

El eco de la literatura hispano-americana en la República Federal Alemana

ERIKA LORENZ

Iberoamérica permaneció largo tiempo, demasiado, como un continente sin descubrir para Alemania en el aspecto literario. Había algunas traducciones en los siglos 18 y 19; pero tan interesantes como son estos primeros contactos espirituales, no pasan de ser algo esporádico, tenido en cuenta por una minoría, gotas perdidas en el mar. A partir de la primera guerra mundial, el interés es más vivo. Desde el punto de vista artístico impresionó especialmente **La Vorágine** de Rivera, sobre todo por las líricas descripciones de la naturaleza, descripciones cuyo efecto depende en alto grado de una prosa rítmica, extraordinariamente bien imitada en la traducción de Neuendorff.

Neuendorff ha acentuado todavía más el discutido problema de la forma de esta novela mediante transposiciones textuales. Generalmente la crítica niega a esta novela, que tiene tanto de una crónica, una estructura artística. Permítanme exponer algunas observaciones personales:

¿Qué quiere decirnos Rivera? La selva devoradora de hombres: ¡La vorágine! Una civilización decaída, un hombre entregado a sus instintos: La vorágine. Lo inevitable del destino: La Vorágine. ¿Quién es, pues, el protagonista de esta novela? Seguramente no lo es Arturo Cova, en cuya vida, "Todo resulta insignificante". No, suele decir la crítica, la selva lo es, o sea el antagonismo que ofrecen la selva, es decir la naturaleza, y una civilización corrompida. Yo diría: nada de eso sino, como lo dice también el título, La Vorágine. Esta fuerza fatal que arrastra todo y que está siempre presente; una fuerza que es síquis, naturaleza, destino y terrible dios a la vez. Cuando ésta se reconoce como el verdadero protagonista, la estructura de la novela se presenta maravillosamente clara y sencilla.

Es decir Rivera dió a su obra el aspecto de una vorágine: en tres círculos cada vez más limitados se cumple el destino funesto. Al principio el movimiento es todavía largo y parece indefinido. Pero a la vez con la intensidad, aumenta la certeza acerca del "centro magnético" y, finalmente, la caída vertiginosa.

Al principio de cada círculo hay, si me permiten la expresión musical, un "ritardando", una calma aparente que pronto se revela como fuerza que arrastra o como el silencio que acompaña el momento decisivo.

Claro está que en esta novela el papel importante no la tienen el número ni el ir y venir de los diferentes personajes. Tampoco lo tienen los enlaces de sus vidas ni el desarrollo de sus caracteres. Todo eso es únicamente la materia, en la que se desarrolla la gran acción homogénea, la manifestación del protagonista, la vorágine, por sí misma. La estrecha correspondencia entre forma y contenido sitúa a Rivera como un escritor de elevada categoría, un escritor capaz de crear de manera convincente un nuevo tipo de novela.

Pasemos a la traducción alemana de Neuendorff. En ella, la novela queda dividida en cuatro partes; a partir de la tercera parte han sido variados los fragmentos, realizando cambios fundamentales.

El por qué es fácil de comprender: Neuendorff temía que la narración de Clemente Silva, entrelazada como un laborioso calado en la obra, produciría una confusión demasiado grande y una perturbación en el desarrollo del tema; precisamente la falta de claridad de estructura que se viene reprochando una vez y otra a Rivera.

Por ello, Neuendorff reunió en una tercera parte cerrada, los relatos de Clemente Silva, dispersos a lo largo de los partes. Con ello la estructura resulta, aparentemente, clara y simplificada. Pero en realidad ha quedado deshecha la impresión formal de vorágine buscada por Rivera. Los relatos no obran como algo intensificador de la latente tensión, retenida, sino como algo tranquilizador, faltando también cada culminación de las catástrofes con su precipitación en un círculo más hondo, más estrecho y más peligroso. No se puede hablar aquí de acciones principales y secundarias, como lo quiere Neuendorff, sino únicamente de la poderosa fuerza de la vorágine. Por ello para una nueva edición de la traducción hay que recomendar encarecidamente volver a la estructura del original.

También después de la segunda guerra mundial las traducciones de literatura latinoamericana aparecieron lentamente en la República Federal; pero hacia 1955 empieza el verdadero impulso. Una editora tras otra descubre la literatura iberoamericana. Aquí unos datos: 1955 aparecieron simultáneamente dos colecciones líricas en editoriales de Munich: "Schwan im Schatten" y "Rose aus Asche".

El mismo año aparecen en Munich **La Vorágine** de Rivera en nueva edición (Editorial Awa), en Frankfurt, el **Huasipungo** de Jorge Icaza y en Munich **Sueño en la Sierra**, relatos breves de Ventura García Calderón. Un año después, la editorial hamburguesa Claassen edita con gran éxito **Hombres de maíz**, de Miguel Angel Asturias.

Desde 1956 hasta 1963, o sea en siete años, aparecen unas cuarenta traducciones importantes. Sólo en 1964 aparecen otros nueve libros, en parte en preparación en parte publicados.

Estas cifras informan sobre el creciente interés con que se acoge en la República Federal a la literatura iberoamericana. Naturalmente no todos los libros han encontrado la misma resonancia,

ya sea porque aparecieron en ediciones muy pequeñas en una editorial desconocida o porque la conciencia literaria del momento o las necesidades espirituales estaban orientadas en otro sentido. Quiero hablar sobre aquellas obras que alcanzaron una resonancia grande y continuada como en el caso de la citada novela **La Vo-ragine**, con la intención de señalar los motivos o, al menos, las tendencias fundamentales de la misma.

Lo primero que llama la atención es el interés por la mitología en los tiempos actuales. Lo que antiguamente quedaba reservado a círculos especializados científicos, como la dignificación de textos aztecas y mayas, aparece ahora en ediciones populares y es comprado por el gran público culto pero no especializado. El tomo de la editorial Manesse, de Bolio, **La tierra del faisán y del venado** fue un afortunado pionero. No sólo porque esta editorial vende más en Alemania que en Suiza y por eso debo incluirla en estas consideraciones, sino porque Bolio presenta una encantadora estilización muy conseguida de los mitos mayas. Este libro no tiene todavía el duro primitivismo de lo arcaico. Curiosamente, la crítica alemana que estaba entusiasmada con la obra, ha pasado por alto este detalle. Bolio mismo aclara en el prólogo que él no relata aquí sencillamente leyendas y mitos sino que quiere perfilar el espíritu vivo de su pueblo actual, el alma del indio, en la que los milenios han dejado su huella —una huella profunda— pero en todo caso el alma actual, la realidad cotidiana de la vida interior. Sin embargo escribe "Der Mittag" (Köln, 8. 7. 61): "Antonio Mediz Bolio que ha recopilado el libro, merece toda la gratitud por sus esfuerzos por acercar la hermosura incomparable de un mundo perdido al hombre de nuestros días". Al crítico se le escapa que Bolio no ha recopilado textos arcaicos sino composiciones; en segundo lugar, el mundo anímico expresado aquí no ha desaparecido sino que está vivo y presente.

Pero precisamente en esta ignorancia se muestra algo característico con lo que tropezaremos en lo sucesivo: el anhelo hacia lo arcaico. El libro capta al lector, en lo que insisten repetidas veces los críticos, por la belleza de su expresión, por su sencillez interior a la que "Der Mittag" señala como indicadora de un nuevo camino. Frente a la reproducción realista de la moderna literatura europea y, especialmente, alemana, con sus matices predominantemente negros, se acoge con agrado este espejo de aquella humanidad y colorido en el que también nosotros debemos volver a reflejarnos. No es el colorido exótico lo que atrae aquí sino el interiorismo humano, lo auténtico y natural del alma con todos sus cambios y facetas, actuando de una forma tan sencilla mediante la estilización.

El legendario embrujo del tomo de Bolio es completado en 1961 por la conmovedora fascinación de una obra de la literatura mundial única en su género: La editorial Suhrkamp publicó el libro de danzas mayas, "El hombre de Rabinal" o "La muerte del cauhad", en la genialmente lograda traducción de Erwin Walter Palm, el cual preparó también una conseguida introducción, extraordinaria en su sencillez. El texto, redactado en 1950 por el Abad Brasseur, siguien-

do los datos de un indio, apareció ya en Alemania preparado por Eduard Stucken, suprimiendo dos tercios del mismo y publicándolo en 1924, bajo el título de **Die Opferung des Gefangenen**, en la serie "Neue Deutsche Beiträge, de Hugo von Hofmannsthal".

Su texto sirvió de base al libreto de la ópera de Egon Wellesz, estrenada bajo el mismo título en 1926 y cuya reposición tiene lugar de vez en cuando en los escenarios alemanes. Pero este texto estaba enfocado demasiado europeamente y excesivamente abreviado para poder proporcionar una impresión de la fuerza del original. Además no había llegado el momento oportuno. Palm utilizó la traducción del texto de Brasseur, lingüísticamente más exacta, escrita por el americanista francés Georges Reynaud, traducida luego al español en Guatemala por Luis Cardoza y Aragón, utilizando la edición mexicana de Francisco Monterde, ligeramente revisada. Había guerra entre dos tribus. El cacique vencedor tiene preso al hijo del cacique vencido. Este prisionero tiene que morir, sacrificado a los dioses, sacrificado para que siga la naturaleza funcionando. En un gran diálogo con su vencedor, diálogo que a la vez es danza ritual, el vencido se despide de la vida, buscando el sentido más profundo de su destino. Este le eleva a nivel de los dioses, haciendo así a la víctima superior a los que le dan la muerte.

El eco entusiástico despertado en la República Federal de Alemania por **Der Mann von Rabinal**, tiene dos motivos: Los paralelos que permite hacer con grandes epopeyas orientales y con la obra de Homero, y la sobrecogedora actualidad de la situación de fondo. Además aparece como un estimulante especial el hecho de encontrarnos ante la única obra de la literatura universal que desemboca directamente en lo ritual, en la sangrienta gravedad del tema cáltico. En Europa se ha escrito mucho y bueno sobre el origen cáltico-religioso de la poesía, pero sin disponer de un testimonio concreto escrito de elevado rango artístico.

Incluso las arcaicas repeticiones de frases enteras y grupos de palabras, tan adecuadamente traducidos por Palm, producen la sensación de que debían influir en los primitivos indios, fomentando la tensión. "Una tensión fructífera, casi insoportable" experimenta mediante ella el crítico de "Christ und Welt" (30 de marzo de 1962) y en "Basler Nachrichten": "Paradójicamente la repetición monótona se convierte en un vehículo especial de tensión, tal como se produciría colocando una piedra sobre otra hasta que, de pronto, todo el montón empezase a deslizarse —en ese momento la acción da un paso decisivo"—. (6-8-1961). El crítico alemán quiere colocar, según dice, en su biblioteca el **Mann von Rabinal** junto a Homero. Decisivo para la captación y valoración en el público alemán fue que Palm mismo manifestase sobre su edición: "La obra **Der Mann von Rabinal** ha dejado de ser hoy un exótico manjar sino más bien todo lo contrario. 'Der Tod des Gefangenen' (La muerte del cautivo) o, lo que es peor, el espectáculo del cautivo que se ofrenda a sí mismo, pertenece desde algún tiempo a nuestro repertorio cotidiano. El que aquí los hombres se han comprimido en un esquema sin piedad posible, concluyendo todo con un susurro ceremonial, propor-

ciona a la obra con toda su antigüedad una tremenda actualidad. Sólo una cosa la diferencia fundamentalmente de nuestro tiempo: la dignidad del protagonista, que no desaparece en ningún momento (pág. 23 y ss.).

Con estas últimas palabras sobre la dignidad toca Palm nuevamente el propio corazón cúltilo-religioso de la obra. A mí misma se me ocurren otros paralelos que quizá no estén tan próximos al alemán como al hispanista: los paralelos de los auto-sacramentales —a sí mismo teatro aunque no sea ballett, que desembocan en el sacrificio. En ambos la víctima sirve para conservar la vida, en el caso indiano, en la naturaleza, en el caso cristiano, en la trascendencia. Con ello se agota el paralelo ya que tales comparaciones no deben ser llevadas demasiado lejos ni forzadas. Solamente conviene indicar la riqueza de los puntos de contacto de esta obra ma-ya-quiché para la comprensión europea.

El año siguiente a la publicación de **Mann von Rabinal** —1962— aparecen tres importantes publicaciones de la mitología maya y azteca, intensificándose el profundo y auténtico contacto con sectores mitológicos. Menciono la de mayor resonancia: Wolfgang Cordan traduce y anota el **Popul Vuh**, un libro al que los críticos comparan con la epopeya de Gilgamesch y que aparece bajo el título de **Des Buch des Rates (Libro de los Consejos)**, en la editorial Diedrich.

Si antes se buscaba en el mundo iberoamericano lo exótico, lo distinto, hoy se busca lo común, lo que vincula, o sea, lo humano. A este tenor Cordan da una nota especial que debe quedar como algo permanente. En el prólogo escribe: Este libro "ilumina un mundo en el que el individuo no está aherrojado a un destino indiferente, sino vinculado a un mundo armónico. Con zarigüeya, armadillo, constelación favorable, hora negra y demás. Son noticias de un mundo en el que ni los dioses ni los hombres se esfuman en un hongo atómico, sino que se hallan vinculados a un orden físico-metafísico, en el que no sólo los hombres sino también las ideas están entretrejidos. Un orden en el que el yo sólo tiene libertad dentro del sistema de coordenadas de un orden preestablecido... Quizá podamos volver en sueños a una comunidad natural, no de carácter mecánico, mediante un canto de los tiempos comunitarios. Con lo cual el soñar equivaldría al sueño curativo de Esculapio en el templo" (Pág. 21).

Vemos cómo las proporciones se transforman desde este punto de vista. El hombre occidental que en un tiempo, cuando obraba de buena fe, se creía salvador de las desventuradas culturas indianas, espera hoy precisamente de estas culturas la salvación para sus enfermedades de hombre civilizado, tales como aislamiento, soledad, desharmonía, nihilismo y bomba atómica.

De manera distinta resuenan las palabras en una selección de textos aztecas de la obra de Bernardino de Sahagún, editada en 1962 por Kiepenheuer und Witsch bajo el título **Herz auf dem Opferstein (Corazón en Holocausto)**. Janheinz Jahn se hizo cargo de la selección, basándose en la vieja traducción del investigador alemán Eduard

Seler, publicada en 1927. Se trata de textos seleccionados por dos investigadores mexicanos, León Portilla y Garibay, traducidos al alemán por Renate Heuer. Hasta el presente, la crítica se muestra amable pero sin juicios decisivos. Parece como si, la simultánea aparición de la edición Seler/Jahn hubiese arrinconado ésta, sobre todo si se tiene en cuenta la fuerza de sugestión que tienen los ritmos libres de la vieja traducción. También se concede la primacía a la traducción de Seler que utiliza el original Nahuatl, sin pasar por una versión española. La crítica lamenta en ambas versiones el que las leyendas aztecas profetizasen dioses blancos, dando con ello pie a la destrucción del Imperio. Pero aunque el **Rückkehr der Götter** no ha sido notablemente tenido en cuenta, es ya un hecho tan sorprendente como significativo que en dos años pudiesen aparecer cuatro ediciones de textos arcaicos aztecas y mayas.

Y si un sector tan difícil como el de la época mítica tiene tanto eco, ¿qué ocurre en el campo de la novela?

Además de **La Voragine**, aparecieron en Alemania publicaciones de la editorial suiza Manesse que permitían darse una idea de la novela iberoamericana. Su éxito se debe a sus extraordinarias descripciones de la naturaleza. **Don Segundo Sombra** alcanza un éxito mayor por su recogimiento lírico que la **Doña Bárbara**, algo patética a veces para nuestra sensibilidad actual.

El verdadero reconocimiento de la grandeza poética de Gallegos se produce a través de su obra tardía **Canaima**, elogiosamente comentada por la crítica española en general, publicada en 1961 en la editorial Insel, de Frankfurt.

La "Frankfurter Rundschau" (Hansgeorg Maier, 8-7-61) proclama definitivamente a Gallegos "clásico de la literatura universal". Este crítico ve en Gallegos un parentesco con Humboldt: "De la misma manera que Humboldt divisa y pregunta por 'la vida eternamente nueva' del cosmos en lo visible e investigable al alcance de los sentidos, el gran novelista venezolano presiente y abre a la luz lo elemental, lo arcaico, lo mítico en la poética imagen de su patria". Vemos aquí la importancia de la proximidad hacia un nuevo movimiento mitológico, si se puede llamar así.

En la **Doña Bárbara**, la alegoría es más fuerte que el mito y el núcleo sociológico-cultural mal entendido por el que no esté familiarizado con las características naturales históricas de Sudamérica. En la novela **Canaima**, por el contrario, el aspecto mitológico aparece en primer plano, directamente, sin relaciones alegóricas, de manera que el crítico puede escribir: "Inevitablemente el lector y el héroe, Marcos Vargas, criado en Ciudad Bolívar, cae en la órbita de las viejas divinidades indianas Canaima y Cajuña, en cuyas tinieblas y luminosidad, lo malo y lo bueno, la muerte y la fertilidad luchan entre sí". Aquí, como dice, radica la verdadera fascinación de la novela. En cuanto a la palabra "fascinación", le ruego retenerla ya que nos ocuparemos posteriormente de ella.

Podría decirse que Rivera y Gallegos son las dos grandes brechas a través de las cuales ha podido penetrar la literatura iberoamericana en la República Federal. El siguiente acontecimiento im-

portante en el campo de la novela, no corresponde a Hugo Wast, ni a Jorge Icaza, ambos editados casi al mismo tiempo, sino a Miguel Angel Asturias con sus **Hombres de maíz**, **Die Maismänner**, en la editorial hamburguesa Classen en 1956.

La primera reacción fue estupor y encanto al mismo tiempo. Estupor ante el raro exotismo de este mundo indiano con su sagrado mito del maíz, y ante la extraña técnica narrativa, con sus interpolaciones, a pesar de haberla divulgado Faulkner, con quien se compara frecuentemente a Miguel Angel Asturias. Se ha hablado también del "entretrejimiento de un tapiz oriental", confuso y encantador. Karl August Horst describe a este respecto los rasgos de esta novela moderna bajo la imagen del "dibujo de un tapiz", en su famoso libro **Das Spektrum des modernen Romans** (Beck, Munich, 1960). La imagen surgió de una narración de Henry James **El dibujo de un tapiz**. Horst se refiere con ello a una fascinación a través de lo narrado que no apunta hacia una continuidad narrativa ni a la tensión y equilibrio clásicos sino que se aprecia en la fuerza cautivante de un secreto inenarrable que permanentemente está presente como un todo, de la misma forma que el dibujo de una alfombra está en cada detalle, pero se manifiesta realmente sólo en su totalidad. "El secreto", escribe Horst, "está presente y al mismo tiempo ausente en cada punto de la narración. No se puede formular porque se halla en los vericuetos de la fábula y fuera de ellos perdería su sentido fascinante. A los iniciados, a los que se manifiesta los transporta a un estado distinto (Pág. 68). j

De manera semejante aparece en esta novela el secreto del pensar arcaico, trasladable al terreno psicológico, al mismo tiempo, presente y ausente, siempre perceptible y sin embargo evasivo. Así también, la extrañeza del lector alemán es sólo el reverso de la medalla de su entusiasmo volcado en la forma, en la poesía del lenguaje y en la descripción arcaica de lo anímico. El conocido escritor Ernst Kreuder escribió a la editorial al aparecer el libro: "No encuentro una comparación posible. Este lenguaje está en contacto con los elementos en vez de estarlo con los conceptos". Y: "Todo en este libro es nuevamente literal".

Este contacto con los elementos y con lo elemental origina el encanto especial del libro. En la revista alemana "Bücherei und Bildung" (1958, Nº 4) dice: "El libro irradia una poesía auténtica y extraordinaria que no tiene equivalente en Europa. Nos enseña conocer hombres que no son señores de una naturaleza sometida a servidumbre, sino vasallos, objetos de la fuerza de la naturaleza, omnipotente e inmensa, que abarca todas las manifestaciones vitales con su magia". (H. G. Bock). Los periódicos de Zürich "Weltwoche" (19-10-56) y "Du" (Mayo, 1960) ven en Asturias a un hermano espiritual de Faulkner. "Una obra que encierra todo el encanto y el secreto de la poesía", escribe "Du" sobre **Hombres de maíz**, mientras "Weltwoche" celebra el libro como el máximo acontecimiento épico desde **A fable** viendo en él una prueba de que la novela no es un género agotado, a pesar de todas las profesías pesimistas de muchos apóstoles de la literatura. Precisamente por el hecho de que los hombres, en esta novela, atraviesan la "metamorfosis de

la leyenda", la realidad adquiere un "factor circunstancial" hasta ahora no alcanzado en la novela, en el que "sueño y leyenda aparecen con la mayor naturalidad y legitimidad". "Fascinación" es la palabra con que se tropieza siempre al referirse a este libro.

De manera semejante a los periódicos suizos se manifiesta en Alemania la "Frankfurter Neue Presse". "Miguel Angel Asturias es un coloso entre los poetas... Surge aquí una nueva forma de la novela para el europeo que reúne lo más ancestral y lo más moderno violentamente en un potente círculo mágico. Sus frases son flechas de fuego y granito al mismo tiempo. Pinta con rasgos geniales los gigantescos fragmentos hirvientes de un cosmos en explosión. El lenguaje de Asturias es suave y fuerte. Su poesía se separa de los campos de la bella literatura, rompe las medidas y escalas habituales y, en atrevido vuelo retorna hacia lo primigenio, lo maternal, lo que en un principio era: magia" (H. D. Steinbichler, 12-7-57). La entusiástica acogida de la novela sucede según causas semejantes a las del **Mann von Rabinal**: nuevamente se está ante las fuentes primitivas de la poesía, no ante una laguna quieta e intransformable, sino junto al manantial del que saltan continuamente aguas nuevas y frescas. A este respecto hay que citar un programa de radio de la emisora Hessischer Rundfunk (30-11-56), en el que Walter Schmiele aclaraba a los radio-oyentes: "No hay duda: es una novela más allá de nuestra habitual imaginación y nuestras ideas sobre lo narrativo, más allá de la claridad occidental; es una novela de la oscuridad anímica prelógica de la época maya". Ahora bien, el autor de este programa exagera considerablemente al hablar de la oscuridad anímica. Frases como "aquí calla el progreso y la corteza cerebral" muestran que no se comprendió plenamente lo que Asturias persigue. Pues aunque se diga: "No se me ocurre ningún otro libro de los últimos años en el que la realidad fuese ampliada hacia lo desacostumbrado y nunca ocurrido, y en aquel estilo se asemejase tanto al proceso de desarrollo vegetal", por otra parte se supone con extraordinaria ingenuidad que el autor tal vez se sirvió de mescalina. En cualquier caso su prosa tiene algo de estupefaciente. "Pertenece al movimiento de evasión, irracional y antiprogresista de la literatura moderna que espera volver a encontrar especialmente bajo el sol azteca la Gran Madre, es decir el alma perdida y la inconsciencia... Sin duda es una exigencia legítima, una necesidad occidental de compensación, volver los ojos hacia el lejano Oriente durante mucho tiempo y ahora, haber encontrado en la literatura el espíritu azteca como nueva región de distensión. Aquí radica el sentido funcional de esta novela de Asturias: es un experimento para refrescar la realidad reducida de casa de vecindad de nuestra época. Lo que no se puede deducir es un nuevo arte prosístico de los hombres de maíz".

Prescindiendo de esta coletilla tampoco lograda, hay que reconocer en esta crítica negativa mucho acierto. Para el público alemán fue una suerte que la revista suiza "Du" muy divulgada en la República Federal, publicase una interviú con Miguel Angel Asturias, en la que él manifestaba la intención de su obra (Nr. 7163, s. a.). Decía: "La Literatura latinoamericana fue siempre una lite-

ratura de combate. La defensa de los aborígenes contra la arbitrariedad extranjera, la lucha por la independencia política y la autodeterminación democrática, así como por la justicia social son hasta la fecha su misión más elevada. Yo lucto por el derecho de mi pueblo porque creo que cada pueblo tiene una exigencia fundamentada sobre el uso de la riqueza de su país y que debe detener en sus propias manos su propio destino".

Asturias mismo dice de sus novelas no son realistas en el sentido tradicional, pero a pesar de ello son todavía menos "superrealistas", pues no tienen nada en común con las corrientes líricas francesas y su necesidad de aturdimiento.

Asturias habla, en lugar de esto, de un "realismo mágico", "que tiene su origen en el mundo espiritual maya, cuyos libros he estudiado detenidamente. Para los mayas y para los indios actuales también existe una realidad que no es la realidad. Esta segunda realidad existe como una especie de soñar despierto junto a los rasgos individuales de lo cotidiano. El indio se crea un mundo interior que para él es tan real como el exterior, el material. Esto puede parecer absurdo a un europeo del Norte, pero para mí este doble mundo mágico está lleno de sentido, aunque sus leyes no se reflejen en la razón. Mi 'superrealismo', si lo quieren llamar así, tiene sus raíces en Guatemala, no en París". Y quizá todavía más claro resulte lo que Asturias contesta a las siguientes preguntas, que reproduzco textualmente: ¿Sería esta explicación de porqué sus novelas tienen esa fascinante proximidad a la leyenda? —"Seguro— en la consciencia del indio la realidad se convierte al poco tiempo en leyenda y esta leyenda vale para él como continuación de la realidad. Hay algo mecánico en nuestra naturaleza que realiza automáticamente esta transformación. El indio cree, por ejemplo, que las nubes son serpientes gigantescas que se enroscan; esto es la leyenda; cuando las serpientes se separan, cae la lluvia que habían retenido con sus cuerpos. La leyenda fundamenta con ello un acontecimiento real". "De esta realidad irreal parte la elevada tensión poética de sus obras..." "Ciertamente, la vida en Sudamérica está supeditada a una poética vibración permanente. Los más violentos contrastes se unen en asombrosas mezclas. La dura y sobria realidad de la vida del aborigen se mezcla con sus maravillosos sueños. Su pobreza está en fuerte contraste con la riqueza de la naturaleza. La vida del indio está llena de poesía". Asturias habla en este interviú también de su proximidad a Faulker y Joyce. El diluye la personalidad en diversos aspectos, explica, para suprimirle su sentido directo. Muchas de sus figuras son expresión de sus distintos estados de conciencia.

Así pues, lo que al europeo parece un movimiento de evasión embriagadora es para Asturias precisamente una adaptación a la realidad. Mientras el "Büchermanrkt" (Sept. 1957) escribe: "Todos los lectores que saben apreciar una obra que destila fantasía y mitos, sin buscar realismo leerán la novela con agrado", comenta el perspicaz Christian Ferber en "Sonntagsblatt": "Una sobrecogedora pero magnífica novela. Apenas en toda la literatura universal se ha

conseguido tan perfectamente reunir el realismo del presente con espantosos mitos milenarios". La frase final de Ferber muestra cómo el alemán busca una vez y otra lo originario, lo arcaico, lo etnológico y, por ello, opina: "Asturias narra aparentemente con naturalidad, completamente 'por casualidad'. Pero en el fondo su idioma se transforma en el rito sordo y misterioso de los tambores de la selva y su novela se convierte en crónica de mil generaciones de hechiceros".

En el fondo lo atrayente de la novela es lo que el mencionado locutor radiofónico llamaba la "arcaica oscuridad del alma"; pero este "en el fondo" no es extraño a lo propiamente hechicero, tal como influye en el alemán en el marco de la naturaleza descrita. Así también el vocabulario de C. G. Jung, frecuentemente citado, dice que el hombre quiere volver a encontrar "el alma perdida y la inconsciencia" (Radio Hessen), o indicando, con razón, que en Europa, por pura costumbre, se aceptan las metamorfosis de la vieja literatura griega y romana como lo más natural, mientras que la metamorfosis de un cartero en un coyote como ocurre en los hombres de maíz, parece increíble. Sin embargo, en realidad, Alemania tiene también una novela con cierta semejanza con **Los hombres de maíz**. Ha sido un mérito del especialista en literatura contemporánea Karl August Horst, el haber trazado estos paralelos. Se trata de la novela de Hermann Hesse **De Steppenwolf**. Este crítico escribe en "Neue Zürcher Zeitung": "Recordamos con cierto regocijo que Hesse, al responder a un joven americano que se había entusiasmado con su **Steppenwolf** manifestó "que para su país y su pueblo posiblemente sería más provechoso encontrar gusto en tales libros una generación más tarde". Estas palabras, ciertamente dirigidas a un norteamericano dejan entrever una ironía al utilizar Hesse un mito que se realiza en el sentido de un rito purificador desde el alter ego, en el inframundo, a reunirse en el descenso con las madres y los magos, un mito que precisamente en América tiene su patria y su vida.

Resulta evidente que aquí, en Asturias, el viejo mito se da la mano con la Psicología moderna al estilo de Jung y que, por eso, el europeo y por consiguiente el alemán, se sienta conmovido en lo más profundo de su ser.

La editorial Insel editó en 1960 las leyendas de Guatemala, ligeramente abreviadas. Un atractivo tomito, ilustrado con viejos motivos mayas. La recepción por parte del público fue amable pero algo insegura, predominando el momento estético. Se hace resaltar el valor literario de esta obra, remitiéndose por lo demás a la línea del prólogo de Valéry, para citar de él expresiones como "sueño tropical" y "elixir mágico".

El público reacciona espontáneamente comprando el libro o regalándolo como un ramo de flores. Con ello queda dicho en realidad bastante en favor suyo.

Mayor importancia tuvo la aparición de **El Señor Presidente**, en 1962 en los manuales de bolsillo de Rowohlt. Muchos críticos no apreciaron que Kossodo ya lo había editado en 1957, como se ad-

vierte en las primeras páginas del tomo de Rowohlt. **El Señor Presidente** sufre cierto rechazo, por encontrarlo demasiado cruel. Por otra parte se advierte que la Europa de los últimos treinta años no era precisamente pobre en crueldades. Siegfried Lenz, uno de los más destacados escritores jóvenes de la República Federal, escribe en el periódico berlinés "Tagesspiegel" (5. April 1964): "Mientras el indio de Hombres de Maíz es al mismo tiempo él mismo y su animal protector, el hombre, desarrolla en 'El Presidente' una función pública y otra privada y es en cierto sentido constantemente él mismo y otro. Esta división es insuperable, el hombre piensa y obra en dos planos, y representa ininterrumpidamente un doble papel, por lo que ya no hay certidumbre, o por lo menos seguridad... Asturias transforma el maleficio concreto en un maleficio mágico que alcanza a todos".

El Señor Presidente, en tanto no se repruebe demasiado lo cruel o repugnante, es enjuiciado como un libro que representa una advertencia a todos los que todavía viven en un mundo libre. En cuanto al éxito, su edición como obra de bolsillo demuestra la elevada tirada.

Hay que hablar del gran éxito del cubano Alejo Carpentier, residente en Venezuela. Su novela **Los pasos perdidos**, publicada en México, apareció en 1958 bajo el título **Die Flucht nach Manoa** en la editorial Piper de Munich. El texto de la solapa dice: "El dolor por el paraíso perdido es antiquísimo. Nuestra saciedad de perfeccionamiento se manifiesta casi siempre en la busca de un Eldorado, que ya no existe. En el fondo se trata de la descripción de una huida de sí mismo y ¿quién de nosotros es tan libre que no lo reconozca? En la emocionante evocación de un viaje a través de los tiempos, Alejo Carpentier ha variado este pensamiento básico". Esta novela, a pesar de su fascinante descripción del mundo tropical, da una sensación totalmente europea. Se reconoce en el protagonista al hombre moderno con su desarraigo y su nostalgia hacia lo originario. Y mientras en Asturias los mitos tienen —para nuestra sensibilidad— todavía una buena porción de romanticismo, en esta novela se aprecia la expresión de nuestra propia experiencia: la falta de retorno. Manoa, la legendaria ciudad de los conquistadores, desempeña el papel de utopía, una ciudad fuera del tiempo poblada por una humanidad ideal. El encanto de la novela radica para el alemán sobre todo en el dualismo que, como Friedrich Sieburg dice ("Frankfurter Allgemeine", 2^o. 6. 1958): El protagonista "se adelanta al tiempo y sin embargo es retenido por el". Sieburg ve además lo esencial en el subyugante contraste de entrelazamiento de la comprensión española para la primitiva idea del llegar a ser y morir vinculada al poderío inhumano de la selva americana o en "la sorda fuerza de los bárbaros hornos de cal de los que surge el mito y la leyenda y a las que viene a unirse" la elegante decadencia de rascacielos de cristal y la sabia exactitud de la música atonal". Por eso se tiene la tentación de llamar a la estructura de esta novela "contrapunto", una palabra que aparece una y otra vez en

los críticos. Siegfried Lenz escribe: "La formación del héroe le convierte, en el mágico mundo de la jungla, en un alma contrapuntista" ("Die Welt", 6-12-58). El dualismo anímico del protagonista, musicólogo que huye del tiempo y mundo actual, lo presenta como "un hombre fáustico europeo" ("Saarbrücker Zeitung", 8-11-58). Pero también se utiliza la comparación, muy próxima, con Ulises. Michael Sertenberg (ibid.) escribe: "Alejo Carpentier, este poeta experto en mitos y novelista, está embargado por el doloroso saber de la inutilidad de evadirse del tiempo y de sus leyes. Pero él sabe también el trágico sentido de aquellos caminantes entre la vida y la muerte, la Odisea de la aventura, de una aventura que significa la busca de la realidad, una incansable busca de la realidad del hombre". Se habla, pues, fundamentalmente, del hombre, en este libro. Sieburg escribe: "Un libro moderno y desmesurado que habla en geniales imágenes de la esclavitud y de la inmensidad de la naturaleza humana". Quiero destacar esto porque precisamente en este libro se corrió el riesgo de leerlo simplemente como novela de aventuras llena de encanto de un mundo extraño pero exenta de problemas humanos, como era costumbre interpretar antes la literatura iberoamericana entre nosotros. Tampoco es casualidad que entre los críticos que han reseñado esta novela aparezcan nombres tan ilustres como el de Sieburg, Lenz y Krolow, todos ellos refrendados por su propia obra literaria. Krolow llama a la novela "uno de los documentos más convincentes de la novela poética actual". (Hannoversche Presse, 9-11-58). Con ello se refiere principalmente a la poesía del lenguaje. "Carpentier desarrolla una prosa en la que florece un espíritu tropical que él domina plenamente. A través de ella se llega al milagro de un libro lleno de encanto poético, de dolorosa belleza y de una música incesante de las palabras que aturde porque es capaz de todos los tonos y matices". (ibid.) Jan Heinz Jahn (él mismo poeta) y Hans Blastschek supieron conservar esa melodía del lenguaje de manera ejemplar en la traducción. El "Saarbrücker Zeitung" llama al talento épico de Carpentier "un hirviente mar de lava" y cita al famoso crítico parisino André Rousseau, que designó esta obra como una de las más importantes de la literatura contemporánea. Tal vez esconda el lenguaje el verdadero secreto de esta novela. Como Friedrich Sieburg escribe: "La narración domina al lector en el primer encuentro... El elemento anonadador y embriagador al mismo tiempo es el lenguaje o (como en nuestro caso se trata de una traducción) el estilo. Este lenguaje tiene una fuerza tan pujante que el lector, medio entusiasmado, medio agotado, como en una corriente va a la deriva. La comparación no es arbitraria, pues se trata de un libro de viaje, de avance, de marcha sobre las grandes corrientes a través de los bosques tropicales".

Otra novela de Carpentier **El acoso**, publicada también en México por primera vez, apareció en 1960 en la editorial Piper bajo el título **Finale auf Cuba**. El éxito no es tan grande como el de **Los pasos perdidos**, lo que en parte puede deberse al tema.

La obra que alcanzó una grata acogida fue **Die neun Wächter** (Balún Canán, 1957) de la mexicana Rosario Castellanos, editada por la Insel en 1962. Quizá resulte significativo que se compare frecuentemente esta novela con una alfombra. Pero no se refiere en este caso, como en el de Asturias, a la técnica narrativa, un rasgo de la épica moderna, sino a la verosímil objetividad con que la autora sabe presentar ante el lector la vida centroamericana con sus innumerables vericuetos históricos, culturales y humanos. Una de las críticas llevaba el título de **Gigantesco cuadro centroamericano**. El libro recuerda en Alemania la famosa obra de Eduard Stucken **Die weissen Götter** (Los dioses blancos) (cf. sobre todo "Süddeutsche Zeitung", 9-10-63 y "Badische Zeitung", 17-7-63).

Con expectación esperamos también la acogida del libro de narraciones del mexicano Juan Rulfo, **Ya no inflamen**, editado por Hansen este año (título original **El llano en llamas**, 1953). Rulfo ya conocido, al menos entre los críticos, por su libro **Pedro Páramo**. El público no reaccionó al aparecer la novela en 1958 en Hanser (edición original: 1955). Posiblemente porque el título no le decía nada. Pero las reseñas de prensa celebraron a Rulfo como a un gran descubrimiento. Werner Helwig escribía en "Neue Deutsche Hefte" (Gütersloh, Abril 1959): "Su mérito es incomparable. Ha conseguido una continuidad entre el más antiguo y el más joven México. Dejando a un lado la época moderna, ha sabido hacer de los mitos ancestrales los más modernos. No se pueden apreciar ni calcos ni influencias... México se encuentra en estado de auto-conciencia, de autodescubrimiento". La voz de México en el coro de los pueblos iberoamericanos nos seguirá sorprendiendo cada vez más de año en año "porque se ha robustecido y concentrado al mismo tiempo en el maravilloso esfuerzo en pro de la pureza".

Y ¿cuál es la situación de la lírica?

Como la buena poesía lírica es siempre intraducible puede explicarse por qué la lírica iberoamericana ha hallado un eco más lento y difícil que la novela. Gabriela Mistral, Premio Nobel en 1945, aparece en Alemania, prescindiendo de algunas publicaciones dispersas en antologías, en 1958. La editorial Luchterhand ofrece una selección de su obra traducida por Albert Theile. Pero lo que se escribe sobre la Mistral se ocupa a través de la poesía fundamentalmente de su humanidad y de su vida. Lo que mayor impresiona a la amplia crítica de prensa es la fuerza original que fluye de esta obra, una fuerza que radica al mismo tiempo en la capacidad de sufrimiento y de superación, nunca enmascarada con optimismo. Se aprecia la intemporalidad en la obra de Mistral como algo satisfactorio aunque su canción sea triste. Todo aparece tan natural, poderoso e imperecedero como los Andes. (cf. "Weltstimmen", Stuttgart, Nov. 1958; "Der Mittag", Düsseldorf, 8-9-1958; "Tagesanzeiger", Zürich, 25-9-59"; Die Tat, Zürich, 13112, 58; "Schleswig-Holst", "Volkszeitung", Kiel, 14. 1. 60; "Schwäb". "Tageblatt", Tübingen. 4. 2. 64). En la Mistral se ve un símbolo de todo el Continente, pero un estudio realmente detallado de su obra, falta fuera del sector

científico. Se aprecia instintivamente que se necesita primero un completo conocimiento del lenguaje y del país.

Una cuestión distinta es el caso de Neruda. La obra juvenil **Residencia en la tierra**, publicada en Hamburgo en la editorial Claassen, en 1960, según la versión del extraordinario traductor de la zona oriental Erich Arendt, fue considerada "superrealista" y por eso resultó familiar. Sin embargo, Neruda ya había aparecido en grandes proporciones en una editorial del Berlín oriental (Volks und Welt) y su personalidad quedaba tan fuertemente ensombrecida por la política que ya no era posible tratar **Residencia en la tierra** como obra puramente literaria. **El caso Neruda** es el título de un artículo de Enzensberger que llegó a ser famoso y que fue publicado en "Texte und Zeichen", Nº 3, 1955). La tónica de este artículo como la de los siguientes críticos viene a ser así: Neruda es un gran poeta, con la Mistral el mayor de Iberoamérica y uno de los mayores del Mundo, sus enormes proporciones, su fuerza de expresión sobrecogen. El sabe acentuar y elevar lo provincial hasta lo universal. Pero su intento de poner su poesía al servicio del Partido comunista, de la ideología de Moscú, fue algo así como una lamentable automutilación. Porque a causa del clisé propagandístico tiene que negar su propia naturaleza artística. El "Neue Zürcher Zeitung" (5-3-61) escribe: "Los angustiosos esfuerzos por hacer de un poeta tenebroso un claro paladín de una doctrina, llevan a un diluir de la sustancia poética, en lugar de la cual muchas veces no quedan nada más que... lugares comunes". Y el periódico alemán "Die Zeit" ve el dilema artístico en la naturaleza melancólico-subjetiva de Neruda alimentada por el paisaje, que la desvirtúa como poeta comprometido: "Para Neruda una conversación sobre árboles venía a ser lo mismo que una traición al hombre que sufre... Influida por su nuevo compromiso político, Neruda creía, que la amargura, la muerte, el dolor eran solamente sentimientos de una burguesía decadente". (15-1-1963). De los más recientes poemas de Neruda, y sobre todo de su **Extravagario** (1958), del que apareció algo en el tomo de la editorial alemana Suhrkamp surge la esperanza de un cierto regreso a la propia humanidad y con ello una constancia y fertilidad poética.

Suhrkamp, editor de Neruda, publicó el mismo año de 1963 también una selección de la obra de César Vallejo, traducida por Enzensberger. Lo que Enzensberger valora principalmente en su epílogo a Vallejo es su "pesimismo ilimitado, totalmente aliterario, por decirlo así indio", el cual "la fuerza caótica y amorfa" de esa lírica, "su estar poseído por la vida de las cosas inanimadas, el residuo anímico, arcáico y nuevo". (pág. 111). En lo que respecta al comunismo de Vallejo, se trata de algo ingenuo, utópico y religiosamente matizado. Lleno de esperanza para los demás y de desesperanza para sí mismo. Toda la crítica acepta sobre todo dos pensamientos de Enzensberger: "Sus poemas parecen indefensos y no son atacables, porque en ellos se unifican poesía y existencia... César Vallejo es, hasta lo más hondo, anacrónico".

Anacrónico para un país con un milagro económico no en último lugar porque él murió de hambre. Y por eso, hoy, en la República Federal, se siente uno frente a Vallejo un poco sonrojado, un poco avergonzado. Krolow llama a su poesía "poesía de hambre y sed" ("Deutsche Zeitung", 2/3 Nov. 1963) en la que "la capacidad y la fuerza humana de sufrimiento" ese "sacudimiento de dolor existencial" rompe todas las barreras del arte. Pero precisamente por ello Vallejo y su obra llegan a ser universales.

En el fondo, resulta, sin embargo extraordinario, cómo se ha aceptado a poetas tan difíciles e incómodos como Neruda y Vallejo, editándolos en lujosas ediciones y discutiendo su obra y sobre todo su humanidad y convencimiento. Lo mismo puede decirse de un sector muy especial y no menos difícil en lo artístico y en lo político: el de la poesía negra. En Alemania fue popularizada por el escritor y poeta Janheinz Jann (Schwarzer Orpheus, 1954, Hanser, München). Primero apareció una antología de ambos hemisferios con gran éxito, luego, en 1957, la editorial Hanser publicó bajo el título **Rumba Macumba** una colección de lírica afro-cubana. Reseñas importantes no han aparecido pero la obra se vende bien. Lo que al público de la República Federal agrada de esta lírica no es el tema ni mucho menos lo político. Probablemente, lo erótico. Pero, sobre todo, encanta la rítmica musicalidad de esos versos, conservada en la traducción. La lírica puede ser percibida aquí en sus orígenes, como música, como canto.

Permítanme finalmente decir unas palabras sobre el género literario más moderno, el cuento corto.

En este sector Jorge Luis Borges alcanzó un éxito incomparable. En 1959 la editorial Hanser publicó con el título **Labyrinthe** los cuentos de **Ficciones** y **El Aleph**. En 1961 aparece en la revista **Mercurio** un artículo de Borges sobre los escritores argentinos y la tradición (Nº 2, Febr. 1961). El mismo año (Nº 150, März) la revista "Der Monat" ofrece una entrevista con Borges de François Bondy. Al mismo tiempo aparece, nuevamente en Hanser, la **Historia Universal de Infancia** con el título: **Der schwarze Spiegel**. En 1962 se reeditó en una colección de bolsillo **Labyrinthe**. Al año siguiente, Hanser publica **El Hacedor**. La obra aparece bajo el título **Borges und ich**. Al mismo tiempo la editorial Limes, de Wiesbaden, publica una selección de poesías de Borges. Y, como ya indiqué, un nuevo tomo de cuentos, **Der Zahir** se encuentra en preparación de la editorial Insel.

El secreto de su éxito es muy complejo. En parte radica en el juguetón manejo de elementos formativos europeos. Artístico, amañado, alejandrino ha sido llamado el libro por este motivo, pero no sin complacencia. Por otra parte el cuento fantástico es universal, sobrepasa las fronteras históricas y geográficas, estableciéndose en todas partes y en todos los tiempos. Además el cuento de Borges tiene unos rasgos estilísticos fundamentales que en Europa se señalan como características de la actual literatura de vanguardia: en lugar de la continuidad aparece la intensidad producida por impresiones simultáneas, a las que Horst llama fascinación; en lugar del sentido claramente definible aparece la casualidad intan-

gible y llena de sentido; en lugar del estilo, la parodia del estilo; en lugar del realismo del "así es", la ironía. También lo psicológico se aprecia de otra manera. Algo así como la novelista francesa Nathalie Sarraute acostumbra a tratarlo: si bien es cierto que frecuentemente refleja la propia psiquis, sin embargo no la psiquis en el sentido total humano sino más bien elementos psicológicos desprendidos de la totalidad, tan independientes como el color y la línea en la moderna pintura no figurativa (Akzente, 1, 1958). O bien, recordando el artículo de Wilhem Emrich sobre el arte narrativo del siglo XX ("Deutsche Literatur in unserer Zeit", Göttingen, 1959) que se apoya principalmente en Musil: para él el hombre del actual arte narrativo alemán ya no es realidad, sino, fundamentalmente, posibilidad. En tanto está frente a una fuerza desconocida, no aprehensible de ninguna forma, está entregado a ella.

Estos rasgos y algunos otros dejan aparecer a Borges como uno de los nuestros.

El secreto fundamental del éxito de Borges me parece que radica en lo que en el "Süddeutsche Zeitung" se llamó "el embrujo" (18/19 Mai 1963). Y, como el agregado cultural colombiano, Gutiérrez Girardot expresó en una conferencia, publicada en la revista "Mercur" (conferencia, en Bonn, 1960; artículo de "Mercur", N° 156, 1961): "En las obras de Borges no aparecen representados directamente los viejos demonios americanos. El enmascara estas divinidades con cábalas y salmos, nos deja jugar con ellos, descubrir cosmogonías e interpretar escritos sagrados; en una palabra: él nos deja aparecer como divinidades vivas y gobernar el mundo.

Ellos pierden su aspecto conocido pero tras el inconventional lenguaje de la fantasía quedan ante nosotros más presentes. El arte de la suposición, la dialéctica del juego, el símbolo del laberinto, del libro y del espejo, la bola de cristal, a través de la cual aparece todo el cosmos, son no sólo elementos poéticos de un edificio que ofrece aspecto europeo sino también y sobre todo el espacio en el que viven los dioses y demonios en el pueblo de Iberoamérica, apareciendo como dioses y actuando como tales". Y concluye esta síntesis de elementos diversos, americanos y europeos, de apariencia paradójica "pero que refleja precisamente en la armonía de la paradoja, el brillo de la obra de José Luis Borges".

Debo añadir que en la revista "Frankfurter Hefie" (N° 5, Mayo 1963) apareció un artículo de Walter Hilsbecher que, partiendo de Borges, explica la relación entre tragedia, paradoja y absurdo. Borges, según él, no representa lo absurdo, como la mayoría de los modernos, en forma de "secularización de lo trágico", es decir, un fracaso sin sentido, sino la paradoja, la contradicción de la existencia, que hace al hombre pensativo, humilde y sereno. Como Hilsbecher lo define, es una catarsis antes de la catarsis que libra a lo trágico de su dardo. Borges, pues, partiendo de conceptos del teatro clásico, queda incluido entre los sabios de la literatura universal. Lo mismo hicieron otros críticos, aunque quizá no tan impresionantemente, prescindiendo del punto de vista artístico (cf.: sobre todo "Deutsche Zeitung", 30/31 Jan. 1960; "Deutsche Zeitung", 15. Febr.

1962); "Volkszeitung", Kiel 22. Febr. 1964; "Die Zeit", 15. Dez. 1961; "Süddeutsche Zeitung", 18/19. 5. 1963).

En la línea de la narración fantástica, llevada a la cumbre por Borges, está Julio Cortázar. Aparece primero, junto con una historia de Octavio Paz en el citado cuaderno de "**Akzente**" en el que Edith Aron presenta la literatura fantástica iberoamericana. En 1963 la editorial Luchterhand publicó algunas narraciones de Cortázar bajo el título **Das besetzte Haus**. No hay todavía muchas reseñas pero lo que a los críticos unánimemente llama la atención es el papel que desempeña el psicoanálisis en estas narraciones. Un análisis que no pretende curar en el sentido médico sino que quiere llevar a los sectores arcaicos. El "Rheinische Post" (6. 4. 64) lo expresa así: "El escritor argentino Cortázar... deja conseguir a las fuerzas ocultas y oscuras del alma una configuración. Estas imágenes son signos de una conjuración mágica que apremia en el fondo y hasta la que no puede llegar ningún psicoanálisis". Nos encontramos, pues, al final, en el punto de partida: los mitos y las leyendas, los más profundos y arcaicos sectores del alma.

Y por qué hay tanto interés por este regreso a lo original entre nosotros. Supongo que porque con ello se espera lograr una base sobre la cual construir, que no sea caótica sino armónica. Finalmente quiero terminar con unas palabras de la revista "Die Begegnung" (Nov. 1963): Observando la literatura latinoamericana aparecen todos los autores como realidad y abstracción, cielo y tierra. Un hábito de universalidad atraviesa todas las obras... Todos los valores humanos son puestos en movimiento, para construir una nueva humanidad que valore sólo al hombre como hizo Porfirio Barba Jacob, el mayor poeta colombiano. "Los que no habéis gemido de horror y de pavor... Vosotros no podéis comprender el sentido doloroso de esta palabra: un hombre". (de: **Un Hombre**, en **Obras Completas**, ed. Acad. Montoya, pág. 245).

Bogotá, noviembre 1965.