

# LOS LIBROS

## A SERIOUS CHARACTER: THE LIFE OF EZRA POUND

De HUMPHREY CARPENTER

Por CHARLES TOMLINSON

• Houghton Mifflin, Londres, 1988

*Nueve vidas tienen los gatos,  
los poetas sólo dos.  
Las vidas, las viven;  
las obras, las bacen.*

Anónimo, siglo XVII

LOS ÚLTIMOS AÑOS han presenciado la publicación de largas biografías de varios poetas importantes—Pope, Shelley, Eliot, Pound. Todas ellas comparten una curiosa incapacidad de vérselas con la poesía misma y no consiguen tomar plenamente en cuenta el misterio que separa la obra de un poeta de su vida, que constituye otra vida dentro de la duración histórica de un poeta, y más allá. No deja de ser sagaz el modo como el doctor Johnson, en sus *Vidas de los poetas ingleses*, aplaza su exposición crítica de los poemas hasta el final de la vida de cada personaje. Por parcial o cruelmente estricto que sea ante Milton como hombre, se queda pasmado ante *El paraíso perdido*.

El modo nuestro, que puede sin duda ser tan pertinente como apropiado, consiste en puntuar la vida con los poemas. A veces el resultado es descartar, a fuerza de explicaciones, lo que había —y sigue habiendo— de único en una obra dada. Pound, quien a menudo escribió mal, proporciona una fácil excusa para proceder así, y se nota la dificultad de Humphrey Carpenter para creer que un individuo tan irremediabilmente chiflado lograra ser imponente en poesía. Incluso si, como habré de mostrar, llegó a tener en alto concepto el pasaje de "Abate tu vanidad", del Canto LXXXI, no logra creer, a fin de cuentas, que esas a líneas

no las afecte la locura de Pound, y las emplea como testimonio del intento de esconderse tras una máscara más.

Resulta muy sorprendente descubrir a gente que no suele leer poesía del siglo XX —y, de hijo, no la poesía de Pound— disfrutando enormemente de libros como el *T.S. Eliot* de Ackroyd y el volumen de Carpenter, descubriéndose de pronto en condiciones de pronunciarse sobre estos "casos" y juzgando justo y esclarecedor el tratamiento que les impusieron los autores. ¿Y la poesía? Es desplazada a un lado de las cosas, o se le echa una ojeada a través del cúmulo de hechos interesantes, tranquilizadamente incapacitada. John Aubrey (1626-97), autor de aquellas famosas *Vidas breves*, se dio cuenta de que, de no ser por tipos extraños, como él mismo, que los consignaban por escrito, muchos hechos privados serían olvidados, despojándonos del placer indirecto de compartir la existencia de otras personas. Últimamente los hechos se han vuelto tan abundantes, y la investigación tan "profesional", que nos dan una ilusión de omnisciencia. El *Alexander Pope* de Maynard Mack tiene novecientos setenta y cinco páginas, Carpenter alcanza las mil. Las vidas breves son cosa del pasado.

Hay, sin lugar a dudas, tantas clases de biógrafo literario como de hombres y mujeres, pero parecen repartirse entre dos tipos principales: los hagiógrafos y los realistas. A los hagiógrafos no les va nada bien en los últimos tiempos. El mejor fue Izaak Walton, cuyas vidas de Herbert y Donne, escritas en el siglo XVII, siguen siendo una lectura grata.

Aubrey, su contemporáneo más joven —coleccionista, a la vez, de supersticiones rústicas y miembro de la Real Sociedad—, ya se dio cuenta de cuán convincente puede ser el hecho (o lo que pasa por tal), y en su realismo se trasluce el gusto por lo irónico y lo escandaloso. El realismo, según lo muestra Carpenter, puede poner al biografiado bajo una luz bastante deplorable —cosa que parece recalcar el mero acopio de hechos durante el reciente auge biográfico, lo cual coloca con frecuencia al biógrafo en una posición de desprendimiento y suficiencia frente a su... víctima quizá no sea demasiado decir. El mayor de los realistas fue Johnson. Tenía conciencia de que hay cosas difíciles o imposibles de averiguar. Lo que sabía desembocaba a veces en discriminaciones morales de trágica grandeza, como en su vida del poeta Savage, o en cáustica severidad, como en su vida de Milton y a despecho de cuánto lo impresionaba *El paraíso perdido*: "Es patente en todos sus escritos que tenía el sólitico acompañamiento de las grandes capacidades, una alzada y firme confianza en sí mismo, acaso no sin cierto desdén hacia otros, pues a duras penas habrá quien escribiera tanto y alabara a tan pocos."

Cuando Walton escribió su "Vida de Herbert" (1670), veía el matrimonio del poeta con Jane Danvers como un idilio en el cual "jamás hubo ninguna oposición entre ellos, salvo en el encuentro que más debiera inclinarse a cumplir con los deseos de la otra parte". John Aubrey, que era primo de Jane Danvers, escribe más secamente y es menos gene-

roso: "Casó con Jane, tercera hija del caballero Charles Danvers, de Bayntun en el condado de Wilts, mas no tuvo descendencia con ella. Era él de complejión muy frágil, tísico. Su matrimonio, supongo, aceleró su muerte. Mi parienta era una guapa *bona roba* e ingeniosa."

De aquella espléndida poetisa que fue la condesa de Pembroke, quien completó el salterio métrico iniciado por su difunto hermano Sir Philip Sydney, nos enteramos, por Aubrey, de que: "Era harto salaz y tenía por costumbre que en la primavera del año, cuando los garraños cubrían a las yeguas, fueran conducidos ante cierta parte de la casa donde tenía ella una *vidette* (agujero para espiar), a fin de verlos y regodearse con sus ejercicios; luego de lo cual se entregaría ella al mismo juego con sus garraños". Algo parecido se cuenta de la joven Lucrecia Borgia, de modo que ¿nos hallaremos en el mundo de los hechos o de la fantasía, del realismo o de la invención pura? Aubrey, en otras partes, conseguía mucho, gracias al tono y la insinuación, de lo que logran nuestros biógrafos modernos, Carpenter entre ellos. Tampoco el *Tory* Johnson está libre de culpa al respecto, pues toma a menudo de sus fuentes los "hechos" más ofensivos para el republicano Milton. Su desaprobación del carácter de Milton, sin embargo, descansaba en principios, aunque no así su expresión; ciertamente, no tiene uno la impresión de que Johnson daría un cambio tan embarazoso como el que señala las etapas iniciales de la labor de Carpenter acerca de Pound.

Cuatro años antes de la publicación de *A Serious Character* ("hacia los dos tercios del recorrido de mi investigación sobre Pound"), Carpenter dictó una conferencia en la Real Sociedad de Literatura de Londres, titulada "La locura de Ezra Pound". Esto nos proporciona un testimonio incomparable acerca de la génesis de una biografía moderna y del sentido casi arbitrario de lo que representaban hechos para Carpenter, empeñado en comprender a otro evasivo ser humano. Por aquel entonces, su meta parece haber sido rastrear la locura lo más lejos posible en la vida de Pound: "Después de... algunos meses de trabajo... lo primero que me llamó la atención a propósito de Pound fue la ausencia casi total de una infancia". No se exponen testimonios que sustenten esto, pero, según se nos informa luego, "la infancia de

Pound emerge al fin de las sombras, y los muy contados hechos que conocemos al respecto permiten cuando menos hacer una conjetura inteligente acerca del modo como la extraordinaria personalidad que conocemos como Ezra Pound se desarrolló a partir del hijo pequeño de Homer e Isabel..." Es claro que necesitamos más de una sola conjetura inteligente, cualquiera que sea, y al avanzar la conferencia recibimos varias.

La conferencia y la posdata que la acompañaba en el volumen de 1986 de las actas de la sociedad lo dejan a uno incómodo, sin embargo, con respecto a la confianza que merecen las conjeturas de Carpenter. Es, en cierto modo, bien ingenuo al dejarnos conocer su propia teoría inicial de que Pound fue "un curioso caso de depresión maniaca en el cual la manía duró unos treinta años o más, seguida entonces de una depresión de diez años". Carpenter planteó esta idea al psiquiatra Anthony Storr, enviándole de paso *El ABC de la economía*, algunas cartas de Pound de los años 30 "y otras muestras de prosa". Por lo visto, no envió poesía, y nada nos indica que Storr la conociera o considerase necesario ponderarla también. Con todo, la hipótesis psicológica de Carpenter no lo convenció, sólo que sus propias conclusiones son de un esquemático que tampoco despierta demasiada confianza: "Me figuro que siempre fue considerado 'raro', mucho antes de ser considerado 'loco'... Estoy bien seguro de que era 'esquizoide'". El diagnóstico de Storr impresionó a Carpenter, quien procedió a otro poco de psicologismo de aficionado ("especulación... [que] debe ser tratada con suma precaución"). La especulación hace remontarse la hipótesis esquizofrenia de Pound a sus días de escuela —"ciertamente el joven Ezra... manteniéndose aparte de sus compañeros de clase y exhibiendo —deduce uno— un vocabulario exquisito y otros testimonios de agilidad mental, sin establecer nunca vínculos estrechos de amistad, sugeriría en conjunto una personalidad esquizoide en formación..." Semejante acusación ¿no se acerca horriblemente a lo que cualquier filisteo diría de cualquier niño singularmente brillante y, con ello, "aislado"? Qué mundo de encallecido prejuicio y vaguedad asoma en una frase como la de "exhibiendo —deduce uno— un vocabulario exquisito". ¿No podría esto prometer una excepcional viveza en un preadolescente?

Para ser justos con Carpenter, no se demora demasiado con este bocado que nos deja masticar. No obstante, aparece emparedado entre otras dos rebanadas de especulación. La rebanada de arriba es pan de supermercado, de triste calidad: el complejo de Edipo, opina Carpenter, quedó atrás, pero, "con todo", Pound estuvo, "conjetura uno, singularmente desprovisto de amor" —¿"conjetura uno"? Asimismo: "¿Será caprichoso sospechar... que estuvo privado de ese estrecho nexo entre madre e hijo que parece decisivo para el desenvolvimiento de una personalidad integrada?" Pues sí: es caprichoso, y no se nos presenta evidencia que nos permitiera ponderar la cuestión; apenas una recomendación medio desanimada de "extrema precaución". La rebanada inferior del emparedado procede de un supermercado distinto, pero es igual de insulsa: la argumentación se refiere a aquellas máscaras que Pound no dejó de ponerse en sus poemas, "personificando a caracteres tales como los poetas trovadores, François Villon y... Bertran de Born. Después asumió máscaras más sutiles, que retenía por más tiempo —las imitaciones de poetas chinos..., de Sexto Propercio y del dileitante decadente Hugh Selwyn Mauberley". Sólo alguien con verdadera prisa por decir las cosas dejaría escapar la idea de que Villon fuera un trovador. Carpenter no se da cuenta del mundo de diferencia que hay entre hablar por la máscara de Propercio, e identificarse con él, y lo que hace Pound con Mauberley, que es una creación puramente artística y, en cualquier caso, conscientemente diferenciada de Pound en el poema. ¿Cómo iba Pound a ponerse a *imitar* a su propia invención? Y tampoco nos enteramos de si llevar "por más tiempo" estas máscaras posteriores es buena o mala cosa.

Es que Carpenter sigue urgido: "Si dispusiera de un par de horas más, procedería ahora a examinar los hechos de los primeros años de Pound y a mostrar que... todo su brío, su desfachatez al enfrentarse al Londres literario anterior a 1914, era la 'fachada' de un individuo retraído, secreto..." A fin de glosar esto, es lanzado un último ejemplo literario: "De su propia faz en un espejo". A partir de este inocente e insustancial poemita de la fase más temprana de Pound ("¡Oh extraña faz en el espejo, aquí, / oh prozac compañía, oh santo huésped! / Oh mi loco barrido de congoja, / qué

respuesta...”), Carpenter concluye: “parece ciertamente estar diagnosticando su propia locura”. ¿Ciertamente? Parece que Carpenter no sabe lo que es ni un diagnóstico ni un poema. Pero un momento: está la posdata añadida un par de meses más tarde, y a ello paso ahora.

En la posdata se retira lo de la “ausencia casi total de una infancia”: las indagaciones de Carpenter han sacado a la luz “buena porción de su correspondencia inédita, en particular las cartas a sus padres, a partir de la niñez”. Ahora Pound queda devuelto a una relación normal y saludable con ambos progenitores. En cuanto a aquel “vocabulario exquisito”, las cartas “muestran que era un muchacho de escuela de lo más ordinario, más interesado en juegos al aire libre que en trabajos o libros”. Carpenter admite que los biógrafos “debieran abstenerse de teorizar antes de haber concluido todas sus tareas”, y retira o mitiga varias cosas que había dicho. Al mismo tiempo, se propone seguir rediagnosticando: en la conferencia, el pasaje de “Abate tu vanidad”, de *Los cantares de Pisa*, fue situado firmemente junto a los “grandes logros” de Pound, “del todo incontaminado por este diagnóstico de su creador”. En aquella etapa, “este diagnóstico” significaba que las piezas se ajustaban “con una exactitud casi escalofriante por momentos”, para demostrar que no había solución de continuidad entre la locura de Pound y la fachada asumida para enfrentarse al “Londres literario de la anteguerra”. En la posdata a la conferencia, “Abate tu vanidad” anda lejos de quedar “incontaminado”: “este famoso pasaje... parecería, examinado de cerca, constituir en sí mismo otra máscara o pose”. Esta mudanza de opinión es menos sorprendente y menos dañina que una nueva conjetura destinada a mantener a Pound en la cuerda floja psicológica. ¿Tal vez, después de todo, sea aceptable el complejo de Edipo? Mejor dicho, cuando Pound informó a los psiquiatras de St. Elizabeth’s que andaba “muy lejos del complejo de Edipo” y que seguían una pista falsa al interrogarlo al respecto, Carpenter considera que tal pretensión de Pound era un “juego de manos. Las cartas a su madre lo revelan hondamente apegado a ella y en cierta medida identificado con ella”. Carpenter no insiste demasiado en esto, pero le empalma otra conjetura o diagnóstico. Advuértase, en lo que sigue, la palabra “asimismo”, pues su uso

anuncia el modo como, en la biografía por extenso, la sintaxis de Carpenter consigue difamar y apuntar hacia más allá de lo demostrable o probable: “Hay, asimismo, ciertos rasgos homosexuales, su apego a Gaudier - Brezka, Wyndham Lewis y otros a quienes promovió”. Tan considerable pretensión es olvidada, convenientemente, en la biografía misma, por no ser evidentemente más demostrable que la insinuación de fijación materna en aquella taimada palabrita: “asimismo”. La impresión que me causa el libro es que, con toda su empeñosa recopilación de información, Pound le inspiraba a Carpenter serias sospechas antes de ponerse a escribir su vida, y que, mucho antes de concluirlo, estaba de veras harto de Pound. Es sorprendente lo pronto que en *A Serious Character* se manifiesta la impaciencia o es apenas disfrazada por un sarcasmo juguetón y condescendiente.

Los lectores del *Ezra Pound* de Charles Norman (1960), o de *The Life of Ezra Pound* de Noel Stock, diez años posterior, hallarán, por supuesto, mucho de nuevo en las páginas de Carpenter. El perfil general de la vida de Pound es familiar para la mayoría de quienes se interesan en la poesía, pero encontrarán conexiones nuevas e investigación original —el proceso y la vida de Pound en el Hospital St. Elizabeth’s son casos pertinentes— que es valiosa, si bien está expuesta con cierta prolijidad. No puede dejar de tener presente la “Vida de Milton” de Johnson, tanto en cuanto a paralelismos como a contrastes. El principal de éstos es lo compacto de Johnson, así como su exposición rotundamente discriminadora de los poemas aunada a la certidumbre inamovible de que *El paraíso perdido* es un poema que va más allá y no puede ser reducido a los términos de la vida de un hombre que no le cae del todo en gracia: “Voy ahora a examinar... un poema que, considerado en cuanto a traza, puede aspirar al primer lugar, y al segundo en cuanto a realización, entre las producciones del género humano”.

Como Johnson, Carpenter se enfrenta a un hombre hacia el cual no parece sentir particular afecto (pese a las palabras obligatorias acerca de la generosidad de Pound hacia otros), y cuya actitud hacia las mujeres le despierta hondas y acaso justas críticas. Johnson habla del “desdén turco hacia las hembras” de Milton, “como seres subordinados e inferiores”,

cosa que a veces cuadra con Pound en sus talantes más flagrantemente falocéntricos. Ambos biógrafos desapruaban la política de sus sujetos, que en los dos casos condujo a la adulación del fuerte —con todo y que Cromwell parecería una opción superior a la del vano y caprichoso Mussolini. Johnson lamenta la “violencia de invectiva” del Milton libelista y su adopción, a contrapelo de su carácter y educación, del “salvajismo puritano de modales”. El estilo del Pound libelista llegaba a ser tanto animado como divertido, pero a las alturas de *Jefferson y/o Mussolini* se le está acabando la cuerda y, para cuando las emisiones radiofónicas desde Roma, hablar de “salvajismo puritano” sería decir poco acerca de la crudeza de tono de algunas. Ambos poetas se consagraron a componer una epopeya de alcance universal, pero si la de Milton, “en cuanto a traza, puede aspirar al primer lugar”, la traza de Pound no siempre es fácil de discernir y a fin de cuentas se desmorona en fragmentos —entre ellos, algunos de los más bellos tramos del poema que Carpenter tiene demasiada prisa como para examinar con ningún detalle. Ya me he referido a su impaciencia y, en la medida en que atañe directamente al propio carácter de Pound, no puede sino dar la impresión de que perjudica a la evidente escrupulosidad en la compilación de hechos biográficos en gran escala, acaso en forma más sutil y disimulada que la intransigencia del *Tory Johnson* en el caso de Milton.

Cuando se dispone de un millar de páginas, no es difícil tener la certeza de que las difamaciones de uno rendirán. Todo parece ir bien en la evocación del mezquino Hailey, Idaho, de los ascendientes de Pound y los primeros años del “niño Gargantúa”. Inclusive el capítulo “Prejuicio suburbano” (esta expresión procede ominosamente de la autorreprobación por Pound de su propio antisemitismo) nos enseña algo valioso en cuanto a las actitudes de la clase media norteamericana hacia la afluencia de italianos y judíos. Pero, luego de mostrarnos aquel mundo con algún detalle, Carpenter no puede renunciar a la poco generosa conclusión de que, por parte de Pound, la “promoción de otros escritores y artistas, por inapreciables que fuesen a veces sus resultados, olía un poco a charlatan de pueblo, a buhonero pregando sus píldoras contra el dolor de muelas o dando demostracio-

nes de 'curación magnética'. Ahí habla la voz de la pequeña población de Oxford que una vez "enterró a E.P." ("nacido/ en una comarca semisalvaje y atrásada") en la primera sección de *Mauberley*. Volveremos a oír una y otra vez en los capítulos que siguen.

Si ya no puede usted presentar al niño o al adolescente como potencialmente esquizoides, puede usted notar que, según sus compañías, no es de fiar: "Ra [como llamaban a Pound en la familia] gustaba de la compañía de los musculares" (pequeña retrospectiva, puede suponerse, desde el período mussoliniano). Esto se apoya en parte en una fotografía de Pound, en la escuela pública de Wyncote, junto a "Jimmy Luskin, hijo de un tendero del lugar, un patán alto, de expresión evasiva". He contemplado largamente la foto sin lograr descubrir que Luskin sea un patán ni que su mirada, bastante decidida, exprese evasión. La observación de Carpenter hace juego con su posterior interpretación de otro retrato, el de Ford Madox Ford: "Como de costumbre, Ford parecer ser quien lo está diciendo todo". Cualquiera que tenga ojos se dará cuenta, por otras fotografías de Ford, de que éste tenía esa desdichada clase de boca que siempre está medio abierta. Que estuviera o no hablando, es otro asunto. Carpenter afirma desdeñosamente que Ford "pretendía" estar emparentado con los Rossetti. Pues bien, sí lo estaba, por haberse casado la hermana de su madre con William Michael Rossetti. Sería tedioso establecer el inventario de la mitad de las infuflas e insinuaciones de Carpenter. Se dirían un hábito mental, difícilmente bienvenido en un biógrafo profesional, así sea tan informativo como ciertamente lo es Carpenter.

Pero algo debe decirse acerca de su exposición del surgimiento del poeta, pues hasta en ello se hacer sentir lo poco confiable de la interpretación, según se manifestaba ya en "La locura de Ezra Pound", y Carpenter procede a interpretar los poemas maduros con tacto análogamente incierto, al ir y venir entre la vida y las obras. Los poemas escritos por Pound a H.D. a los veinte años serán, si se quiere, "pastelitos rancieros", como decía él mismo más tarde, pero a pesar de todo ¿no son notables para un muchacho de Wyncote en 1905? Este aprovechamiento temprano de las convenciones del amor medieval puede antojársenos ingenuo, pero no puede captarse

su cabal valor mencionado la observación genuinamente suburbana hecha por William Carlos Williams unos cuarenta años más tarde: "Si alguna vez anduvo bajo las faldas de una chica, debió de ser más que nada con la imaginación". Era más fácil, nos informa Carpenter, escribirle poemas a Hilda Doolittle llamándola "Is - Hilda", que "reconocer, así fuese para sí mismo, lo que pensaba de ella". Es claro que al joven le parecía que una chica de Pennsylvania estaba a la altura del mito de Isolda. Lo que para Carpenter tienen de malo estos poemas es que "se dirigen a Hilda... como si fuera una fuente de iluminación y conocimiento secreto, como si fuera alguna figura de una herejía gnóstica de la primitiva Iglesia, más bien que una muchacha real a la que hubiera besado en una casa de troncos". Ahora bien, ¿no es esto algo para maravillarse más que para burlarse? Por decirlo con crudeza: antes de la era de la anticoncepción universal y de los fáciles acostones, ¿no había cierta sabiduría en la sublimación juvenil del deseo sexual por Pound y en su identificación de tales energías con una posible iluminación, aunque sublimadas, mientras su resplandor jugueteaba en torno a la imagen de "una muchacha real" transportada más allá de sí misma? Este sesgo mental "platónico" jamás abandonó a Pound y es un modo de pensar que domina el envío en Mauberley, donde detrás del "cantor real" se distingue la figura de musa de la canción inglesa, aparte de regir asimismo la aparición de Venus en *Los cantares de Pisa*.

Cuando, después de habernos hecho dar un paseo pedestre por algunos de los poemas principales, Carpenter llega a esos Cantares, sus habilidades críticas no se han aguzado en lo más mínimo. Su tercer examen de la sección "Abate tu vanidad" es reposado y "sabio", y disipa la fuerza de la poesía con apartes ociosos y seudojuiciosos: "Las líneas... que hablan de 'una urraca hinchada... medio negra y medio blanca' se ha pensado algunas veces que aluden a quienes capturaron a Ezra, al ejército norteamericano, con su mezcla de razas, pero todo el testimonio de los Cantares de Pisa [advirtiéndose la inconsecuencia introducida por este "pero"] indica que le agradaban y divertían los residentes negros del DTC". Ahora a Carpenter le parece que el pasaje falla porque Pound no se reprocha lo suficiente "sus intenciones, su

elección de ideología". El Pound posterior, duro consigo mismo como nadie, merece poco crédito por su devastadora apreciación de la vida y obra propias. Cuando, en la época en que vivía en el castillo de su hija cerca de Merano, el poeta sale con mal tiempo y se resfría, Carpenter en seguida bromea: "Ya no le quedaba otro papel que el de rey Lear." La poesía tardía, de *Taladrarrocas* en adelante, es mencionada pero no examinada. El notable logro poético de *La antología clásica definida por Confucio* consigue no ser mencionado, al igual que *Las traquinias*, es de suponerse que por tratarse de "traducciones".

Tal vez todos los biógrafos de poetas debieran iniciar su labor preguntándose qué es un poeta. El texto que deberían aprender de memoria o sacar y releer una y otra vez —cuanta vez, quiero decir, se sientan en peligro de que los hechos de la vida histórica contaminen su sentido de lo que hay de grande en la obra— sería el "Prefacio" de Wordsworth:

Enfáticamente debe afirmarse del Poeta, tal como Shakespeare lo dijo del hombre, que "mira adelante y atrás". Es roca que defiende la naturaleza humana, sustentador y preservador, llevando consigo por doquier vínculo y amor. A despecho de diferencias de suelo y clima, de lenguaje y de maneras, de leyes y costumbres, a despecho de tantas cosas partidas silenciosamente del recuerdo, y de cosas destruidas con violencia, el Poeta aglutina, con pasión y conocimiento, el vasto imperio de la sociedad humana, disperso por el mundo entero y en todos los tiempos.

No hay una sola palabra en esto que no se aplique a Pound en sus mejores momentos —y que no pudiera usarse, también, como medida de sus fracasos poéticos. El Poeta de Wordsworth acaso parezca una figura demasiado augusta para nuestros tiempos mezzquinamente destructivos. Aquí está, empero, una figura más que humana, cuya posibilidad imaginable otorga al hombre "real" una realidad adicional, en la cual su lectura de otros —de Cavalcanti, Li Po, Ben Johnson (digamos)—, aunada a sus propios escritos, dejan atrás su ser cotidiano, haciendo así de la poesía, según la formulación aristotélica, una indagación más filosófica que la historia.

Traducción de Juan Almela

# LA NIÑA DE NUEVA YORK

## UNA REVISIÓN DE LA VIDA ERÓTICA DE JOSÉ MARTÍ

De JOSÉ MIGUEL OVIEDO

Por FABIENNE BRADU

• México, Fondo de Cultura Económica, 1990, 125 pp.

AUNQUE LA FOTOGRAFÍA sea borrosa, las actitudes son inconfundibles. José Martí está sentado y retiene contra su flanco derecho a la niña que fue el fruto de su amor adúltero con Carmen Mantilla. Ella está de pie, ligeramente reclinada contra su padre. Los dos son flacos, alargados, con una misma mirada fija que sale del fondo de unas órbitas repujadas. Pero, más que el parecido entre padre e hija, llama la atención el gesto común de las manos que apresan y se agarran de los sombreros—el de Martí: un bombín negro, duro y severo; el de la niña: un sombrero de paja adornado con flores que parecen naturales—, con una crispación que no se debe únicamente a la pose obligada por la fotografía. Las manos de Martí "dicen" su relación con María Mantilla y "hablan" de su carácter. Su mano derecha, larga y extendida como una pata de rana, cubre casi la mitad del torso delicado de la niña: con esta mano, Martí la atrae contra sí, protege su fragilidad, sella la huella de su paternidad inconfesable. Con la otra mano, hecha nudillos sobre el borde del bombín, parece asir, para la eternidad, su imagen de rectitud intachable, de Apóstol sacrificado a una causa noble. En el contraste entre sus dos manos, se pueden leer las contradicciones de su leyenda, que el libro de José Miguel Oviedo pretende rectificar a partir de la investigación de un episodio particular de su vida.

¿Qué nos pueden importar la relación adúltera de Martí con Carmen Mantilla y su paternidad clandestina? En realidad, nada, si no fuera, como lo muestra José Miguel Oviedo, por la cantidad de estudios que intentaron pasar por alto el dato biográfico o, de plano, distorsionarlo con verdades a medias o francas mentiras, y por la lectura de ciertos poemas que, a la luz de la investigación biográfica, revelan otro sentido, otras facetas

de los debates interiores del poeta. Estos dos propósitos son los que justifican esta pequeña investigación, en apariencia secundaria y puntual. Hasta diría que la parte más atractiva del libro de Oviedo está en lo que los estudios martianos callan, y la menos en lo que los poemas dicen sobre el particular.

Con gracia y serenidad, José Miguel Oviedo repasa los calificativos que merecieron, para los estudiosos, el amor de José Martí por Carmen Mantilla. "En la visión ejemplar que del héroe tienen la mayoría de sus comentaristas—dice el crítico peruano—, María Mantilla es un lapso, un accidente inexplicable o pasajero." Por ejemplo, Gonzalo de Quesada y Miranda afirma acerca del poeta: "...no tuvo los vicios, no cometió ninguno de aquellos actos que hay que excusarles a otros inmortales". ¿Esto significa que el amor de Martí por Carmen Mantilla no era un vicio ni una flaqueza sólo digna de los mortales? Esto es al menos lo que una mente sana deduciría del silencio que envuelve el episodio en las publicaciones cubanas pero, hay que temer, al contrario, que este silencio sea la expresión de un puritanismo revolucionario, tan característico de la moral comunista, que ha convertido en un asunto sumamente engorroso lo que era tal vez sólo una discreción comprensible de Martí.

José Miguel Oviedo devela así la moral que subyace a los estudios martianos, más atentos a la efigie del héroe revolucionario que a la verdad biográfica y poética (y uno se pregunta, de pasada, si la historia cubana hizo semejante barbaridad con Martí y con un episodio tan nimio de su vida, ¿qué no habrá hecho con otros personajes y otros asuntos más candentes?). Sin embargo, el crítico poco toca la responsabilidad que le corresponde a Martí y su empeño en erigirse a sí mismo como el campeón de Latinoamérica.

Al revisar los apuntes autobiográficos de Martí para fundamentar la desunión matrimonial, José Miguel Oviedo traza, no sé si a pesar suyo, un retrato bastante abominable de la esposa de José Martí. Ella es la que, vicariamente, ocasiona la muerte de la niña de Guatemala, que se murió de amor, como rezan los versos de Martí que la inmortalizaron. Así lo explica Oviedo: "Pero la fugaz pasión por María García Granados era otra cosa: se interponía a su promesa matrimonial a Carmen Zayas. *Galante y caballero* [el subrayado es mío], Martí hizo lo posible por aplazar sus sentimientos y disolverlo en un afecto fraternal, en el que incluso él sólo creía a medias. Sacrificando ese amor por el de Carmen, Martí se casó con ella en diciembre de 1877, en México." (pp.42 - 43) Yo me preguntaría: ¿Fue realmente por "galante y caballero" por lo que Martí "sacrificó" su amor casándose con Carmen Zayas? ¿De no haber muerto la "niña de Guatemala", se plantearía el matrimonio de Martí como un sacrificio o una lealtad caballerosa al compromiso contraído? ¿En qué medida la leyenda—que no hay que olvidar que fue instituida por el propio Martí— oscurece injustamente la figura de Carmen Zayas? Hay que desconfiar un poco más de los mitos de amores fatales o suicidas erigidos por hombres que resultan marcados, a un tiempo, por la culpa y el halago.

Después de varios reencuentros fracasados en Nueva York, Carmen Zayas abandonó a su esposo y regresó a Cuba bajo la protección del gobierno español. Le infligió a Martí una triple afrenta: el abandono, la privación de su hijo y la traición a sus ideales independentistas. Esta situación es la que da pie a su relación con la comprensiva Carmen Mantilla, que compartía su espíritu de lucha. José Miguel Oviedo atribuye el fracaso del matrimonio a la siguiente razón:

"...aparte de estar casado con Carmen Zayas, estaba casado con su patria. Cuando su madre lo visitó en New York, le entregó un anillo hecho con un eslabón de la cadena que llevó en el presidio; dentro, el anillo tenía grabada la palabra CUBA. Martí nunca se separó de él. Su esposa sencillamente no comprendía esto: prefería tener un marido y un padre, antes que un héroe." (p. 34) Mar-

tí acaba por satanizarla: "Tú, virtuosa para el mundo, eres para mí una malvada." Pero, ¿cuál había sido el pecado de Carmen Zayas? "Preferir tener un marido y un padre, antes que un héroe". ¿Esto no sería lo que Martí sencillamente no comprendía: que era fatigoso vivir con un héroe o, como otra mujer llamó a otro genio latinoamericano, con un "santo malogrado"?

José Miguel Oviedo pretende denunciar la santificación de José Martí que emprendieron por igual la academia y el gobierno cubano. Logra su propósito con inteligencia y rotundez. Pero creo que le faltó espíritu crítico a la hora de retratar al pequeño santo que el mismo Martí llevaba dentro.

## VIAJES INESPERADOS LA OBRA Y LA VIDA DE REMEDIOS VARO

De JANET KAPLAN

Por ISABEL CASTELLS

• ERA, México, 1989; 269 pp.

LA IMPORTANCIA de Remedios Varo (Gerona, España, 1908 - México, D.F., 1963) ha permanecido casi totalmente ignorada —exceptuando su presencia en algunas exposiciones del surrealismo, movimiento con el que, de un modo u otro, siempre estuvo relacionada— fuera de México, donde residió desde 1941 hasta su muerte, hasta la organización en 1988 por parte de la Fundación Banco Exterior de Madrid de una interesantísima exposición retrospectiva que abarca casi toda su obra. Junto al catálogo de la exposición, precedido de diversos artículos de desigual interés, se presentó el libro de Janet Kaplan *Viajes inesperados. La obra y la vida de Remedios Varo*, fruto de una investigación de ocho años que reconstruye la vida de la autora e intenta una interpretación biográfica de su producción artística.

Este libro, recientemente aparecido en México en la Editorial Era, en pulcra edición acompañada de ilustraciones de la mayoría de los cuadros de la autora, así como de fotografías de casi toda su vida, es de capital trascendencia por cuanto, después del escrito por Octavio Paz, Roger Callois y Juliana González (*Remedios Varo*, México, Era, 1966) y el de Edouard Jaguer (*Remedios Varo*, México, Era; París, Filipacchi, 1980), constituye el primer intento serio de

aproximación a tan enigmática figura.

Sin embargo, el minucioso estudio de la doctora Kaplan, que ofrece datos ciertamente iluminadores al recrear, a través de la vida de Remedios Varo, la siempre fascinante época de la vanguardia en Madrid, Barcelona, París y México, y recoge por primera vez toda la bibliografía relacionada con la autora, plantea algunas objeciones que resultan del discutible criterio del que parte. En efecto, ya su doble título (*...El arte y la vida de Remedios Varo*) anuncia una pretendida perspectiva artística y biográfica que sería interesante, o cuando menos útil, si al final la segunda no se impusiera a la primera hasta llegar incluso a dominarla. No es lo mismo, creemos, aproximarse al trabajo de un autor teniendo en cuenta su trayectoria vital, que de un modo u otro lo determina, que hacer una lectura rigurosamente biográfica de cada una de sus obras. La doctora Kaplan, que realiza un laborioso proceso de reconstrucción de la vida de Remedios (nombre con el que la autora fue siempre conocida entre sus amigos y en los círculos artísticos) incluso en sus aspectos más nimios y escabrosos, parece estar más interesada en ella como mujer que como pintora, hecho que explica la mayoría de las interpretaciones que da a sus cuadros, interpretaciones que abundan

en lugares comunes que denuncian las más de las veces un forzado planteamiento que parece querer convertir a Remedios en paradigma de "liberación femenina" antes que en una artista cuya obra se analiza.

Esto explica también que la doctora Kaplan insista en la independencia de Remedios con respecto al surrealismo, movimiento al que considera como limitador para la mujer que, aprisionada en el concepto de "femme - enfant", no logra dar rienda suelta a su libertad creadora. "Si es que realmente —nos dice— le fue preciso esperar algún tiempo para liberarse del poder seductor, pero potencialmente destructivo, del círculo surrealista y de las presiones inhibitorias de sus limitadoras definiciones (y en especial a las referentes a la mujer, que abogaban por la inocencia juvenil frente a la madurez de expresión) su experiencia habría sido consecuente con la de muchas otras mujeres relacionadas con el movimiento en Francia antes de la guerra" (p. 129). Esta afirmación, inadmisiblemente para el conocedor de mujeres como Toyen, Meret Oppenheim o Joyce Mansour, que desarrollaron una obra absolutamente rica y personal dentro de las propuestas surrealistas, no hace sino confirmar uno de los tópicos más malos que se atribuyen al movimiento.

Janet Kaplan, partiendo de esta idea dominante en su libro, se revela incapaz de entender en su justa medida la obra de Remedios Varo. Es muy fácil analizar sus cuadros detalle por detalle ciñéndose a un estrecho criterio biográfico y de claro signo feminista ("Ruptura", p. 149; "Mujer saliendo del psicoanalista", p. 155; y ss.; "Mimetismo", pp. 159 y ss.; "Papilla estelar", p. 160; "Cazadora de astros", p. 162, etc., etc.), y, de hecho, tampoco creemos que sea imposible esa lectura, pero sí que acaba por resultar insuficiente si se toma como la única.

Si la doctora Kaplan admitiese que no sólo "aplicando su extraordinaria capacidad para el manejo de la técnica a la metáfora autobiográfica, habría surgido, como de la nada, con un estilo plenamente desarrollado y que era inconfundiblemente suyo" (p. 125), sino que, además, y sin entrar en contradicción con el desarrollo de un estilo "inconfundiblemente suyo", Remedios Varo estaba influida por esa corriente en la que participó tanto en su juventud en Barcelona (A.D.L.A.N., cadáveres exquisitos con Esteban Frances y Marcel Jean) y París (convivencia con Péret, Breton y el círculo surrealista) como en México al rodearse de figuras como Leonora Carrington, Alice y Wolfgang Paalen, César

Moro, etc.; si admitiese, decimos, esta innegable influencia, quizás podría explicarse sus cuadros desde una perspectiva más adecuada y no tan tendenciosa teniendo en cuenta que, entre otras cosas, la importancia del objeto como entidad autónoma, la presencia de la alquimia y las ciencias ocultas, la interrelación de todos los elementos del cosmos —"lo uno en lo otro"— y la creación de una atmósfera maravillosa, recursos característicos de toda la obra de Remedios, deben mucho a la revolución surrealista. Por ejemplo, Kaplan interpreta el ya mencionado caso de "Mimetismo", que presenta, en un clima adorable de metamorfosis que afectan a personas, animales y objetos, a una mujer sentada que adopta los rasgos de los muebles y viceversa, como conocimiento de que esa pasividad puede llegar a ser una coloración proyectiva "de las mujeres cuya vitalidad se ve minada por el aislamiento doméstico" (pp. 159 - 160). En efecto, esta es una lectura posible, correcta: Remedios ironiza sobre este tema, pero ¿por qué descuidar, en el análisis del cuadro, la lúdica interrelación de hombre y objeto, los muebles que cobran vida, las nubes que salen del armario a la manera de Magritte, al gato que se asoma maravillosamente a través del suelo frag-

mentado? Todos estos elementos son característicos del mundo mágico de Remedios y no salen "como de la nada". Y los ejemplos podrían multiplicarse.

Tampoco pretendemos que Remedios sea surrealista por encima de todo (de hecho, en numerosas entrevistas ella misma afirmaba su separación del movimiento, en el que realmente nunca "militó" de forma constante), ni mucho menos que la doctora Kaplan ignore el surrealismo y su repercusión en la obra de nuestra autora (muy al contrario, a lo largo de todo el libro da sobrada muestra de un conocimiento más o menos riguroso del mismo y lo aplica de un modo u otro a los cuadros de Remedios) o que sus interpretaciones, en ocasiones muy lúcidas, especialmente cuando establece relaciones con ilustres precursores como El Bosco y Goya, resulten siempre insuficientes, pero sí reprochamos a este libro ciertamente interesante, apasionado y bien documentado, un planteamiento reductor que contribuye, una vez más, a la consideración del surrealismo como movimiento aprisionador, y que, en última instancia, puede llevar a una interpretación errónea, o cuando menos parcial, de la siempre exaltante obra de Remedios Varo.

#### CRÓNICA DE POESÍA

## HAROLDO DE CAMPOS: SEGUIMIENTO DE UNA TRAYECTORIA IRREPROCHABLE

Por HORACIO COSTA

- *Transideraciones / Transiderações* (antología poética bilingüe). Selección y traducción de Eduardo Milán y Manuel Ulacia; prólogo de Eduardo Milán. México, El Tucán de Virginia, 1987, 115 pp.
- *O Perfeito Cozimbeiro das Almas deste Mundo* (edición facsimilar del diario colectivo de la *garçonnière* de Oswald de Andrade; Sao Paulo, 1918). Con textos de Mário da Silva Britto y Haroldo de Campos ("Réquiem para Miss Cíclone, musa dialógica da prehistoria textual oswaldiana"; pp. XV - XXV). Sao Paulo, Ex Libris, 1988.
- *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o Caso Gregório de Mattos*. Salvador (Bahía), Fundação Casa de Jorge Amado, 1989, 125 pp.

AL LARGO DE LA historia de la literatura brasileña se puede observar la constante aparición de obras de carácter "experimental", que contrastan con las estéticas establecidas de los distintos momentos estético - históricos. Si la incidencia en Brasil de posturas que hoy llamaríamos "de vanguar-

dia" configura lo que percibimos como una "tradición", si hoy esta tradición ha ido más allá de los márgenes de la historia de la literatura para ocupar en ella una posición central, este proceso debe mucho a la obra de Haroldo de Campos. Gracias a su esfuerzo y al de unos cuantos "revisores" más de la historio-

grafía "canónica", como su hermano Augusto de Campos, ya no se puede ignorar la importancia de un Sousândrade en el marco del XIX en Brasil; gracias a él, en el ámbito del "Modernismo" (equivalente a las "Vanguardias" hispánicas), las proposiciones audaces del "antropófago" Oswald de Andrade ya

no son vistas como "excentricidades", según las clasifica la crítica conservadora, sino como una parte esencial de nuestra cultura. A través del manejo de la crítica literaria y la poesía crítica, y sin prejuicio de su constante diálogo, a través de sus copiosas traducciones, con poéticas o poetas estructuradores del *paideuma* contemporáneo, Haroldo de Campos encontró una tradición a su medida en el "archivo" de la lengua.

A través de la problematización de la "autoridad" de lo que la crítica o la historiografía consideran como "lo más significativo" en la cultura brasileña, este salto desde los márgenes al centro lleva antes a la instauración de una *pluralidad central* que a una nueva configuración de centralidad intransitiva. La sustitución de un logos autoritario por otro multiforme es posible solamente a partir de un ejercicio crítico del cual no se excluye la "pasión crítica" de la que habla Octavio Paz. Lo que está en juego es la superación, a través de una relectura de voces autorales que entran en choque con una interpretación ideal o canónica de la cultura vista como autoridad, del mismo principio de autoridad que la nombra, por una nueva forma de ver la historia y la mecánica de la cultura, en la que la *autoría* sobrenada la *autoridad*. En una palabra, la *modernización* (o sea, la *pluralización*) de la cultura en Latinoamérica es el blanco. Al fin y al cabo, el trabajo desde los márgenes hacia una centralidad difusa se afirma en función de un proyecto de afianzamiento de algunos de los valores que deben de constituir las bases de la cul-

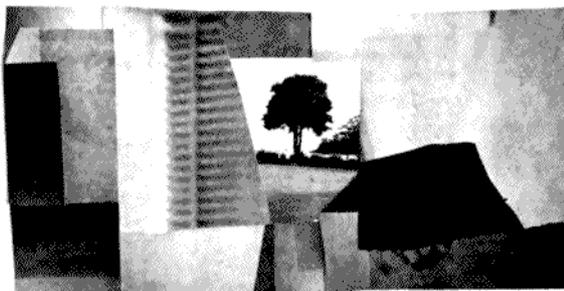
tura —tolerancia, universalidad, pluralidad—, y no puede ser interpretado con una mera proyección del individuo. Para que este proceso no se confunda con el grito del "yo" oprimido contra el logocentrismo autoritario y se presente como una alternativa ética a éste, una norma, por lo menos, es necesaria: el rigor.

Justamente, es este "rigor militante" lo que nos enseña la obra de Haroldo de Campos, tanto en su poesía como en su crítica literaria (mejor diría: en su "epistemología"). Los libros a los que me referiré son buenos ejemplos de lo que digo. Empecemos por *Transideraciones/Transiderações*.

En esta su primera antología poética publicada en castellano, los antologadores nos brindan un resumen de la trayectoria textual de Haroldo de Campos. En la lectura de esta trayectoria, observamos que su poesía se funda alrededor de dos posiciones básicas. Una de ellas nos lleva exactamente al rigor. Ya en el poema "Ciropeia o la educación del príncipe" (de *Auto do Possesso*, 1949), encontramos el siguiente verso: "El Preceptor — Meisterludida el tema: ¡rigor!"

El "rigor" haroldiano, desde el principio de su producción poética, hace convivir la minimización de palabras con la maximización de posibilidades interpretativas, sin que esto implique la reducción del mensaje poético. Antes que un andamiaje para construir una osamenta minimalista (o "miserabilista") en la poesía, funciona como acceso a una reverberación poética que podemos considerar barroca. No el barroco de la desmesura y del capricho, sino el que sabe

pensar y, en su rechazo de la linealidad y de la facilidad, afirma su realidad y no abdica del decir concreto. No se trata de un rigor en búsqueda de una "pureza" ideal. En este sentido, comprendemos que éste se convierte en elemento de liberación de la palabra y vislumbramos su afinidad con la segunda posición básica en la poesía de Haroldo de Campos: la de construcción de un texto multilineal, lo que implica en la inclusión, en el tejido del poema, de todo un universo polilingüe de citas o referencias que se desdoblan. Complementariamente, y de acuerdo con los postulados del movimiento de la poesía concreta de los años 50, del cual el poeta fue uno de los fundadores, verificamos la utilización de elementos iconográficos en el cuerpo del poema (o, asimismo, el papel que desempeña la visualidad en muchos de sus poemas). En *Transideraciones/Transiderações*, estos rasgos son notables, por ejemplo, en los dos fragmentos de "Galaxias" —en los que la "jungla" intertextual propone lecturas multiplicantes— y en poemas como "Poemandala" —en el que el texto literalmente se disemina alrededor de un signo visual—. El rigor de Haroldo de Campos se deja contaminar y está en la historia; inclusive, acoge la contaminación *para* estar en la historia de los hombres y de la literatura. En este contexto, es fundamental su diálogo con un predecesor suyo ya mencionado, Oswald de Andrade. En su prólogo al diario colectivo de la *garçonnière* que Andrade mantuvo en 1918, años antes del surgimiento de la "Semana de Arte Moderna" (1922), diario hasta



M. Paz

hace poco inédito, el poeta vuelve a sus estudios sobre el Modernismo.

El texto oswaldiano ya había sido enfocado por de Campos en ensayos sobre las novelas *Memórias sentimentais de Joao Miramar* (1923), y *Serafin Ponte - Grande* (1929), escritos cuando una parte considerable de la crítica en Brasil insistía en considerar a Andrade sólo como un personaje pintoresco, lo que neutralizaba la trascendencia de su producción literaria. En el prólogo a que aquí nos referimos, Haroldo de Campos utiliza una óptica doble. Por un lado (el menos importante en su análisis), sigue el "sendero" textual, estableciendo los nexos entre la natural discontinuidad de la escritura colectiva y la forma fragmentaria de las posteriores novelas de Andrade. Por otro lado, enfatiza el tesoro biográfico contenido en este diario. En este sentido, se detiene sobre el papel que en él desempeña Miss Cíclone (la "musa dialógica de la prehistoria textual oswaldiana"), cuya "presencia se impone a la diseminación (...) de este diario (...) proliferante, con la fuerza de un magneto". A través de los amorfos festivos, verdaderos e infelices de Andrade con Miss Cíclone, que narran los fragmentos del diario, percibimos los rasgos subjetivos de la bohemia paulista que constituye la humanidad que puso en marcha la "Semana". De hecho, este diario se lee como una proto - forma de un *bildungsroman*, o como una especie de "retrato del artista adolescente", que tiene por "héroe" el joven Oswald. La publicación de este diario —en la que hay que señalar el excelente proyecto gráfi-

co del editor Frederico Nasser— interesa a todos los que escrutan, en la obra literaria, la naturaleza humana que está en su origen. Además, en el marco de la obra de Haroldo de Campos, su prólogo vale como alerta a los que en ella buscan equivocadamente identificar señales de una alegada "deshumanización".

Finalmente, *O Sequestro do Barroco en la Formação da Literatura Brasileira* nos devuelve a la revisión crítica a la que de Campos somete la historia de la cultura en Brasil. Aquí, se trata de problematizar la razón de la obnubilación de la herencia del barroco en la historiografía literaria brasileña, a través de la discusión de las posiciones teóricas que llevaron a la escritura de *Formação da Literatura Brasileira* (1959), obra capital del influyente crítico Antonio Cândido. A partir de la obra de Cândido, que delimita el período formativo de la literatura brasileña entre 1750 y 1880, la crítica en Brasil, con pocas excepciones, ha escatimado la importancia del barroco, a pesar de que obras originales y de calidad como la de Gregório de Mattos, en el XVII, pudiesen sugerir lo contrario. Haroldo de Campos discute en muchos niveles la obra de Cândido; resalto dos de ellos.

En primer lugar, el poeta apunta que hacer coincidir la "formación" literaria con el proceso de independencia y afirmación de la nación significa circunscribir la autonomía de la expresión artística a un estatuto político que muchas veces poco tiene que ver con ella. En este sentido, establece que la perspectiva histórica es, siempre, ideológica; en el caso

de Cândido, de una ideología "substancialista", que busca dibujar "el espíritu nacional" (lo que le hubiera llevado a la "absolutización" del modelo romántico). En segundo lugar, a través de la discusión de la "cuestión del origen" y del "nombre del padre" en la literatura brasileña, a través del análisis de las razones que subyacen a esta búsqueda de un "centro", Campos objeta que el paradigma interpretativo que puede surgir de tales preguntas sólo puede ser lineal y la visión de tradición por éste suscitada, continua. Lo que Haroldo de Campos preconiza es una visión de la literatura como *serialidad, inclusión y diseminación*, no como continuidad, exclusión, unidad. En una palabra, elogia la diferencia y de esa manera propone una identidad basada en la pluralidad.

La serie barroca, menos "nacional", es tan brasileña y universal como las demás series, la romántico - nacionalista entre ellas; en la cultura, el "otro" es igual al "uno". Infelizmente, en países afectados por el monolitismo, una crítica como la de Haroldo de Campos siempre es recibida con escándalo o, lo que es peor, con un silencio que enmascara la hostilidad. Por detrás de eso, hay una reducción a lo "pecaminoso" de lo que no es sino un ejercicio de libertad crítica.

En la antología *Transiderações/Transiderações*, tiene el lector de habla hispana la primera oportunidad de familiarizarse con el más instigante intelectual brasileño después del Modernismo; en los demás libros mencionados, seguirá los caminos actuales de su irreprochable trayectoria.

