión del Sinaí*, la tempestad y el viento. Son reminiscencia de la *Visión de Moisés*, de Schuré, los versos:

en sus flancos se diría
que hubiera cincelado el bloque espeso
el rayo.

Schuré escribe: "qu'on la dirait sillonnée d'éclairs et sculptée par la foudre". El poeta contempla los animales simbólicos:

Y el lobo y el león entre lo obscuro
encienden su pupila cual violenta
brasa;

lo cual es adaptación del *Apocalipsis* (IV, 6, 7): "Cuatro animales llenos de ojos"; "el primer animal era semejante al león". El lobo no figura. Dario recuerda la persistencia de los ojos. Sube hacia el trono una escala de

Hierro y piedra primero y mármol pario
luego, y arriba mágicos metales.

gradación que pudo ser sugerida por Piranesi, y con más seguridad por Daniel (II, 32, 33). Dario amplía el sueño de Nabucodonosor de Daniel que Dante (*Infierno*, XIV, 107 - 111) transforma en el coloso de Creta, para describir el santuario del trono:

Y el vasto y misterioso muro
es piedra y hierro; luego las arcadas
del medio son de mármol; de oro puro
la parte superior, donde en gloriosas
albas eternas se abre al infinito
la sacrosanta Rosa de las rosas.

En Ezequiel: "La cabeza de esta imagen era de oro fino; sus pechos y sus brazos de plata; su vientre y sus muslos de metal, sus piernas de hierro; sus pies en parte de hierro y en parte de barro cocido". La descripción de Dante es casi traducción literal de Ezequiel. Dario hace una gradación ascendente. Las albas eternas, la Rosa de las rosas, son ya la visión suprema de los últimos cantos del *Paraíso*. Termina el poema con la palabra "estrellas". Dario quiso encender en estos versos, como filial homenaje, el resplandor que corona la palabra final del *Infierno*, del *Purgatorio* y del *Paraíso*.

El poeta, en la sombra de la montaña, iluminada en lo alto por luz sobrenatural, ha gritado:

—¿En qué lugares
vaga hoy el alma mía?— De improviso
surgió ante mi ceñida de azahares
y de rosas blaquisimas, Estela,
la que suele surgir en mis cantares.

Imagino el alma del poeta, sola, en los asombrosos tercetos de Dante, en el mundo de Piranesi y de Doré, en "aquella fabulosa arquitectura"; despertar en la eternidad real de las visiones, y preguntarse "¿en qué lugares vaga hoy el alma mía?". Va el poeta con Psiquis, su alma; es su alma la que vaga; es la *divina Psiquis*, asomada a lo extraterreno. Ahí ve la aparición de Estela a quien compara en su ascensión a un lirio, el lirio al cual pregunta:

¿Has visto acaso el vuelo del alma de mi Stella,
la hermana de Ligeia, por quien mi canto a veces es tan triste?

Estela — podría el poeta decir a la manera de Poe, "a quien los ángeles llaman" Estela — fué su esposa muerta en la juventud. Ella le revela el secreto de la gloria de Dante, y como una estrella menor fulgura iluminada por la gracia de Beatriz inspiradora y conductora.

ARTURO MARASSO.

SERENATA FRENTE A UNA GUITARRA

*Así te quiero guitarra,
trasnochadora y desnuda,
revuelta la cabellera
y afinada la cintura.*

*Vengan a saber de amores
el silencio y la penumbra,
mientras duermen las veletas
y los gallos echan pluma.*

*Salgo por mar y morena;
morena, salgo de punta
para cantar unas coplas
saladas con tus espumas.*

*No gobierno tempestades
ni voces de gran altura:
són que las peñas ablanda
por estas cuerdas murmura.*

*¡Abre pronto la ventana,
guitarra loca de música,
de flores encarceladas
y de calandrias viudas!*

AMADO VILLAR.

*Temblando en el aire triste,
niña, mis manos te buscan,
como dos pájaros nuevos
en verano y a la lluvia.*

*Conjundo las estaciones
y las horas por tu culpa.
¡Y de golpe te conjundo
con el tiempo de la fruta!*

*Aunque sea medianoche
me parece que madruga,
sin otros despertadores
ni luces que tu hermosura.*

*Ya la palabra me cortas,
ya los sentidos me hublas,
ya la carne me traspasa,
ya por mis venas circulas.*

SINFONIA DE SETIEMBRE

I

*Sé la bienvenida, tú que en el eco de mis propios pasos,
Desde el fondo del oscuro y frío corredor del tiempo sales
a mi encuentro.*

*Sé la bienvenida, soledad, madre mía.
Cuando la dicha hollaba mi sombra, cuando los pájaros
De la risa dábanse contra los espejos de la noche, cuando
las flores,*

*Cuando las flores terribles de la piedad niña ahogaban mi
amor*

*Y la envidia, bajando la cabeza, se contemplaba en el vino,
Yo pensaba en ti, soledad, yo pensaba en ti, desamparada.
Tú me nutriste con humilde pan negro y con leche y con
miel silvestre;*

*Era dulce comer como el gorrión, en tu mano,
Porque yo no he tenido jamás, ¡oh Nutricia!, ni padre ni
madre,*

Y la locura y la frialdad vagaban sin objeto por mi casa.

*A veces, durante la brillante claridad mentirosa del sueño
Bajo los rastros de una mujer te aparecías. Tu túnica
Tenía el color de las mieses; y en mi corazón acobardado,
Mudo, hostil y frío como el guijarro del camino,
Todavía se despierta una bella ternura
A la vista de una mujer vestida con ese color pardo pobre,
Desazonado y perdonador: la primer golondrina
Vuela, vuela sobre los surcos, bajo el sol claro de la infancia.*

*Yo sabía que no amabas el lugar donde estabas,
Y que, tan alejada de mí, ya no eras mi bella soledad.
La roca cubierta de tiempo y la isla alozada en la mitad
del mar*

Son tiernas moradas; y yo conozco más de un sepulcro cuya
puerta es de herrumbre y de flores.

Pero tu mansión no puede estar allí donde, como dos
amantes,

El cielo y el mar se aduermen sobre las violetas de la
lejanía.

No. Tu mansión verdadera no se halla detrás de las colinas.
Has pensado entonces en mi corazón. Porque es donde
naciste.

En él, donde escribías tu nombre de niño sobre los muros
Y, como una mujer que ha visto morir al esposo terrestre,
Retornas con un sabor de sal y de viento en las mejillas
blancas,

Y con ese antiguo, ese antiguo olor a escarcha de Navidad
en tus cabellos.

Como de un carbón balanceado en torno de un ataúd,
Desde mi corazón en donde zumba ese misterioso ritmo
Yo siento subir el olor de los mediodías de la infancia. Y
no he olvidado

El claro jardín cómplice donde tu segundo hijo, soledad,
llamábame Eco.

Y reconocería el sitio en que otrora a tus pies
Dormía. ¿No es verdad que corre aun la irisación del viento
Sobre la hierba triste y bella de las ruinas; que el zumbido
meloso

Del velludo abejorro no se demoraría ya bajo el deslum-
brante calor?

Y si apartaras la cabellera de huérfano

Del sauce llorón y altivo: el semblante del agua

Tan claro, tan puro se me aparecería ¡Tan puro y claro

Como la Lejanía vista otra vez en el bello ensueño del
amanecer!

Y el invernáculo incrustado con arcoiris de tiempo antiguo

Sin duda alguna abriga aún al cactus enano y a la débil
higuera

Venidos otrora quizá de qué país de dicha! Y aún delira
En las fiebres de la siesta la fragancia del heliotropo
moribundo!

¡Oh país de la infancia! ¡Oh señorío umbroso de los ante-
pasados!

Bello tilo soñoliento caro a las graves abejas,
¿Eres tú dichoso como entonces? ¿Y tú, carillón de las flores
áureas,

Encantas aún la sombra de las colinas, para los esponsales
De la blanca Durmiente, en el libro enmohecido,
Tan dulce de hojear cuando el resplandor de la tarde
Baja sobre la polvareda del granero y cae en torno nuestro
el silencio

De los husos suspensos de la araña hilandera? —Corazón!

¡Triste corazón! Vestido de sayal, el pastor
Sopla en el largo cuerno de caña. El dulce picoverde
Clava el sarcófago de su amor en el huerto
Y la rana ora en los cañaverales mudos. ¡Oh triste corazón!

Tierno rosal silvestre, enfermo al pie de la colina, ¿he de
volver a verte

Algún día? ¿Sabes acaso que tu flor, donde el rocío sonreía,
Era el corazón grávido de lágrimas de mi infancia? ¡Oh
amigo!

¡Otras espinas que no son las tuyas me han herido!
Y tú, casta fuente de brillante y sosegado mirar,
En ti se guarecían, en los calores sonantes,
Toda la sombra y el silencio remanentes de la tierra!
Un agua menos pura corre hoy sobre mi rostro.

Pero al anochecer, desde mi lecho de niño que huele a flores, yo veo
Que la luna final de los estíos, locamente ataviada, atisba
A través de la vid amarga; y en la noche perfumada
La jauría de la Melancolía ladra en sueños!

Entonces el Otoño llegaba con sus ruidos de ejes, de hachas
y de pozos. Y como la fuga
De la fiebre de pecho blanco sobre las primeras nieves, el
día impetuoso
Golpeaba nuestros tristes corazones con mudo estupor.
— Todo esto, todo esto,
Cuando el amor que ya no existe, no había nacido aún!

II

Soledad, madre mía, vuélveme a referir mi vida. He ahí
El muro sin crucifijo, y la mesa, y el libro
Cerrado! Si lo imposible tantas veces presentado
Golpeará a la ventana tal como el petirrojo de helado
corazón,

¿Quién se levantaría para abrirle? Llamamiento
De cazador perdido en lívidos pantanos,
El último grito de la juventud flaquea y muere: la caída de
una sola hoja
Llena de espanto el corazón mudo de la selva.

¿Qué eres, pues, corazón? ¿Triste estancia en sopor
Donde, con los codos sobre el libro cerrado, el hijo pródigo
Escucha zumbir la antigua mosca azul de la infancia?
¿O un espejo que se recuerda? ¿O una tumba que el ladrón
ha despertado?

Lejanías de dicha alcanzadas en el suspiro del atardecer,
nubes de oro,

Hermosos navíos cargados de maná por los ángeles! ¿Es
verdad
Que todos, que todos habéis dejado ya de amarme; que
nunca,
Que nunca os volveré a ver a través del cristal
De la infancia? ¿Que vuestros colores, vuestras voces y mi
amor,
Que todo esto fué menos que el resplandor de la avispa
En el viento, que el sonido de la lágrima que cae sobre el
ataúd,
Una pura mentira, un latido de mi corazón oído en sueño?

¡Sólo ante los témpanos mudos de la vejez! ¡Sólo
Con el eco de un nombre! ¡Con el miedo del día y el pavor
de la noche
Como dos hermanas que reconciliadas en el infortunio,
De pie, sobre el puente del sueño, se hacen señas, se hacen
señas!

Y como en la hondura del oscuro lago reposan las piedras
Caídas antaño de las manos de un bello niño cruel:
Así reposa en lo más triste del corazón,
En el durmiente légame del recuerdo, el pesado amor.



LOS TERRENOS BALDIOS

¡Tan mustio amor y tan humilde, yo no recuerdo cómo ha llegado a mí!

Sin duda como el pensamiento de la muerte: con la vida misma.

Pero desde mi Lituania cenicienta hasta las gargantas de infierno del Rummel,

Desde Bow-Street al Marais y de la infancia a la vejez, Yo amo (como amo a los hombres, con un viejo amor Usado por la piedad, la soledad y la cólera) yo amo esos terrenos olvidados,

Donde crece, aquí muy lentamente y allí de prisa, (Como los niños blancos en las calles sin sol) una hierba De ciudad, fría y sucia y sin sueño como la idea fija, una hierba

Traída por el viento del cementerio durante los terribles crepúsculos,

Quizá en alguno de esos fardos de paño negro, liso y lustroso que sirven de almohada

A las viejas durmientes de la orilla.

De toda mi juventud consumida en el sur Y en el norte, nació el convencimiento de que mi alma Está enferma y es pasajera como la hierba sedienta de los muros

A la que se olvida y se la deja ahí.

¡Yo sé de alguien que un cedro del Líbano oscurece! Vestigio

De algún bello jardín del armor virginal. Y sé también que el sagrado árbol

Fué plantado allí, hace tiempo, (en su dulce tiempo) a fin De atestiguarlo; cayó el juramento en la muda eternidad, Y el hombre y la mujer sin nombre han muerto, y el amor de ellos

Ha muerto. ¿Quién lo recuerda entonces? ¿Quién? ¿Quizá tú!

Triste, triste ruido de la lluvia sobre la lluvia, O tú, alma mía! Mas pronto habréis de olvidar ésto y aquélo

Y lo otro, donde un viento enorme, la lluvia y la neblina tienen su sagrario.

Cuando el invierno de los arrabales llegaba; cuando el parroquiano

Viajaba entre la bruma de Francia, qué dulce para mí era San-Juliano-el-Pobre, dar la vuelta

A tu jardín! Yo vivía entonces con el más amargo Despilfarro, pero ya el corazón de la tierra

Me atraía, y sabía que late, nó bajo el rosedal

Cuidado, *sinó* allí donde oscura y desamparada, crece mi hermana ortiga.

Si quieres complacerme entonces —más adelante! y lejos de aquí, tú

Murmurante y bañado con flores resucitadas, tú jardín En donde toda la soledad tendrá un semblante y un nombre

Y será una esposa,

Reserva al pié del muro musgoso donde las grietas Muestran la ciudad de Ariel entre cándidos celajes, reserva,

Para mi amor amargo, un rincón amigo del frío y del moho Y del silencio; y cuando en el seno del Thummim y de Urim la virgen

Tomado de la mano me conduzca, que lo triste terreno Me recuerde una vez más, me reconozca; me saluden el cardo y la alta

Ortiga y la enemiga de la infancia, la belladona.

Por que ellos saben, ellos saben . . .

Oscar V. de Lubicz Milosz.

• ESCOLIO: Oscar V. de Lubicz Milosz nació en el año 1877, en la cenicienta Lituania: "en un país de infancia reconocido en llanto", en una ciudad "con latidos de corazones muertos", donde "de los nenúfares de los lagos sube un olor de los primeros tiempos, un vapor de abismados manzanares de leyenda"; en la estación en que el viento "sopla un tufo de lobo, de pasto de ciénaga y de lino podrido, y canta viejos aires de ladrona de niños entre las ruinas de la noche". Así es la tierra de Labunava-Serbinat, tierra que en tiempos en que el Rey Luis, noveno de su nombre, reinaba en Francia, formaba ya el Señorío de los antepasados de Milosz, que fueron Sires de Lausitz. Se extendían sus numerosos dominios a campo traviesa, desde el Castillo de Druya en los alrededores de Kainas (Kovno), hasta las provincias lituanas de la Rusia Blanca.

• A los doce años, el autor de la *Sinfonía de Setiembre* llegó a Francia, donde cursó todos sus estudios. A los 18 publicaba su primer libro POEME DES DECADENCES, (Editions Les Mathurins, 1899) escrito en francés, idioma que la antigua nobleza lituana había adoptado en el siglo XVIII como medio casi único de expresión. (Antes del francés, tuvo en uso corriente durante y antes del Renacimiento, el lenguaje de Cicerón, y de Virgilio, y se ilustró por su conocimiento, del lenguaje de Homero, siendo el lituano, poético idioma parecido al sánscrito, el lenguaje popular). En 1904, escribió LES SEPT SOLITUDES (Jouve, éditeur), libro de poemas, que como el anterior fué señalado en 1906 por Guillaume Apollinaire durante una conferencia que éste pronunciara en el Salon des Poetes, por la influencia que ya ejercían sobre los poetas de la época y que se hace notoria en el periodo 1900-1914, a pesar de tratarse de dos obras publicadas en ediciones muy limitadas y que circularon poco entre el público, por voluntad expresa de su autor. Las ideas y acontecimientos que presidieron a las composiciones de estas primeras obras, están expuestas por el mismo Milosz en su novela L'AMOUREUSE INITIATION, publicada en 1910 por la editorial Bernard Grasset. Aparecieron después LES ELEMENTS editado por la Bibliothèque de l'Occident en 1911; POEMES (E. Figuiere ed.) en 1915; ADRAMANDONI (Menalkas Duncan ed.) en 1917; LA CONFESSION DE LEMUEL, (La Connaissance, ed.) en 1922; dos misterios: MIGUEL MANARA (Nouvelle Revue Française) y MEPHIBOSETD, (E. Figuiere ed.) tragedia bíblica; dos obras metafísicas: ARS MAGNA (Presses Universitaires de France) en 1924, y LES ARCANNES (Librairie Teillon), donde Milosz expone su ley de la relatividad metafísica generalizada, ligándola a las filosofías aramea y pitagórica. En 1929 publicó POESIES (J. O. Fourcade ed.) antología que comprende dos partes: la primera reúne algunos poemas escritos entre 1895 y 1906, pertenecientes a sus dos primeras obras en verso, y la segunda representa toda la producción poética de Milosz entre 1913 y 1927. En la misma editorial, aparece en 1930 su último libro CONTES ET FABLIAUX DE LA VIELLE LITHUANIE, antología de relatos populares de su país.

• Por distinto que sea el pensamiento y el ritmo, rigen en Milosz, esencialmente, dos direcciones: profundidad y altura. Según su propia expresión, se jacta de escribir con el alma de las palabras. El ha consagrado su vida de estudio a la búsqueda del hombre interior, "búsqueda ardiente y dolorosa, incoherente al principio, hasta llena de rebeldía, y luego, poco a poco apaciguada hasta una serenidad en cierto modo iniciadora". Dice uno de sus pa-

negiristas que "lo que para otros solo sería una imagen o una idea, para él se mezcla de un modo íntimo y orgánico con la substancia misma de su ser, como si su persona le hubiera sido dada con el objeto de hacer una experiencia, la más alta experiencia humana posible. Siempre ha aspirado con todas sus fuerzas hacia cierto estado del conocimiento que parece haber alcanzado hoy de un modo definitivo. Pero lo que apasiona en su caso es que no ha llegado a ese estado mediante una fría fórmula abstracta. Para llegar comprometió todas las fuerzas vivas de su ser. Se entregó por completo. Arrojó dentro del crisol todos los preciosos elementos de una naturaleza que como ninguna, como un alquimista de especie superior que, para hacer oro, misterioso objeto de sus esfuerzos, se hubiera dejado consumir a sí mismo por el fuego".

En la vasta y variada obra de este inquietante trasplantado, podemos soslayar algunos resplandores de esa patética aventura interior.

Hoy por hoy ha escrito tres o cuatro de los más extraordinarios poemas de la lengua francesa. Es en toda la fuerza de la palabra, un precursor, y goza aún de mucha consideración entre los jóvenes. Desempeña en París actualmente, las funciones de Consejero de la Legación de Lituania en Francia, con el título de Ministro Residente.

Versión y escolio de: LISANDRO Z. D. GALTIER.

Dinici



NOCTURNO

Sobre el plano del mundo,
bajo el cóncavo cielo,
como en un cántaro vacío,
interno, así retumbaba mi clamor.

Había visto a la muerte.
Me transfiguraba el estupor metafísico
del hombre detenido en el umbral de la muerte,
ante el ámbito sin orillas de la muerte:
abiertos los ojos a algo verdadero,
despertado,
por la decoración grotesca de la muerte.
Candelabros,
la imagen de Jesús en el vitral portátiles,
el ataúd
y la mortaja de raso blanco de la muerta.
Y sobre la mortaja
las manos de cera de la muerta,
artificiales,
circuladas bajo la epidermis
de un azul leve y translúcido de ámbito submarino.
Y esa atmósfera cálida y densa
de las flores, de los cirios
y de la descomposición
—atmósfera húmeda y sofocante—
de bosque y aguas estancadas—
primer tramo sobre el camino de la sombra,
anticipación de la sombra en que se mueve
la vehemente y horrible actividad de la muerte.
La muerte, que no es fría sino ardiente.

Cetidas por el raso de la mortaja
las largas piernas de la muerta,
el equilibrio de las caderas
y la plitud del vientre.
Las pestañas larguquísimas
y un resplandor violeta bajo las pestañas.

Cetido por la noche,
por las vendas de sombra de la noche,
bajo la angustia de una soledad sin esperanza
y de un silencio único,
pienso en la muerta, ahora.
Bajo un árbol aislado está tendida.
Pero a él no le llegan en su vuelo pesado
los pájaros del mundo.

CÓRDOVA ITURBURU.

SOLEDA

Soledad, obscuro huerto,
la tapia, blanca de luna,
rosa en el rosal, tan alta,
para Dios, perfecta, sola.

Qué cansada está mi voz,
cansada, opaca, sin vida.
Es mejor no esperar nada,
ceniza tibia en mis manos.

Sólo te pido una cosa,
noche sin riberas, sueño
para soñarlo en la muerte,
sueño absoluto, sin normas.

Todos dirán, se ha dormido,
y yo estaré lejos, lejos,
agua yacente en la sombra,
profunda, clara, la luna.

Soledad. La tapia blanca.
Sombra de ciprés, oscura.
Última noche del año,
y la rosa, allá, en el cielo.

Fermin Estrella Gutiérrez.



RETRATO DE UNA DAMA

Entre el humo y la niebla de una tarde invernal
Tenéis la escena que se ordena sola —como parecerá hacerlo—
Con un "Esta tarde os la reseré".
Y cuatro velas de cera en la pieza ensombrecida,
Cuatro anillos de luz en el techo, por encima de nuestras cabezas.
Y atmósfera de tumba de Julieta
Preparada para todas las cosas a decirse, o a dejar por decir.
Estuvimos, digamos, a oír el último Polo
Transmitinos por entre su cabellera y las puntas de sus dedos, los Preludios.
"Tan íntimo, éste Chopin, que creo que su alma
No debe ser revivida sino solo entre amigos,
Uno dos tres, que no tocarán el florecimiento
Que en la sala de concierto se marchita y se niega".
Y así se desliza la conversación
Entre veledades y pesares esmeradamente cazados
Por atenuados tonos de violines
Mezclados con remotos cornetines
Y empieza
"No sabéis lo mucho que para mí significan mis amigos,
Y cuánto, cuánto es de extraño y raro encontrar
En una vida compuesta tanto, tanto de retazos
(Porque de verdad no me gusta... lo sabiais? Nada ciegos sois:
qué agudeza la vuestra!)
Encontrar un amigo con aquellas cualidades precisamente,
Que posee y otorga
Aquellas cualidades de que vive la amistad.
Lo que ello significa os lo diré, vamos,
Sin esas amistades la vida, qué cauchemar!"
Entre las revueltas de los violines
Y las arietas
De rasgados cornetines
Metidas en mis sesos, un estúpido tantán empieza
Martilleando absurdamente un preludio de su cosecha,
Monótono, caprichoso,
Que a lo menos es una verdadera "nota falsa",
—Salgamos a tomar aire, ahogados de tabaco,
A admirar los monumentos
Discutir los últimos acontecimientos
Arreglar nuestros relojes por los públicos,
Luego vayamos media hora a beber nuestros bocks.

II

Ahora que las lilas florecen
Ella tiene un florero de lilas en su cuarto
Y mientras habla enrosca en sus dedos una de las flores.

"Ay, amigo mío, no sabéis, no sabéis
Lo que es la vida; si uno la retuviera en sus manos".
(Retorciendo lentamente el tallo de la lila)
"Uno la deja escurrirsele, escurrirse,
Y la juventud es cruel, y nada le remuerde
Y sonríe de los dramas que no ve".

Naturalmente, yo sonrío
Y sigo tomando té.
"No obstante, con estos crepúsculos de primavera, que en cierto modo recuerdan
Mi vida sepulta y el París primaveral,
Me siento inconmesurablemente serena, y hallo que el mundo
Es maravilloso y joven, en medio de todo".

La voz vuelve como el insistente desentonar
De un violín roto en una tarde estival:
"Siempre estoy segura de que comprendéis.
Mis sentimientos, siempre segura de que sentís
Segura de que sobre el abismo me tendéis vuestra mano.
Sois invulnerable, no tenéis talón de Aquiles.
Adelantáreis, y cuando hayáis primado
Podréis decir: aquí más de uno ha fracasado.
Pero, qué tengo yo? qué tengo yo, amigo mío
para daros, qué podéis recibir de mí?
Tan sólo la amistad y la simpatía
De una que está por llegar al término de su jornada.
Seguiré aquí, sentada, sirviendo té a mis amigos..."

Tomo mi sombrero: cómo puedo hacer cobardes objeciones
A lo que ella me ha dicho?
Una de estas mañanas se me verá en el parque
Leyendo los humoristas o la página deportiva.
En particular advierto
Que una condesa británica sube a las tablas.
Un griego fué asesinado en un baile polaco.
Otro banquero estafador ha confesado.
Conservo mi aplomo,
Sigo dueño de mí,
A no ser cuando un piano callejero, cansado y mecánico,
Reitera alguna gastada canción vulgar
Con el aroma de jacintos que atraviesa el jardín,
Recordando cosas que otros desearon.
Son estas ideas buenas o malas?

III

La noche otoñal cae; volviendo como antes,
Salvo una leve sensación de malestar.

Subo las escaleras y hago girar el picaporte
Y me siento como si hubiera subido con las manos y las rodillas.

"¿Conque se marcha al extranjero? Y, ¿cuándo vuelve?
Pero esta es una pregunta ociosa,
Apenas si sabéis cuando será vuestro regreso...
Hallaréis tanto qué aprender!"
Mi sonrisa cae pesadamente sobre el bric-a-brac.
"Tal vez podáis escribirme"

Mi sangre fría hierve por un segundo;
Esto es lo que yo había calculado.
"Ahora último he cavilado con frecuencia
(Pero nuestros comienzos nunca saben nuestros fines)
Porqué no nos hicimos amigos".
Me siento como uno que sonríe y al volverse advierte
De pronto, su expresión en el espejo.
Mi sangre fría chorrea; estamos verdaderamente a oscuras.

"Porque todos dijeron eso, todos nuestros amigos,
Todos estaban ciertos de que nuestros sentimientos se encontrarían
Tan próximos! Yo misma no entiendo
Cómo debamos ahora dejarlo al destino.
De cualquier modo me escribiréis
Tal vez no sea demasiado tarde.
Yo seguiré aquí sentada, sirviendo té a los amigos".

Y debo emprestar cada forma, forma pasajera
Para hallar expresión... bailar, bailar
Como un oso bailarín,
Gritar como un loro, garrulear como un mono...
Salgamos a tomar aire, ahogados de tabaco.
Bueno, y si ella muriera una tarde.
Tarde gris y humosa, anochecer amarillo y rosado;
Si muriera dejándome aquí sentado, pluma en mano
Con el humo que baja de los altos techos:
Irresoluto, por un buen rato
Sin saber qué sentir, o si comprendo,
O si loco o juicioso, lerdito o demasiado pronto...
Después de todo: ¿no ganaría ella?
En un "final moribundo" —esta música es apropiada
Ahora que hablamos de morir—
Y, tendría yo derecho a sonreír?

T. S. ELIOT.
Versión de JULIO IRAZUSTA.

PROFUNDAMENTE

Quando ontem adormeci
Na noite de Sao Joao
Havia alegria e rumor
Estrondos de bombas luzes de Bengala
Vozes cantigas e risos
Ao pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei
Nao ouvi mais vozes nem risos
Apenas baloes
Passavam errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruido de um bonde
Cortava o silencio
Como um túnel.

Onde estavam o que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?

—Estavam todos dormindo
Estavam todos deitados
Dormindo
Profundamente.

Quando eu tinha seis anos
Nao pude ver o fim da festa de Sao Joao
Porque dormi.

Hoje nao ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avo

Meu avo
Totonio Rodrigues
Tomasia
Rosa
Onde estao todos eles?

—Estao todos dormindo
Estao todos deitados
Dormindo
Profundamente.

LENDA BRASILEIRA

A moita buliu. Bentinho Jararaca levou a arma
à cara: o que saiu do mato foi o Veadinho Branco!
Bentinho ficou pregado no chão. Quis puxar o gatilho e não pode.

—Deus me perdoe!

Mas o Cussarui veio vindo, veio vindo, parou junto
do caçador e começou a comer devagarinho o cano
da espingarda.

MANUEL BANDEIRA.

FUGA

*As attitudes ineffaveis
os inexprimeveis deliquios
extases espasmos beatitudes
não são possíveis no Brasil.*

*O poeta faz a sua mala
põe camisas punhos loções
um exemplar da "Imitação"
e parte para outros rumos.*

*A vaia amarella dos papagaios
rompe o silencio da despedida.
—Si eu tivesse cinco mil pernas
(diz elle) fugia com todas ellas.*

*Povo feio moreno bruto
não respeita meu fraque preto.
Na Europa reina a geometria
e todo mundo anda — como eu — de luto.*

*Estou de luto por Anatole
France, o de "Thais", joia soberba.
Não ha cocaina, não ha morphina
igual a essa divina papafina.*

*Vou perder-me nas mil orgias
do pensamento greco-latino.
Museus! Estatuas! Cathedraes!
O Brasil só tem cannibae.*

*Dito isto fechou-se em copas.
Joga-lhe um mico uma banana,
por um tico não vae ao fundo.*

*Emquanto os barbaros sem barbas
sob o Cruzeiro do Sul
se entregam perdidamente
sem anatolios nem capitolios
aos deboches americanos.*

NO MEIO DO CAMINHO

*No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.*

*Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.*

POEMA QUE ACONTECEU

*Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
o mundo parou de repente
os homens ficaram calados
domingo sem fim nem começo.*

*A mão que escreve este poema
não sabe que está escrevendo
mas é possível que si soubesse
nem ligasse.*

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

NOTAS: I - Los años y la actitud.

Bajo la llama lenta de los años que desvive la vida de los hombres, las actitudes van conformándose como el hierro líquido en los moldes ardientes. De pasta maleable es la materia de la vida, y solo el tiempo, forja eterna y a la vez incansable forjador, hace y rehace sus molduras, renueva sus hornillos, compone las distintas formas de esa nunca acabada obra que es el vivir; agrega, quita, busca o prende en cada día, un perfil, una hoja o una flor recién labrada sobre el metal vital. Arte de vivir, de dar a la vida nuevas actitudes, cuya expresión más alta es la Poesía, su más acabada realización. La Poesía, esto es, lo que está un poco más allá de los límites humanos; aquello que participa de los cuatro elementos y constituye en sí como un quinto elemento superior. Todo lo definible y todo lo que no es de naturaleza definible está en ella. La Poesía sale de las orillas de la vida, emancipándose y emancipando a la vez al hombre creador. El acto poético libera al hombre de la materia; con Poesía puede preñarse el hombre una actitud superior y salvarse, porque Poesía procede, naturalmente, de los carismas concedidos por Dios.

No sale de la tierra o del hombre ni del hombre de tierra: cae sobre ellos, como un maná. El hombre-poeta es su recipiente; su móvil. Condiécila o recibela a su pesar, tal como a pesar de sí lleva en su organismo las substancias engendradoras de vida. Poeta quiere decir creador, y se hace un poema como se hace un hijo. El genitor del poema o de la criatura, se limita a expandirse, a salirse de sí. Por ello la Poesía no es un acto egotístico, pese al placer de crearla, sino un acto altruístico: acto de bien hacia otro que se ejerce aún contra el propio bien.

Todo poeta es un altruista, un benefactor. Y en cuanto alcanza, como queda dicho, sus más altas actitudes mediante "esa" Poesía que conduce o transmite, no se le juzgará por lo que es o por lo que parece ser, sino por lo que dona. No alcanza a los poetas el menagado juicio de los hombres; para ellos el Juicio Supremo, donde se pesará en balanza inequívoca, cuanto dieron y cuanto recibieron.

II. Diez y ocho dones de poesía dicen la actitud de Alberto Hidalgo frente a los años. ¿Qué otra mejor? En la predicha llama del tiempo ha ido forjando sus actitudes poéticas: ellas, como toda creación, entrañan una superación vital. No busquemos en sus poemas la literatura como substancia, porque la literatura sólo es el pañal de la Poesía: la envuelve, protegiéndola y preservándola como los pañales al niño tierno. Los poemas, las criaturas poéticas de Alberto Hidalgo, recubiertas por las palabras, salen a la vida ulterior, con el llanto que es su primer vagido. "Entre llanto quemado y risa hundida me nace el ser" — dice el verso primero. Y el último, para que no haya apelación: "Lo dejo dicho para siempre". Después, todo lo demás, es salto mortal de entremorir y entrevivir, de extenderse hasta las dimensiones inmensurables y de recogerse en la dimensión de los átomos. No hay física ni matemática poéticas que establezca las leyes y las propiedades de la Poesía. No es posible decir tiempo ni espacio en Poesía, con nuestras normas lógicas, porque ya Hidalgo advierte: "Los años regresarán sobre sí mismos podando días para sermos jóvenes. Porque la vida es del modo donde comienza. Y nuestro avance será una cuenta bajo el principio de 1 y 2 no haciendo 3 sino 12. Es más grande estar juntos que la suma".

Establecido así el principio, no es posible explicar al poeta: hay que "explicarse" dentro de él, con ciencia de razón verdadera, con lógica de algo más allá. Y recoger las substancias que entrega, después de haberlas recibido como donación de la Poesía: Alberto Hidalgo entrega llanto, risa, soledades, lámparas, penas, balcón, olas, guitarras, silencio, pájaros, labio, suspiros, miradas, auroras, cúpulas, cabellos, planos, cárceles, prismas, ventanas, párpado, mar, música, colores, cielo, balbuco, juventud, alas, misterio, circunferencia, inmensidad, mundos, horas, ríos, esperanza, huellas, regreso, incertidumbre, brújula, flecha, sangre, eco, voz, cuerpo, hoguera, llama, vientos, rosa, árbol, lluvia, fiebre, cauce, límites, ave, ala, angustias,

espacio, tiniebla, viaje, mapa, ansia, aire, monidos millagro, humo, polvo, ángulo, incendio, júbilo, sal, besos, muerte, farol, campanas, piedra, roca, corrientes, albas, orbes, luecos, musculos, llaga, manos, vaso, luna, aura, pánico, vigilia, hachones, latidos, huella, sombra, letras, espejo, espada, rencor, mutismo, azul, nieve, vino, montaña, nunca y siempre.

Todo lo que está de las orillas para afuera.

III. Pues para comprender sólo podemos saber que caen en nuestras manos esos dones de Poesía! El niño se explica al pájaro cuando le acaricia el plumón! El hombre explica el beso al recitador! El árbol justifica su fruto con alguna otra cosa que con el fruto mismo? Pájaro, beso o fruto: ecuaciones simples de Poesía o poemas.

Crear como un árbol, como un pájaro o como un hombre, Alberto Hidalgo explica sus poemas con los propios poemas. Es cierto que con ellos da una clave "para que tampoco se entienda", pero la clave es solo un tratado anexo de interpretación de posible física o matemática poética, realizada con elementos de los poemas, como una matemática se realiza con signos y con números.

Desvinculados de todo calificativo, haces no atables con esta ligazón del calificativo mejor o peor, todos los poemas entregados en Ac-

titud de los Años, dicen poesía desde el título hasta la pausa última. No cuenta la rosa por el pétalo o por la fragancia o por el color, sino por la unidad-totalidad rosa.

IV. ENVÍO. Usted, Hidalgo, quemado por los años, como silgo, abrasado y a veces arrasado por la vida, tra su bandera en lo más alto de los hombres, según nos lo advierte en la última estrofa. Usted, a quien le duele con el dolor más desgarrante, de garrá sempiterna, esa ausencia de la que está ahora hecha alma sola en los altos espacios, llamándolo con la voz que se oye en lo más hondo; usted, hombre humano como todos nosotros, pero reevaluado como poeta, es decir, como anunciador, como profetizador, como creador y vidente; usted, lavado en el Jordán de esas aguas fluyentes que son los poemas, bautizado en Poesía con los óleos poéticos más destilados; usted, Alberto Hidalgo, en ese momento límite que habrá de demarcar algunas de sus horas, todas las noches, piense que Poesía es un don, uno de los carismas del Señor. Y por eso, a esta altura, a esta actitud de sus años, cumpla usted con el agradecimiento que se debe a lo que da lo Supremo, como nosotros agradecemos a Alberto Hidalgo lo que nos da en Poesía, para que en la ponderación del Juicio Supremo no le incline el platillo negativo.

LISARDO ZIA.

II - Letras de hoy.

Destacar las tendencias literarias que en estos momentos ejercen predominio, arriesgando de paso alguna predicción acerca de sus ulteriores rumbos, es ardua tarea y endiablada empresa. La amplitud del tema esquiva el trato ligero que le brinda mi aventura ignorancia y la simple nota periodística. Ello no obstante, mi candor es limitado: las presentes palabras solo comunican planteamientos y buscan a los muchos que pueden sucederme en la

continuación del asunto. Reducido a esa etapa inicial y menesterosa de los problemas, tal vez consiga evitar innecesarios deslizamientos de intimidad, vale decir, soluciones anticipadas y novelescas.

Puesto que todos los fenómenos sociales integran un complejo del cual no es posible extraer hechos aislados, conviene rozar la sensible epidermis del mundo actual antes de entrar en el ámbito de su literatura.

Elijo, como primera equivocación, los problemas derivados de un nuevo tipo de relaciones eróticas. Es evidente que la joven generación — reaccionando contra el medio social y el influjo de sus antecesores, ha exaltado el culto de lo corporal y los placeres resultantes de una vitalidad sin disfraces ni convenciones. No es que haya creado una suerte de metafísica fundada en la física, sino que su concepción del mundo, entre los elementos y vivencias que le sirven de apoyatura, cuenta también con lo físico. Es sabido que la más reciente filosofía ha intentado superar la siempre virginal antitesis: vida - espíritu.

Las nuevas generaciones se orientan hacia un realismo que tiene vocación de lucha y predicadores mudistas. Esa juventud ha nacido bajo el signo de la acción. Persegue — como si en ello encontrara cebo y agasajo — la unidad sincrónica de lo corporal, lo anímico y lo espiritual.

Época proyectada hacia el riesgo y la aventura, la nuestra parece despreocuparse de los valores puramente especulativos y de los frutos de la contemplación descansada. La misma obra constructiva de Stalin reclama obreros activos y no intelectuales negados a la vida tumultuosa y gregaria.

Se ha dicho ciertamente, se ha vocado con precisión que nuestra época desampara los creos sociales intermedios, los idearios moderados y los difundidos encantos del individualismo político. Detrás de tan mortales predicciones hay una alabanza para todo lo que implique autoridad, centralización del poder público y ausencia de cuerpos colegiados. La primacía social de lo numérico y cuantioso exige rígidas normas tendientes a encauzar energías y aspiraciones. Ya se habla de los grandes jefes y de los hombres del destino.

Mientras las "derechas" se proyectan en el tiempo y recomiendan las dólidas de la tradición y de la recordada vida campesina, las celulares "izquierdas" organizan el mundo de lo extenso y transforman la propiedad y la familia en poderosas abstracciones. Puede advertirse, sin embargo, más de una afinidad, más de una similitud formal entre las dos co-

rrientes — antipodas y extremas — que hoy se disputan el mundo.

De todos modos, lo evidente es la decadencia de las agrupaciones cívicas que prosperaron a la sombra de un liberalismo tranquilo y holgado optimista.

Las nuevas corrientes económico-sociales nos proponen un mundo revelado y desnudo, un mundo de nitidez algebraica y de almas transparentes, fichadas. Por lo demás, son estas corrientes antipodas y adversas las únicas que traen un mensaje esperanzado y una expresión de vitalidad, las únicas que parecen invitadas al futuro y al honor.

Pero ya es tiempo de considerar la actual literatura y sus posibilidades.

El ensayismo filosófico de comienzos de siglo (France, Gourmont) cedió su preeminencia a cierta estética del quieto psicologismo y de la fina introspección (Proust, Dujardin). Esta última tendencia facilitó una literatura carente de acción, rica en contrastes de alma y saturada de atrayente nihilismo. Se nos mostraba, no una conciencia integral, unitaria, sino una serie de conciencias desligadas, y así vimos descomponerse el concepto de la personalidad y del alma. El hombre era confrontado consigo mismo, era descubierto en función de sus recuerdos, nunca en función de los hechos inmediatos ni mediante los avatares del mundo exterior.

Las escuelas literarias surgidas en las inmediaciones de 1918 cimentaron una estética disociativa, abstracta y espléndidamente barroca. La guerra había sido un exceso de realidad y la consiguiente reacción no podía ser otra. Ello no obstante, surgieron por entonces creaciones saturadas de una atrevida alegría vital, creaciones en las cuales ya se advierte la búsqueda de una realidad plénaria.

Nacidas bajo el signo de la acción, las nuevas generaciones poseen un material épico digno de ser presentado en términos de arte. Ignoran el libre juego de la sutileza y la gracia, — Juicios de post-guerra — pero son dueños del vigor y la intensidad. Sin demorarse ante el pesado

acervo de problemas que heredara, esa juventud reclama ejecutivas soluciones y, por lo mismo, nos ofrece una literatura pasional y epistémica. Por lo demás, las letras de estos años últimos no miran — deliberadamente — hacia la originalidad: inclinación romántica y delirio predecible de las cesantes "vanguardias".

"Vivir es tratar con el mundo", nos avisa el actual realismo filosófico. El hombre debe enfrentar los peligros, los azares que surgen en la órbita de lo objetivo. La vida ya no es alegría, es conflicto cargado de sorpresas y alternativas. Junto a la filosofía, también el arte se dispone a recobrar el mundo exterior, la realidad hermosa o misera.

El hombre de pueblo va ocupando los primeros planos de la literatura, y es, de un tiempo a esta parte, su comentarista público y oral. Ya se practica la exégesis colectiva, la "crítica de masas" en algunas ciudades de Europa y de Estados Unidos.

Muchos son los escritores que añoran esta nueva espiritualidad de la técnica. Creo, sin embargo, que la naturaleza está invadiendo el mundo de las letras, y que el futuro tecnicismo deberá pactar con las fuerzas naturales y con las exigencias provenientes de un nuevo estilo de vida.

La actual literatura persigue valores clásicos y anuncia el predominio de una estética realista. Busca ese equilibrio, ese sentido de lo unitario y lo orgánico que perdiera por los caminos de la pesquisa psicológica. Las obras más recientes ponen de manifiesto un intenso anhelo de síntesis y de ordenación. Trasmudan una vitalidad no exenta de contenido dramático y reaccionan contra las "sobrerrealidades" de origen exclusivamente subjetivo. Por cierto, estamos lejos de las ardientes geometrías y los fognonatos verbales del arte de postguerra. La actual literatura encuentra su destino en la soberbia, la lisura, la franqueza y el envión dramático.

Cuando digo *clasicismo* no quiero decir tradición ni latitud. Adrede despojo a este vocablo de toda acepción histórica. En todos los siglos pueden surgir escritores de temperamento clásico. Por lo demás, quienes suponen posible un retorno a tal o cual posición espiritual, se

engañan dichosamente. Confieso con abundante vergüenza que han fracasado mis intentos de volver a la edad del babero y la nodriza. Quiero decir — ya en trance de inocencias — que el tiempo es irreversible.

De ese espíritu incipiente — a la vez realista y clásico — dan cuenta numerosos escritores. Entre ellos, los germanícos Neumann, Kesten, J. Fink; los ingleses Priestley, Eliot, O' Flaherty; los franceses Thorez, Arland, Céline, Maudslow, Bover; el norteamericano J. Cooper. Dichos escritores han proyectado su atención cariñosa sobre los conflictos espirituales de nuestro tiempo. Sus obras, ricas en sucesos de esplendor y en delicadas angustias, compendian las inquietudes de nuestro removido presente.

Cedo la palabra (para que este artículo no continúe asente) al anglo-americano T. S. Eliot, poeta cuyos recientes postulados estéticos merecen elogiar, a campana tañida. La desdichada luz que surge de su obra no irradian sobre el campo del arte personal, distinto. Para Eliot, la poesía es una fuga de emoción, un dirigido amor, una fluencia que no arrastra consigo lo particular, lo intrasferrible. Es, también, una huida de la personalidad, un numerario en el misterio cósmico: *Esta huida de lo personal, — añado por mi cuenta — aparece cierto desde por todo lo singular y lo extraño, desde propio del espíritu clásico, siempre afecto a lo arquetípico y general.*

Las ciudades, las naciones, los continentes, son los verdaderos, los indeclinables personajes de muchos escritores actuales. Los literatos de inquietudes trascendencias han proyectado su interés creador sobre todos los climas, sobre todos los países. Esta generalizada y normal preferencia temática nos ha familiarizado con el mundo y, por lo mismo, ha quitado eficacia a la retórica del exotismo y de los ambiciosos misteriosos.

Es fácil sospechar la primacía del ethos en los fundamentos de las nuevas estéticas. Dicha primacía parece cumplirse en menoscabo del logos y de otros principios orientadores que ayer sonámbulos imperaban. Ya no merecen consideración todos los temas expresables, ya no asombran los productos intelectuales del amoralismo, ni preocupan, de modo exclusivo y final, las eta-

pas que conducen a la verdad y la hermosura. El arte de médula criticada, — lentitud y auto-fuga — tampoco alcanza prosperidad en estos años de afirmaciones y negaciones sumarias.

De todo lo dicho se puede extraer que median siglos de separación entre la naciente literatura y — por ejemplo — los Aniel, los Wilde, los Cocteau, los varios Ramones de España, etc.

Como en todas las épocas de transición, estas iniciales corrientes de hermosura escrita pueden ser encanizadas por estéticas laterales, pueden quedar sometidas al imperio polémico de ideas perentorias, restrictivas. Toda creación reclama cierta libertad previa, cierta soltura interna que permite expresar — simultáneamente — distintas y encontradas opiniones. No sé hasta qué punto esa íntima libertad ha participado en la concepción de las más representativas páginas actuales.

Teniendo en cuenta la excepcional abundancia de libros cuidadosamente mortíferos, de libros que dejan traslucir las amplias vacaciones imaginativas de sus autores, puede afirmarse que la inventiva se muestra un tanto recatada y pudorosa en estos últimos años. Considero, sin embargo, que algunas obras actuales serán cortejadas por el tiempo, y no desiego los esplendidos anuncios de la literatura en gestación.

He aquí, en revisión apurada y riesgosa, otras de sus características nacientes: estilo directo, entonación patética, temerario acercamiento a la didáctica y al ensayismo sociológico, preferencia por los temas en que aparecen

las relaciones del hombre con los acontecimientos y las fuerzas exteriores, desdén por el análisis de perturbaciones individuales, superación de la mera expresividad.

Por cierto, los signos y caracteres apuntados no prejuzgan todas las posibilidades literarias ni gravitan sobre las orientaciones insuasivas a la tónica dominante.

La reciente literatura ofrece vastas simbologías y situaciones épicas. En ella cabe la delicada lucha del alma — flor agürrida — y los problemas que nos plantea el mundo exterior. Antes que romper convenciones, justifica y recibe la vida común de la sociedad, las ideas más compartidas por los hombres.

Su ardiente porvenir merece advertencia y prevención. Por mi parte, no encuentro más severa prevención que la contenida en ciertas abarcantes palabras de Werfel, poeta sumiso a un destello de olvidada belleza, hombre cuyas imaginaciones piden un asistente mundo espléndido. Así recetan sus palabras:

"Creo que sin intimidad no hay mundo exterior, sin fantasía, ninguna realidad. El hombre es la medida de todas las cosas".

"Pero la concepción del mundo que nos bramos realismo invierte la sentencia y proclama que las cosas son la medida del hombre. Esta es la definición clave de la moderna técnica. Es ella nuestro destino inevitable y debemos atravesarlo. Nos promete resolver el problema vital con el completo dominio de las fuerzas cósmicas y con la racional organización de toda la sociedad".

CARLOS MASTRONARDI.

III - Capítulo sobre el poeta.

El misterio del crear es, como la libertad del querer, un problema trascendente que la psicología no puede explicar sino sólo describir. De igual modo, el hombre creador es un enigmo cuya solución podrá intentarse en mil direcciones, pero siempre en vano. A la psicología moderna le ha preocupado siempre el proble-

ma del artista y de su arte. Freud creyó haber hallado una clave para deducir la obra de arte de la esfera de vivencias personales del artista: véanse, en especial, sus trabajos sobre la Gradiva de Wilhelm Jensen y sobre Leonardo de Vinci. Con esto parecieron abrirse aquí efectivas posibilidades: ipse qui no explicar

las obras de arte a base de "mudos" psíquicos (los llamados "complejos"), como se hacía, por ejemplo, con las neurosis? El gran descubrimiento de Freud fue precisamente el de que las neurosis tienen una etiología psíquica perfectamente determinada, es decir que provienen de causas emocionales y de tempranas experiencias de la niñez, reales o imaginarias. Algunos discípulos de Freud, principalmente Rank y Stekel, trabajaron a base de un análogo planteamiento de la cuestión y llegaron a resultados también semejantes. Es innegable que la psicología personal del artista se puede ir siguiendo hasta en las raíces y en las últimas ramitas de su obra. Esto no es de por sí ninguna novedad; claro que la personalidad del poeta influye grandemente en la selección y plasmación del material. Pero el haber señalado hasta dónde llega tal influencia y de acuerdo con qué peculiares relaciones "analógicas" se manifiesta, ha sido sin duda una conquista de la escuela de Freud.

La neurosis es, para Freud, la satisfacción sustitutiva de una necesidad: Por lo tanto, una cosa impropia, un error, un subterfugio, un pretexto, un no querer ver las cosas; en suma, algo esencialmente negativo, algo que "mejor sería que no existiera". Ciertamente, a nadie le ocurriría interferir en favor de la neurosis, pues en apariencia no es más que un trastorno aburrido y — por eso mismo — irritante. La obra de arte, aparentemente susceptible de ser analizada como una neurosis y referida a sustituciones personales del poeta, viene de esta manera a colocarse en la inquietante vecindad de la neurosis; pero se encuentran aquí en buena compañía, como que el método freudiano trata también con parecido criterio la religión, la filosofía, etcétera. Si se contenta con ser una mera forma de observación y se concede que con ello no se trata sino de hacer resaltar condiciones individuales, que evidentemente no faltan en ningún sujeto, entonces no cabe en rigor objeción ninguna. Pero si se pretende que con ese análisis queda también explicada la esencia de la obra de arte, tal pretensión ha de ser categóricamente rechazada. Pues la esencia de la obra de arte no consiste en estar presa en las particularidades

individuales — cuanto más lo está, menos arte es —, sino en alzarse muy por encima de lo personal, y en hablar, como voz del alma y del corazón, al corazón y al alma de la humanidad. Lo personal es una limitación y hasta un vicio del arte. El arte que es exclusivamente — o predominantemente — individual, es a merced ser tratado como neurosis.

Cuando la escuela de Freud afirma que todo artista es un Narciso, es decir, una personalidad presa en los límites del auto-erotismo infantil, semejante sentencia podrá ser aplicable al artista en cuanto persona, pero de ningún modo al artista en cuanto artista. El artista no es auto-erótico, ni hetero-erótico, ni erótico — así, en general —, sino al contrario, objetivo, impersonal en el más alto grado, e incluso inhumano, ya que como artista él no es un hombre: es su obra. Todo hombre creador es una dualidad o una síntesis de cualidades paradójicas. Por una parte, es humano y personal y, por otra, impersonal, puro proceso creador. Como hombre será sano o enfermo, lo cual puede — y debe — servir para aclarar personalmente su psicología personal. En cambio, para comprenderlo como artista, hay que partir exclusivamente de su actividad creadora. Sería por ejemplo un grave error, referir a causas individuales las maneras de un gentleman inglés o de un oficial prusiano o de un cardenal. El gentleman, el oficial y el alto dignatario de la Iglesia corresponden a otras tantas categorías impersonales y objetivas, con la contextura psicológica concreta que es inherente a cada una de ellas. Claro que el artista es todo lo contrario de cuanto signifique profesionalismo anónimo, pero queda sin embargo una oculta semejanza con los ejemplos citados, en el sentido de que toda psicología específicamente artística importa siempre un modo de ser colectivo, y no personal. El arte está ya en el artista como un impulso inato que se apodera de él y lo hace instrumento suyo ante los demás hombres. Lo que en él manda y decide no es él mismo, no es el hombre individual, sino los fines del arte. Como persona podrá tener caprichos, deseos y fines propios, pero como artista es hombre en el más excelso sentido: hombre universal, por-

indol y plasmador del alma — inconscientemente activa — de la humanidad. Ese es su oficio, a veces tan gravoso que le obliga a sacrificar irremisiblemente su humana felicidad y todo lo que, para el hombre común, da valor a la vida.

Así, pues, nada tiene de extraño que precisamente el artista ofrezca un material de extrema riqueza a la psicología crítica y analítica. Pues su vida está, por fuerza, llena de conflictos, ya que hay dos impulsos que luchan en él: el hombre común, con sus justificadas pretensiones de felicidad, satisfacción y seguridad vital; y por otro lado, la limitada pasión creadora, capaz de hollar, cuando sea preciso, todos los anhelos personales. Así se explica que tantos artistas tengan destino personal tan áspero, y hasta trágico, no por misteriosa fatalidad, sino por desvalor de su personalidad humana. Pocas veces ocurre que el poeta no tenga que pagar caro la chispa divina de su potencia creadora. Es como si cada cual naciera con una determinada cantidad de energía vital. El elemento más fuerte arrobatará para sí la mayor parte de la energía disponible; a los restantes les quedará muy poca para que puedan servir aún de base al desarrollo de un valor. En cambio el elemento humano, sacrificándose al elemento creador, a menudo llega a desagotarse a tal punto que hasta favorece el desarrollo de cualidades perversas: el egoísmo ingenuo — sin consideraciones (el llamado "auto-erotismo"), la presunción, todos los defectos posibles, sólo a fin de dejar por lo menos un resto de fuerza vital al yo humano, pues de otro modo caería en absoluta indigencia. El auto-erotismo personal del artista se parece al de los niños abandonados, o desciuidados de una u otra manera, que desde temprano deben protegerse mediante malas curaciones contra la acción destructora de un ambiente vacío de amor, lo que les lleva a transformarse en almas descomulgadas y egoístas: ora pasivos — infantiles e inermes durante toda su existencia —, ora con activa propensión a infringir la moral y la ley.

Es evidente que el artista debe ser explicado por su obra y no por las inclinaciones y conflictos personales de su carácter, que no son

más que lamentables consecuencias accesorias del hecho de ser un artista, es decir, un hombre al que le ha sido confiada desde su nacimiento una misión más grande que la de los hombres comunes. La mayor capacidad exige también un gasto mayor de energía, y es inevitable que un más por un lado, se acompañe de un menos por el otro.

Ahora bien: el poeta puede tener la certidumbre de que su obra se engendra, crece y madura en él, y puede, en cambio, imaginarse que es el mismo quien crea de la nada por su propia voluntad; pero esto no altera en absoluto el hecho característico de que la obra va más allá que él. Ocurre lo que con el hijo respecto a la madre. La psicología de la creación es, en efecto, psicología femenina. La obra artística nace de profundidades desconocidas, nace, en rigor, fuera del dominio materno. Si prevalece el elemento creador, prevalece también lo inconsciente como fuerza que configura a la vida y al destino, contrapuesta a la voluntad consciente; entonces la conciencia es desajustada por la furiosa corriente subterránea y pasa a ser un simple y desvalido espectador de los sucesos. La obra, en su crecimiento, es el destino del poeta, y condiciona su psicología. No es Goethe quien hace a Fausto, sino Fausto a Goethe. ¿Y qué es Fausto? Es un símbolo; no una mera indicación que designa algo conocido desde hace mucho, sino la expresión de una fuerza vital primaria que actúa en el alma de los alemanes y cuyo nacimiento favoreció Goethe. ¿Puede siquiera pensarse que alguien, no siendo alemán, hubiese podido escribir el Fausto y el Así hablaba Zaratustra? Ambos aluden por cierto a una misma cosa, a algo que vibra en el alma alemana, a una "imagen fundamental", como dijo alguna vez Jacobo Burckhardt: a la figura de un médico y maestro de la humanidad, arquetipo del sabio, del auxiliador y redentor. Esa imagen está enterrada desde tiempos inmemoriales en la inconciencia, y en ella duerme hasta que el sesgo desfavorable de la época la despierta, es decir, cuando un gran error aparta a un pueblo de su recto camino. Porque allí donde se marcha por senda extraviada es donde se necesita de guía y maestro, e incluso de médico. Hay muchas de

esas imágenes fundamentales, que no aparecen, sin embargo, en los sueños del individuo ni en las obras de arte mientras no son provocadas por el extravío de la conciencia. En cambio, si ésta se pierde echando a andar por una dirección unilateral, y por lo tanto falsa, tales "instintos" resucitan y envían sus imágenes a los sueños individuales y a los ojos del artista y vidente, para restablecer así el equilibrio espiritual. De este modo la necesidad espiritual del pueblo se satisface en la obra del poeta: de ahí que en realidad la obra posea para el artista un alcance que va más allá de su destino personal, tenga o no conciencia de ese destino.

El poeta es ante todo un instrumento y está, de consiguiente, por debajo de su obra: no hay, pues, por qué esperar nunca del poeta una interpretación de su propia obra. Su tarea más alta ya la ha cumplido al crear la obra. La interpretación debe confiarla a los demás y al futuro. Las grandes obras son como los sueños que, por evidentes que parezcan, no se interpretan a sí mismos y, por lo tanto, nunca tienen un sentido único y exacto. No hay sueño que diga: "tú debes..." o "ésta es la verdad"; se limita a presentar un cuadro, como la naturaleza hace crecer una planta, y se nos confía a nosotros el sacar conclusiones. El que sueña una pesadilla puede vivir en la realidad con demasiada angustia o con muy poca, y si sueña con un viejo sabio puede saber demasiado o necesitar quien le instruya. Y ambos casos son, en el fondo, idénticos, como que para comprender con toda intimidad una obra, es preciso acercarse a ella de tal modo que actúe sobre nuestro espíritu como actuó sobre el del

poeta. Para comprender su sentido, hay que dejarse plasmar por él como plasmó al poeta. Y entonces comprendemos asimismo cuál fue su vivencia originaria. El poeta ha tocado ese fondo espiritual salutar y liberador donde todavía el individuo no se ha separado encerrándose en una conciencia solitaria para ponerse apasionadamente a marchar por camino falso, y donde todos están aún reunidos en una misma vibración, por lo cual el sentir y el actuar del individuo afecta todavía a la humanidad entera.

La re-surrección en el momento originario de la "participation mystique" es el secreto de la creación artística y el de la eficacia artística, pues, en esta etapa del revivir, quien revive ya no es el individuo sino el pueblo, y se trata allí, no ya de las dichas y dolores del individuo, sino de la vida del pueblo. Por eso las grandes obras de arte son objetivas e impersonales, y nos afectan sin embargo con máxima profundidad. Por eso, también, lo personal del poeta será a lo sumo centaja u obstáculo para su arte, pero no esencia de él. Su biografía personal podrá ser la de un filósofo, la de un buen hombre, la de un neurótico, de un tonto o de un delincuente, podrá ser interesante y necesaria, pero será siempre *insencial* con respecto al poeta.

C. G. JUNG.

Psychologie und Dichtung
(in el volumen de Philosophie der Literaturwissenschaft, Berlin, el Juncker und Dönhaupt, 1936, páginas 326 - 330).

Versión de RAIMUNDO LIDA.

REVISTA POESIA MENSUAL

PRECIO DE ESTE NÚMERO: 0.30 CTVS.

Suscripciones y Publicidad:

JOSEFINA BERRONDO ARGÜELLES

Seaver 1656 (5.º II)

U. T. 41-5881

Buenos Aires

EDICIONES ARGENTINAS MANUEL GLEIZER

AMORIM - ARSSAMASEVA - BORGES -
CASCELLA - D'ELIA - EICHELBAUM - ES-
TRELLA GUTIERREZ - FERNANDEZ MA-
CEDONIO - FIJMAN - FRANCO LUIS L. -
GONZALEZ TUÑON E. R. - KRUPKIN - MA-
RECHAL - MARIANI - OLIVARI - PONDAL
RIOS - ROJAS PAZ - SCALABRINI ORTIZ
HIDALGO - SETARO - TUDELA - TIEMPO
WAPNIR, ETC.

PIDANOS SUS LIBROS

TRIUNVIRATO 537 U. T. 54-0125 BUENOS AIRES

OBRAS DE MONNER SANS

DISPARATES USUALES EN LA CONVERSACION DIARIA
De tranvías y deportes. — Visita a una escuela. —
Disparates a granel, etc.; 5.ª edición \$ 2.ª

BARBARIDADES QUE SE NOS ESCAPAN AL HABLAR
Algunos modismos argentinos muy expresivos... y
muy estizos. — La charla de una "niña bien". —
Puñado de argentinismos. — Barbaridades a granel,
etc. — 3.ª edición \$ 2.ª

DE GRAMATICA Y DE LENGUAJE \$ 2.ª

NOTAS AL CASTELLANO EN LA ARGENTINA \$ 2.80

PENSAMIENTOS LINGÜÍSTICOS \$ 2.50

(Franqueo al interior 0.30 cada libro)

Librería de A. García Santos

MORENO 500

BUENOS AIRES



Somos Impresores, Editores y Difusores de Libros Argentinos

Las obras que aparecen mencionadas en esta página no son más que una ínfima parte de las que figuran en nuestro catálogo. Fiables y auténticos, también folletos y listas de autores extranjeros. Envíe su nombre y domicilio y nosotros le remitiremos al corriente de nuestras novedades.

NOVELAS

BARLETTA, Leolinda:
Las venturas trágicas.
María Fernanda.
Royal Circus.
Juan Pedro Calvo.
Odio.
BLOMBERG, Héctor Pedro:
Las peregrinas de la espuma.
La pulpera de Sta. Lucía.
Fancha Garmesida.
BURGOS, Faustino:
Cuento de la puna.
María Rosario.
Caca, chicha y alcohol.
CARRIZO, César:
Santificada sea.

CORIOS Darsact, Julio:
Escarola Federal.
DANERO, E. M. S.:
Juego en los tablos.
DUAYEN, César:
Stella.
Mecha Iturba.
FIGUEROA, Jacinto A.:
Ruta de conquistadores.
GÁLVEZ, Manuel:
Nacha Regules.
La sombra del convento.
Camino de la muerte.
Humadita.
Jornadas de agonía.
La maestra normal.
GUEZURACA, Mirgati:
Tierra de centauros.
JOSE, Gabriel:
La fonda.

HEREDIA, Pedro:
Alma nortefa.
Fuego sagrado.
LIEBERMANN, José:
La estirpe torturante.
LOPEZ, Vicente H.
La loca de la guardia.
LUNA, Carlos:
Las últimas Avila.
Una de ellas.
MARMOL, José:
Amalia.
OTAMENDI, Roque:
El Novellon.
QUEVEDA, Jesús:
Manchas de sangre.
SOIZA Raffo, Juan José:
Caras de modista.

POESIAS

ADLER, Raimel:
Médico.
Estiliche de Raquel.
La divina tortura.
BULFANG, Alfredo:
Pasajes de Capri.
Tierra de Huarpes.
CARRIEGO, Evaristo:
Cuentos de la montaña.
DRE, CAMPO, Estanislao:
Poesías.
DOMINGUEZ, María Alicia:
Mística de siglos.
Cepicucule de oro.
FERNAN, F. de Amador:
El cinto y el alfilero.
HERNANDEZ, José:
Marta Perra.
LOPEZ de Molina:
El amor fiel.
El corazón iluminado.
MAYOL de Sanlúcar:
La bien plantada.
Pagando en verros castaños.
ROLDAN, Bellarín:
Llamas en la noche.

LITERATURA Y ENSAYOS
GONZALEZ, Jacaqui:
Mía y otras.
INGENIEROS, José:
Los tiempos nuevos.
MARTINEZ, Benjamin:
Los chiflados.
MOLINS, Jaime:
El despertar de una erida.
SARMIENTO, Domingo F.:
Recuerdos de provincia.
VAZQUEZ, Ceániz, Juan:
Desde la tribuna.

CRITICA

BAYA, Jaime:
Yo acuso a "La Nación".
FINGERIT, Julio:
Un enemigo de la civilización.
Crítica del problema cietral en Méjico.
TORRENDELL, Juan:
Crítica menor.
WAPNIG, Salomón:
Crítica positiva.

LA PRESENTACION DE UN LIBRO...

No sólo depende del gusto y los conocimientos de su autor. Requiere en sus editores un práctica consumada y un efectivo conocimiento del arte y la industria editorial. Muchos libros fracasan inmerecidamente porque en su preparación no se ha puesto la atención requerida; muchos libros pasan inadvertidos para el público y la misma crítica porque sus autores los entregan a una imprenta cualquiera, sin reparar en los matices cuidados y preocupaciones de toda índole que la presentación de una obra demanda.

Establecidos hace más de quince años, con talleres propios, personal idóneo, técnico especializados en la edición de libros, folletos y revistas, agentes seleccionados en todo el país y en las naciones de América, impartición directa de papel, oficinas de distribución y una organización editorial única en América hoy por hoy somos los únicos que podemos ofrecer a los escritores, cualesquiera que sean sus propósitos y recursos, la más artística edición, la más impecable presentación, la más amplia publicidad y la más beneficiosa administración.



SI USTED TIENE UN LIBRO EN PREPARACION, PIDANOS INFORMES Y PRESUPUESTOS: NOS SERA MUY GRATO FACILITARSELOS.

Editorial TOR

Río de Janeiro 760
BUENOS AIRES