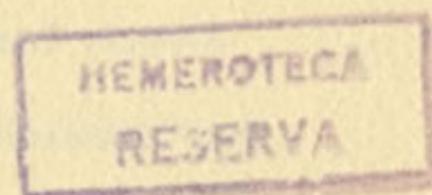


ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA



Biblioteca Nacional OS. M. RT:

HEMEROTECA

DUPLICADO #2

SUMARIO

ORIGENES

ANGEL GAZTELU: *Tiempos de Jardín.*

GASTÓN BAQUERO: *Canta la alondra en las puertas
del cielo.*

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Juego de las decapitaciones.*

CINTIO VITIER: *Esfinge fugaz.*

LUIS ANTONIO LADRA: *Nocturnos.*

ANÍBAL RODRÍGUEZ: *Notas para una fundamenta-
ción de la alegría.*

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO: *George Santayana: Crítico
de una cultura.*

GUY PÉREZ CISNEROS: *Lo atlántico en Porto-
carrero — G. P. G.: Diago —* EDUARDO VALDÉS

SANTO TOMÁS: *XI Concierto de la Orquesta Fi-
larmónica —* JAMES JOHNSON SWEENEY: *Una
entrevista con Marc Chagall.*

◆
Viñetas de MARIANO.



ORÍGENES

AÑO I

LA HABANA, 1944

NÚM. 1

INDICE

Orígenes	3
Angel Gaztelu: <i>Tiempos del Jardín</i>	8
Gastón Baquero: <i>Canta la alondra en las puertas del cielo</i>	9
José Lezama Lima: <i>Juego de las decapitaciones</i>	12
Cintio Vitier: <i>Esfinge fugaz</i>	24
Luis Antonio Ladra: <i>Nocturnos</i>	26
Aníbal Rodríguez: <i>Notas para una fundamentación de la alegría</i> ..	28
J. Rodríguez Feo: <i>George Santayana, crítico de una cultura</i>	35

NOTAS

EXPOSICIONES

Guy Pérez Cisneros: <i>Lo atlántico en Portocarrero</i>	39
G. P. C.: <i>Diago</i>	40

MÚSICA

Eduardo Valdés Santo Tomás: <i>XI Concierto Ordinario de la Orquesta Filarmónica</i>	41
--	----

ESPECIE DE ACTUALIDAD

James Johnson Sweeney: <i>Una entrevista con Marc Chagall</i>	41
---	----

No le interesa a ORÍGENES formular un programa, sino ir lanzando las flechas de su propia estela. Como no cambiamos con las estaciones, no tenemos que justificar en extensos alegatos una piel de camaleón. No nos interesan superficiales mutaciones, sino ir subrayando la toma de posesión del ser. Queremos situarnos cerca de aquellas fuerzas de creación, de todo fuerte nacimiento, donde hay que ir a buscar la pureza o impureza, la cualidad o descalificación de todo arte. Toda obra ofrecida dentro del tipo humanista de cultura, o es una creación en la que el hombre muestra su tensión, su fiebre, sus momentos más vigilados y valiosos, o es por el contrario, una manifestación banal de decorativa simpleza. Nos interesa fundamentalmente aquellos momentos de creación en los que el germen se convierte en criatura y lo desconocido va siendo poseído en la medida en que esto es posible y en que no engendra una desdichada arrogancia.

El respeto que merece el hombre afanoso de acercarse a esa creación, cuya obra tiene que desenvolverse dentro de una ganada libertad, engendrando en consecuencia la justicia que nos interesa, que consiste en dividir a los hombres en creadores y trabajadores, o, por el contrario, en arrivistas y perezosos. La libertad consiste para nosotros en el respeto absoluto que merece el trabajo por la creación, para expresarse en la forma más conveniente a su temperamento, a sus deseos o a su frustración, ya partiendo de su yo más oscuro, de su reacción o acción ante las sollicitaciones del mundo exterior, siempre

que se manifieste dentro de la tradición humanista, y la libertad que se deriva de esa tradición que ha sido el orgullo y la apetencia del americano.

Sabemos que cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura, o los valores de la cultura privados de oxígeno vital, es ridículamente nociva, y sólo es posible la alusión a ese dualismo en etapas de decadencia. En épocas de plenitud, la cultura, dentro de la tradición humanista, actúa con todos sus sentidos, tentando, incorporado el mundo a su propia sustancia. Cuando la vida tiene primacía sobre la cultura, dualismo sólo permitido por ingenuos o malintencionados, es que se tiene de ésta un concepto decorativo. Cuando la cultura actúa desvinculada de sus raíces es pobre cosa torcida y maloliente. *In hoc nescio primun, nescio deinde*. En estas cosas no hay primero, no hay después. Que siendo ambas, vida y cultura, una sola y misma cosa, no hay por qué separarlas y hablar de ridículas primacías. Un filólogo ha observado que *Don Quijote* y *La Dorotea*, son consecuencia de vivir la literatura o de literaturizar la vida. En las fundamentales cosas que nos interesan todo dualismo es superficial, todo apartarse de lo primigenio—que no tolera dualismo o primacías—obra de falacia o de apresurados inconscientes.

En música, pintura y poesía, se han alcanzado entre nosotros ya algunas claridades. Para ello era necesario desbrozar los obstáculos que venían demorando nuestro arte. Ya están dichosamente lejanos los tiempos en que se hablaba de arte puro o inmanente, y de un arte doctrinal, que soportaba una tesis, sumergido en un desarrollo que partiendo de una simplista causalidad se contentaba con un final esperado, impuesto y sobreentendido. Si el artista necesita de una cabal libertad para su expresión, su justificación será el rendimiento de esa misma libertad en forma cualitativa. Los frutos de esa libertad serán saludables o cenicientos por la calidad de sus jugos nutricios, escogidos con esa exquisita libertad que señala el árbol bien plantado y suelto frente al cielo. Su pureza estará, repetimos, en la absorción depurada de sus raíces, en lo esencial de su desnudez, o en la plenitud que día a día logre diseñar, nunca en las manifestaciones externas o ruidosas movidas por manos que pueden ser estériles, aunque se agiten en el orbe de una extremada locuacidad.

Cualquiera que sea la actitud que se adopte para valorar el fenómeno artístico, sabemos hoy que nos encontramos ante la dilatada vastedad de un mundo cuantitativo sucesivo, donde las revoluciones y los peces impresionistas, las glorificaciones y la lepra, las más herméticas formas de la clausura y las más dionisiacas descargas populares, ofrecen una violenta riqueza sucesiva que es necesario reducir, en la dolorosa reducción del yo a la nada y de ésta a un nacimiento. Frente a ese mundo de violentos ofrecimientos, el hombre muestra su fiera selección, las cosas de las que ha querido hacerse acompañar hasta el final. Las demás modas, inútilmente disfrazadas de modo, de métodos—cultivan un fragmento o un deseo, teniendo la desventura al habitar con tristeza sus porciúnculas, de mostrar un inmenso orgullo, procurando aislar, con un terrorismo retórico, a los que buscan sin encontrar y encuentran sin buscar.

Sabemos ya hoy que las esenciales cosas que nos mueven parten del hombre, surgen de él y después de trazar sus inquietantes aventuras, pueden regresar, tornándolo altivo o humillado, pero dejando su conciencia, sus incorporaciones y las diversas formas de su nutrición, mereciendo un respeto en directa relación con una libertad que estamos dispuestos a defender y a justificar la salud de sus frutos.

LOS EDITORES

Tiempos del Jardín

TIBIOS oros de siesta estremecidos
al marino rumor de la palmera
Sueña oculto laúd por los sentidos
y en la flauta la sombra jardinera.

¡Oh qué ritmo ritual por los floridos
árboles! ¡Qué pintada y ligera
isla de pájaros enardecidos
regracia de frescor la enredadera!

Su viva lluvia de oro, cuánto aroma.
Cuánto, por el jardín, placer concreto.
Nieva el aire el fulgor de la paloma

y lenguas de agua dicen su secreto.
Las flores me descifran su alto idioma
que organiza en su llama lo perfecto.

2

Rosa ofrecida en su serena llama
que broquetas mi sueño con tu fina
forma de dardos, que conquista y clama
campos de claridad tras de la espina.

Por ti perdura del laurel la rama
y la alta frente a tu pasión se inclina,
isla hechizada al cielo; que derrama
y sueños de navíos ilumina.

Su navegar sin tu lucero fuera
perdido rumbo y noche despiadada.
Ahora, qué seguro tu ribera

toco, tras de la espina desolada,
qué fría la señal de tu bandera,
qué abrigado el fulgor de tu mirada.

ANGEL GAZTELU

8

Canta la alondra en las puertas del cielo

Para Angel Gaztelu

—Hark! Hark! The Lark at Heaven Sings...

SHAKESPEARE

CANTA la Alondra en las puertas del cielo sus arpas infinitas.
Canta espacios de oro rindiéndose ante el alba en suaves pasos.
Canta la Alondra la angélica alegría de los astros, canta el coro de Dios,
Iluminando fuentes y tránsitos de estrellas en la carne del cielo.

Quiero escuchar su trino lanzando a la dulce marea de las nubes,
Con ese oído de nácar que tendrán los ángeles cuando padece el corazón
(humano.

Yo sé que ella suplica el presto arribo de algunos seres amados por mi alma
Y quiero ayudarla un poco, y recojo su canto por encima de su propia
(armonía

Y ellos echan sus pasos a la noche prosiguiendo en belleza la estela de la
(Alondra.

Y nada cesa de temblar y gemir en las puertas del cielo.

Canta la Alondra en alas divinales transformada, canta el suplicio
Por donde ahogándose en luz y en blanca música la lluvia se detiene.
Canta la Alondra sobre el punto cimero, diamantino de estrellas, incendiado
En el albo resplandor de la Paloma, canta después del trono, canta la gloria
De sagrados vellones luminosos, deslizados al Pórtico nevado en alas del
(navío.

De dónde, de dónde viene esta garganta apretada de espumas siderales.
Y este encaje deslumbrante que cuelga de su labio vibrando en cada nota.

9

Yo pregunto de dónde, inquiero por el sitio original de todo arpegio.
De dónde llega, cómo el viento lo hace posible huésped de los mares.
Y cómo surge este público de rosas atendiendo el responso,
Y la oración de fuego que es el alba enlazada en la voz de la Alondra.

Aquí, aquí también resuena el canto de la Alondra, lejos del cielo divinal
(resuena,
Como una llamada urgente es escuchado, como alguien que dice palabras
(que le dicta
Un músico sapiente, un rey, un exigente dueño custodiado de flamígero coro.
Y aquí resuena sólo cuando es pura la noche y los deseos han sido despenados.

Entre los blandos secretos de corderos, de abejas, de azucenas, se escucha el
(tremolar.
Canta la Alondra aquí detrás de cada sombra salvada en el Paráclito,
Y hay diminutas antorchas delicadamente asidas al mirar de los niños,
Y resuenan las manos dolorosas de espuma, librándole senderos a esa lira
(de nieve
Y contemplo mi alma cotidianamente asombrada de belleza.
Y la dejo partir, la desdeño sin llanto, como a una piedra irremediable-
(mente inscripta de blasfemia.
Y pienso en el rostro de Santa Flora y escucho los sonidos,
Y en el mancebo ignorado que ofreciera en el Huerto la espada de su
(cuerpo ⁽¹⁾
Y escucho los sonidos, y el gorjear perfumado de algún lejano ángel que me
(vela impasible.

Canta la Alondra el éxtasis que asciende y no retorna.
Así, apacible, lenta, como la frente de un penitente cayendo en el regazo de
(Dios, asciende.
Yo la siento gemir en un remoto pasado de mi alma,
Yo la gusto, errante, anclada en aquel signo de Dios que no ha partido
(todavía,

(1) San Marcos, 14, 51.

Erguida, así, la escucho y la contemplo, en el fragmento de ángel que me
(espera por detrás de la muerte.
Y la escucho cantar en los breves instantes en que ese rostro amado refulge
(y me confunde.
E ignoro si es posible tenerla por testigo de este doliente anhelo.
Y he aquí que entrego irremisiblemente mi alma al cristalino lecho de su
(canto.

Qué decir en esta circunstancia que no impregne los labios de alegría.
Yo recojo mi cuerpo en el silencio y me dispongo a morir escuchando.
Escucho cómo ascienden los seres bien amados de mi alma en pos de ese
(conjuro.
¡Oh Alondra! Penetra en voz de enigma por la clara ventana de su cuerpo,
Hechizando sus ojos con los propios ensalmos que derramas en extáticos lirios.
Penetra, ¡oh dulce Alondra!, su corazón amado, su pequeño recinto de
(gacelas,
Con los rostros más bellos, con los gestos ocultos en el límpido giro de los
(astros.
¡Escucha! Los címbalos del cielo despertados renuevan la alborada.
Como un gesto de Dios los trinos son llevados a enmudecido canto.
Y tu voz no ha cesado sobre el rostro de los serafines.
Y qué gran silencio pones debajo de mi sangre.

GASTÓN BAQUERO

Juego de las Decapitaciones

WANG Lung era mago y odiaba al Emperador; amaba en doblegada distancia a la Emperatriz. Codiaba una piedra de imanes siberianos, un zorro azul; acariciaba también la idea de sentarse en el Trono. Poder así, por su sangre recostada en la Costumbre, convertir sus baratijas, sus bastones y sus palomas hechizadas, en quebradizas varas de nardo y nidos de palomas salvajes, liberando sus ejercicios de los círculos concéntricos. Recorría las aldeas del norte disfrazado de agente del apio, trasportaba El Amarillo, penetrando en los puertos. En las posadas mientras él dormía, *Cenizas del molino frente al río*, vigilaba, jorobadita y huérfana, los baúles. Ponía en sus baúles, en el piso superior, las maderas olorosas y la pólvora, madre de las flores voladoras. En el piso secreto guardaba los candelabros, las cintas de las patas de su paloma favorita y el *Tao Te King*. Vigilaba con doble ceño cuando llegaban a la corte, por el gran número de cortesanos arruinados y por sus hijos más jóvenes que tenían extrañas amistades entre los bandidos de las cordilleras.

Había llegado a la Corte, y después del primer día de recuperarse, entró

por la noche en la sala principal del Palacio imperial. Lo esperaban el Emperador y los altos dignatarios; cuando entró sorprendió risitas ceremoniosas. La magia no lo había liberado de que los altos dignatarios a escondidas lo vieran con inferioridad. Como buen mago era ceremonioso, era lento, no obstante, al penetrar en la sala no pudo evitar una nieve en su memoria, vaciló. Lo que al principio había entrado por sus ojos como una cigüeña de seda, ahora, más saboreado, se mostraba en un dibujo de perlas que daba varias vueltas a una casaca, en el detalle, puesto en una manga para hincharla, mejor que en una cadera para ceñirla. Desde los remotos fríos habían venido señores para contemplar la magia, desprendiéndose ese sólido cuchicheo que se evapora de los chinos cuando están reunidos. Un poco más alejados del cuadrado espeso de los dignatarios se situaba la pareja imperial. El Emperador, inmutable, como si contemplase una ejecución. La Emperatriz, mutable, como si observara una mariposa posada en la gran espada, reposada en un ángulo del salón, de la época del *Veedor del silencio*.

Mago de feria, de asociaciones im-

petuosas, tuvo el error provinciano de mostrar primero sus innovaciones. Su arte consistía en un gran refinamiento de la técnica manual—pasaba una moneda por todos los dedos en el tiempo en que un ejecutante recorre todo el teclado—, unido a la música y a la pólvora. En la mañana, en el reparto que había hecho de su aprendizaje secular, hacía los ejercicios de acoplamiento del músculo y el instante, bien para ocultar una anilla o para soplar vida súbita a una paloma, a dos faisanes o a un largo desfile de gansos. Por la tarde, dirigía, escrutaba su orquesta de cinco profesores de cuerda y un pífano; vigilaba el pequeño abismo rosa de uno de los compases para situar una aventura en la interrupción. Y por la noche, oculto en su más oscura cámara, preparaba sus efectos con la pólvora colorante, para provocar la gran canasta de peras multicolores que se rompe en el cielo en lluvia de manecillas, guantes y estrellas.

A pesar de sus innovaciones, su colección de sentencias lo emparentaba con el estilo de la magia de la gran época. Acostumbraba decir que la magia consiste en pasarse una moneda por todos los músculos en el tiempo en que el espectador tiene que hacer un gesto para demostrarnos y demostrarse que no es una estatua, como un cambio en la posición del brazo, extender un poco más las piernas, o pestañear, mover el cuello. Mientras

tal cosa sucede, añadía con crueldad maliciosa, el mago tiene que parecer que está soplando en un pífano invisible. Invisible él también. En una ocasión desesperada en que un mandarín arruinado le espetó esta dolorosa pregunta ¿por qué no empleas el arte de la magia en darle vida a los muertos? Wang Lung, ceremonioso, contestó: porque puedo sacar de las entrañas de los muertos una paloma, dos faisanes, una larga hilera de gansos.

Después de sus innovaciones, sabía Wang Lung que aquella masiva solemnidad reunida en el palacio, querría sus vulgaridades, y ya aprestaba su juego de cuchillas para decapitar a la doncella que se aburría mientras el público aclamaba. De las doncellas de la Emperatriz se aprestaba la más delgada de todas, cuando un gesto del Emperador demostró que quería dar otro curso al final del espectáculo del mago. Indicó con frío ceremonial que quería que esa suerte, para el mago la más plebeya de todas, se ejercitase en el cuello de la Emperatriz. Los espectadores temblaron, creyendo que algunas intrigas de la corte habían coincidido para que se decidiese un final en que se mezclase lo espeluznante con la alegría secreta de los cortesanos. So Ling, menuda y agilísima, interpretó rectamente el signo y se dirigió hacia Wang Lung, que ya aprestaba los espejos y las cuchillas, los ángulos de sombra y las

incidencias, igualando el cuello de una rata con el de la Emperatriz. La cuchilla caía y se alzaba, alzando en cada una de esas ausencias el cuello aislado, sin gotas de sangre y convertido en una entelequia. So Ling, menuda y agilísima, se levantó después que Wang Lung hubo mostrado su última vulgar destreza, y volvió a sentarse al lado del Emperador.

El Emperador reaccionó ante la más vulgar destreza que puede realizar un mago ante el ceremonial de la corte, encarcelando a Wang Lung. Con esa decisión intentaba demostrar la superioridad de la Autoridad sobre la Magia, y además preparaba una trampa visible: que So Ling visitase de incógnito al mago y preparase la fuga hacia los fríos del norte. En el fondo, el Emperador reaccionaba ante el espectáculo del mago con otro más vulgar, y no ante la corte, sino ante el pueblo. Encarcelando al mago, el pueblo creía que el Emperador se jugaba una carta desesperada, ya que luchaba con fuerzas que él no podía detener como el rayo negro. Después, al fugarse el mago con So Ling, el Emperador se mostraba ante el pueblo en una soledad nostálgica que lo neutralizaba para ser atacado. Y así So Ling que comenzó sus visitas al prisionero llevándole panes y almendras, pudo posteriormente allegar un trineo y doce perros voladores para escapar hacia el norte, con tan escasa

persecución que pronto pudo el trineo sonar sus campanillas.

La aldea a la que se iban acercando adquiría en la noche una calidad de amarillo con lengüetas súbitas rojo ladrillo. Los grandes faroles de las casas más ricas al moverse sopladados por el viento del otoño, parecían pájaros que transportasen en su pico nidos de fuego. Cuando el viento arreciaba y el farol chocaba con la pared, volvían a parecer pájaros que al volar se golpeasen el pecho con la medalla de las ánimas del purgatorio. Al divisar las luces, los fuegos fragmentados, Wang Lung se sintió apuñaleado por deseos disímiles, sucesivos, de diversos tamaños. Las luces lo tentaban de lejos y se mostraban en innumerables rostros, en aclamaciones de fuego trastocado. Las llamas levantadas en sitios estratégicos para ahuyentar a los zorros—y el pequeño centinela rojo ladrillo que se encargaba de avivarlas—, trepaban y se fugaban por su espalda y por sus brazos, produciéndole un desperezarse multiplicado por pinchazos incesantes. Hizo un gesto despacioso, detuvo el trineo y salto para abandonarlo. So Ling semidormida sintió como él la cubría con las mantas y levantaba el puño para golpear con el latiguillo a los perros. Saltó también So Ling y se le prendió del cuello, clavándole el gesto como un alfiler largo para que no se le escapase. Pero él, resuelto, la empujó dentro del trineo,

y ante sus insistencias, levantó la mano como para golpear aquella mejilla que tanto se brindaba. Un latigazo dado a los perros y se alejaban las campanillas, y Wang Lung, ceremonioso, entró en la aldea, después de sacudir su malhumor.

So Ling dejó que los perros sintiesen lo interminable de ese latigazo, y durante tres días, entrecortados por la lejanía del agua y su encuentro, y por el tiempo más lento en que los perros hundían su hocico en el agua para comer peces aun vivos, mezclándose el sonido de su masticación y el de la agonía de los peces. Dormía y se despertaba sobresaltada, para volverse a dormir, mientras el trineo sobre su propia única luz nocturna se nutría de una extensión infinita. Cuando los perros sacudieron sus campanillas, So Ling creyó ingenuamente que el cansancio les doblegaba las patas, sorbiéndole el frío los tuétanos.

Las manos que sujetaban los perros del trineo se fueron reduciendo a una sola mano de tamaño mayor que acariciaba su cuerpo con la misma lentitud que el agua elabora un coral. Así en noches sucesivas, hasta que So Ling que ya había abierto los ojos totalmente, conoció que había pasado de un palacio a una fuga, de una fuga a un campamento. Y que quien la acariciaba, iba creciendo de caricioso a bandido y cazador, espectáculo aumentado en las sucesivas caricias hasta convertirse en el pretendiente

al Imperio. Le decían *El Real*, y por una heráldica de peldaños rotos y reconstruïdos se consideraba que su sangre era más pura que la de Wen Chiu, y que él era el hijo del cielo, y Wen Chiu un perro salido del infierno. Hasta Wen Chiu habían llegado distintas noticias de El Real, considerándolo como un bandido que sólo atacaba a los campesinos ricos que abandonaban sus granjas para pedir en alguna puerta distante algunas semillas de melocotón. Los cortesanos disimulaban, por cautelosa prudencia, que las aspiraciones de El Real fueran hasta el mismo trono; sin embargo, como operaba por el norte del imperio, Wen Chiu lo ignoraba, dejándolo por las aldeas del norte, como si dejase a un monstruo pacer en un tapiz mientras los bucolistas soplaban en sus trompillas. Como era de esperarse la mujer que rodea a un hombre enclavado entre el bandolerismo y las pretensiones reales, tenía que ser la amante que traiciona a sorbos de té; que va de un campamento a otro para vigilar el sueño que se concentra en la tienda de los combatientes. Y colocar en la cesta, que había entrado con unas botellas de vino, una cabeza separada del tronco con tan graciosa limpidez que las gotas de sangre parecen cera mezclada con cerezas.

Retomemos de nuevo al mago Wang Lung, perdido, despreocupado gustoso por las provincias del norte. Así

como en la corte se le pedía siempre al finalizar, los números de fácil virtuosismo: el de la decapitación; en esas aldeas se abandonaba a sus más peligrosos juegos en espiral, abandonando las variaciones y las seguridades anteriores, brindadas por el estilo fugado. En lugar de extraer de sus mangas el ganso o el pelícano, se adelantaba hacia el proscenio, con la mano izquierda en la cintura, y mientras la misma manga se iba agrandando a lo largo de todo el brazo, hasta adquirir la dimensión propia de la manga de campana; iba muy lentamente, convocando y variando la atención de los espectadores, alzando la mano derecha, y apuntando para el cielo, señalaba la bandada de gaviotas, permanecía en esa posición hasta que se apartaba del grupo una que portaba en el cuello un cinta, que venía en vuelo aceitado a introducirse en la manga. Mientras la gaviota venía a guarecerse en la gruta de su manga. Wang Lung parecía cumplir una orden de Diaghilev, contrastaba su seguridad alegre con la espectación tensa, un tanto mortificada. Wang Lung, que había mantenido su vocación de mago lo mismo en la corte que en la aldea, pensaba con tristeza, que si ese número hubiera sido reemplazado por el ganso que sale de la manga impulsado por un disparo cortante y grosero, la misma espectación del público se hubiese mantenido en igualdad de frecuencia. Ese

pensamiento fugazmente lo turbaba, pero él prefería ese gesto de ballet, el índice alzado con artesana altivez, y la gaviota que se apartaba de la bandada y venía a domesticarse en su manga.

Así transcurría, hasta que un capitán que en su visita a la capital, había oído el relato del mago y su fuga, decidió asistir a sus juegos, interrogarlo después, y mandarlo a la corte para que decidiesen de su suerte. Cuando estuvo en presencia del Emperador, éste permaneció indiferente, ordenando que lo recluyeran en prisión militar, pero con el mismo gesto de absentismo con que firmaría la sentencia de muerte para el ladrón del caballo favorito de uno de sus favoritos.

En el subterráneo se veía obligado a abandonar su técnica anterior; tenía necesidad de verificar, de montar sus juegos ante la imposibilidad total de espectadores. ¿Era un deseo demoníaco, o la necesidad de diseñar las excepcionales agudezas de sus tensiones, o un simple juego angélico interesado en sacarle el sombrero a los hombres los días de frío, lo que lo guiaba en su vocación de mago? Sin responder, podemos ahora añadir que se veía obligado a prescindir de su pequeña orquesta y de su delicioso jardín zoológico, teniendo que sacar de las mismas paredes sus últimas destrezas. Colocaba al borde de la mesa el plato de madera, lo presionaba con

el dedo anular con fuerza giratoria hasta tenerlo elevado en el centro de la celda. Si sobre el plato, martillaba instantáneamente una impulsión giratoria, sobre el tenedor el índice al golpear con velocidad inicial y uniformemente acelerada hacía que fuese a clavarse en el centro del plato. Cuando regresaba el carcelero, se limitaba con gesto frío y malhumorado, a despegarlo, pues ya el plato de regreso, en la mesa, Wang Lung por *divertissement*, provocaba que la vuelta del plato hacia la mesa fuese lentísima, incrustándosele el tenedor como un jinete que despedido de la montura por un ciclón se entierra de piernas en la tierra húmeda. El carcelero tenía la indecisa visión de haber visto, paseándose por el patio, a Wang Lung, con la puerta de su celda cerrada. Para aliviarlo de esa desazón que provoca la presencia de lo extrasensorial, Wang Lung le anunció la muerte de una hija en las provincias del arroz. Al verificarse, días más tarde, esa muerte, Wang Lung consiguió una de sus más incalculables destrezas: desdivinizarse y situarse en una posición de profecía extremadamente favorable para él. Desde entonces el carcelero, le traía la misma agua transparente, goteada de limón, que tomaba con los soldados de posta.

So Ling iba comprendiendo que ser la amante del pretendiente, después de haber sido emperatriz, era una po-

sición de un lirismo neblinoso y grosero. Creyó que traicionar al pretendiente, después de su fuga banal, era volver de nuevo a la clásica línea de su estirpe. Al encontrarse de nuevo frente al emperador, no se daba cuenta que estaba desinflada, seca y sin armas. Que se había apartado de la ortodoxia y de la herejía, y que giraba como un reloj inspeccionado por una gata persa. Al principio le decía a So Ling, que El Real era un bandido, que ella lo conocía a saciedad, que no temiese. Después, cambiaba, ahora El Real había consultado con los más pacientes escribas eruditos, y le habían informado, con citas especiales y bien pagas del *Libro Sagrado*, que en su sangre pesaban unas gotas de oro, con más multiplicación que en las del Emperador. Después, So Ling lloraba o adoptaba la posición de quien en su silencio contraído oculta un secreto. De nada le valió, con más displicencia aún que cuando El Mago fué remitido a prisión subterránea, So Ling fué encarcelada y obligada para escarnio a llevar al cuello un collar de cuentas de madera del tamaño de un ojo de buey disecado. A quien se le acercaba para verla parecía una campesina estúpida o una emperatriz enloquecida por el alcohol.

El Real hizo una escaramuza para tantear las defensas de la ciudad. Creía que cada una de esas embestidas, que le rendían un barrio, repre-

sentaban un fragmento que ya era suyo, aunque después tenía que retroceder y contar sus pérdidas. Pero ese fragmento, suyo mientras se combatía, llevaba ya la señal de la posible suma total, que se derivaría cuando ya él hubiese atacado los restantes barrios. Había logrado llegar hasta donde empezaban los mercados, y al pasar por los alrededores pobres donde estaba la prisión, pudo casi inadvertidamente poner en libertad a Wang Lung. Contrastaba el gesto furioso de El Real, pintado aún con los atributos de guerrear, que al entrar en la prisión para dar las libertades, parecía por su furor que luchaba con los soldados para que no lo encarcelaran. Wang Lung mostraba, por el contrario, una candidez irónica. Los guerreros tuvieron tiempo para constatar un asombro: de la manga de Wang Lung, se iba desprendiendo una rama hasta alcanzar tres metros, surgiéndole retoños rojos. Wang Lung tiró contra el cielo la rama y apretó la mano de El Real. Cargaban con certeza las tropas del Emperador y el pretendiente tuvo que retroceder, abandonar el barrio conquistado, llevándose a Wang Lung hacia las provincias del norte.

En el campamento de El Real se tenía por Wang Lung una veneración delicada. Se le consideraba de una substancia especial y no se le exigía la constante demostración de su poderío. Cuando un campesino, por ejem-

plo, le mostraba un potro fuerte, clásicamente herrado, lo hacía con ingravidez, no temía que se fuese a romper la relación que existe entre el caballo, la herradura y la delicadeza con que pellizcaba los músculos del caballo para que nos miráse artificialmente a la cara con ese metal y esos clavos. Cuando Wang se alejaba, el caballo tenía sus cuatro patas sobre la tierra y el campesino también se alejaba. Así lograba con sus poderes convivir, y no verse obligado, al habitar una lejanía, a perder la diaria distribución de sus instintos. Se deslizaba así en una intercomunicación hialina, se sentía flotar en el polvillo de la luz, observando desde lejos el fuego de toda palpitación y evitando de cerca, la rumia vegetativa del aliento. Gozaba así, por la transparencia con que revertían hacia él, de un inmenso campo óptico, semejante a esos cuadros de primitivos, donde unas tentaciones con cara de escorpión, luchan por enceguecer a un adolescente que no se quiere abismar, percibiéndose allá en el fondo de la tela, una felicísima cocinera que al mismo tiempo que sacude los manteles, se aprovecha para ver desde la ventana un espectáculo que la hace reír nerviosamente, asomando de nuevo su cabeza, dispuesta a prolongar su curiosidad hasta un cansancio que desemboca en la infinitud.

El pretendiente rehizo su ejército y embistió de nuevo contra la ciudad.

Como la preparación de la defensa había sido más lenta, el ataque fué súbito. Las vicisitudes del encuentro anterior se perdieron, y la estrategia empleada se había convertido en una especie de prueba de tubas de órgano. Se presionaba una pequeña tecla, que rezaba: *órgano tempestuoso (tempête)*, y contestaba una ramazón sonora, o contestaba a la presión *flauta*, una vaciedad, y nos convencíamos que el órgano estaba desinflado. Así El Real atacó un fragmento, un barrio ya escogido, y todos los puntos de defensa estaban tan ferozmente obturados que la retirada fué casi inmediata. Pero en ese barrio había una prisión, y allí So Ling pudo muy asustada recobrar de nuevo su libertad. El pretendiente la examinó rápidamente, y ya empezaba a caminar So Ling con lentitud, cuando fué lanzada sobre el caballo, enlazada y sacada hacia el campamento del que ella había huído.

El Real preparó en marfil su crueldad. Quería que el mago y So Ling se vieran de improviso en el acto que él había preparado para comunicarle un disfraz brillante a su derrota. Después del descanso, de las palmadas, guitarras, juegos de armas y lazos, se hizo un silencio para la acción del mago. De una a otra tienda, situadas en los extremos del tinglado, salieron Wang Lung y la Emperatriz, se saludaron, rieron, se hicieron cortesías, con frialdad redondeada. Encuentro

que no revelaba una fuga, el odio por el abandono esteparario, reminiscencia, deseo, trineo, frialdad o calor bajo las mantas. Cada uno retrocedió y fueron a sentarse en sus sillas, la de So Ling más cerca de El Real. La multitud se tragaba su silencio y lo devolvía en forma de mosca fría. El pretendiente golpeó en un gong. Los caballos fueron sacados más allá del río que formaba el límite del campamento, para no oír el descascarado ruido de sus cargos.

El Real hizo una señal de nerviosa ordenanza. Quería que el festival comenzase por el acto de la decapitación. Wang asintió, y So Ling, con gentileza se dirigió a la mesa y se ofreció a la cuchilla. Con una gravísima limpidez se vió a su cabeza cobrar una momentánea independencia, pero después ya saludaba, y se dirigía de nuevo a ocupar su silla más cerca de El Real. Algunos distraídos que presumían de estar en el secreto, esperaban que el pretendiente hubiese dado órdenes secretas a Wang o que éste fingiese un desmayo para que la cuchilla siguiese hasta el final. Pero el mago prefirió su acto puro, su diestro artificio, interrumpiendo, aislando momentáneamente, pero sin poner un dedo siquiera en la gran obra de continuidad secreta y ajena. La cortesía encerraba sus ejercicios, y la cortesía no era para él otra cosa que la igualdad que se deriva del *timor Dei*.

En la corte el aplauso era un terciopelo mortal. Era siempre un final. Potenciaba tan sólo el silencio posterior. En el campamento de El Real, los aplausos, ya rítmicos, eran la introducción al frenesí. Después de haber empezado por ese número tan fastidioso para el mago, pudo aunar las destrezas que había adquirido durante su estancia en la prisión, con su clásica habilidad para hacer pasar sus dedos entre la pólvora y su orquesta invisible. Llegó a marear, se embriagó a sí mismo, y el campamento acuchillado por las hogueras vigilantes, parecía la gran piel que revienta, el cuero mayor que contiene a una inundación. Sin embargo, los situados en las últimas filas, los vacilantes, oyeron un temblor como de jinetes que se acercaban. Se limitaron a mover sus cabezas y a ser los primeros en retirarse a dormir.

Sería entrada la noche, cuando Wang Lung salió de su tienda. Un silencio frío, acompañado por las asperezas del grillo untado de rocío, se hacía más pesado a medida que adelantaba su curiosidad. Vió a So Ling que también salía de su tienda haciéndole señas, indicándole que terminaría con su curiosidad. ¿Qué pasaba? Con numerosísimo ejército el Emperador había salido a darle caza a El Real. Al avisar muy oportunamente los centinelas de la numerosidad de las huestes que se acercaban, el pretendiente levantó el

campamento. Aprovechándose del aislamiento silencioso que quedó como residuo de la gran noche del mago, y que pesaba muy especialmente sobre la pareja, huyó tendido hacia el norte. Pensó que al dejar abandonados a So Ling y al mago, el furor del Emperador se calmaría. Otro error suyo. Al ver los restos del campamento abandonado, el Emperador temió alguna encerrona, y siguió la persecución con más furia. Lo persiguió hasta llevarlo de nuevo a la tierra donde viven los bandidos del norte. Desistió, pensaba que sería más conveniente tener en sus dominios un bandido más que un pretendiente ajusticiado. Inició el regreso cuando la humedad, los arneses y el buho mojado estaban dentro de un círculo.

Ya esta Wang Lung en la tienda de So Ling, se extiende sobre las pieles. Wang la acaricia con precipitación incorrecta, sus gestos se van refinando mientras convergen hacia la garganta. So Ling reía con el mismo gozo con que veía avanzar la cuchilla, como quien se oculta de una oscuridad súbita que la rebana de los espectadores. Una curiosidad desatada gobernaba los dedos del mago que iban apretando incesantemente, mientras So Ling continuaba riendo, creyendo que era el juego anterior de los espejos, cuando ella *aparecía* para el *reverso*, como escindida por la cuchilla, teniendo tan sólo que retener un poco la respiración.

Después Wang Lung manteniendo la misma curiosidad que ya comenzaba a congelarlo, fué deteniendo los golpes rítmicos de su respiración hasta indiferenciarse totalmente, y así decidido invisible entró en el clarísimo laberinto. Los cadáveres del mago y de So Ling, lucían como si el hálito no se hubiese escapado, sino como si entre esas muertes fluyesen los siglos de un estilo diverso. Asomaba, en uno, la espiral incesante de su curiosidad; en el otro, la sonrisa de una total acomodación, de una confianza clásica. Al congelarse hicieron visibles sus estilos.

Las tropas del Emperador que regresaban quedaban de frente al reverso del tinglado. Ordenó descanso, mientras él se aventuraba por la región donde no había espectadores. Penetró en la tienda, y al contemplar los cadáveres, entró de súbito en un especial tipo de locura cantable. Alzados los brazos, pasaba con rostro invariable de las canciones infantiles a los cantos guerreros. Salió de la tienda, y manteniendo el mismo canto ligero y grave, se dirigió al pozo, que es siempre la peligrosa encrucijada de todo campamento, y se precipitó. Penetraba en la oscuridad progresiva con un tono de voz hecho por las divinidades enemigas para aislar el pensamiento de la voz, y ésta a su vez de toda extensión oscura.

El Real regresaba, perseguía al ejército fiel y aumentaba sus contingentes.

Perdía los pasos del ejército que él buscaba, y eso le hacía pensar que estaban dispuestos para recibirlo, y no con recepción en la corte. Cuando su ejército y el del Emperador se encontraron pudo percibir que algo de rica expectación transcurría. Al encontrarse, el ejército del Emperador permanecía inmóvil; el de El Real, se adelantó, y con el mismo silencio se unieron los dos bandos. La petrificación del ejército del Emperador, se debía a que éste no regresaba, permaneciendo las tropas en parada descanso; así el otro ejército pudo sumársele, añadiéndole nuevas divisiones, colores y armas. El Real se adelantó más allá del tinglado, llegó hasta la tienda y percibió indiferente los dos cadáveres y sus incomprensible gestos. Se adelantó más aun y llegó hasta el río que servía de límite natural al campamento. Notó que el pico de un flamenco progresaba en las entrañas de un cuerpo envuelto en unas sedas mordidas por unas insignias que tenían que ser calificadas de únicas. Mantenía las manos alzadas y la boca entreabierta se había congelado en el diseño del canto. Al sumergirse en el pozo había sido arrastrado por aguas subterráneas hasta el río que iniciaba su destrucción lenta con pájaros e insectos. Arrastró con limpia elegancia el cadáver del Emperador y lo mostró ante las tropas. Puso en el mismo trineo al mago, a So Ling y al Empe-

rador, y ordenó marcha forzada sobre la ciudad mayor del Imperio.

La ciudad se apretaba en una concentración máxima a la vista de El Real. Los vigías contemplaron la unión de los dos ejércitos y los cuerpos que regresaban en trineo. A la vista de las murallas, el pretendiente hizo levantar un tablado inclinado, donde colocó los tres cadáveres sobre ramas y hojas, quedando como un relieve sobre fondo vegetativo. Algunos curiosos que se aventuraban más allá de las murallas podían alcanzar así ciertas precisiones que trasladaban después a los contemplativos de intramuros. Veían figuras que se desplegaban en espirales uniformemente aceleradas. El Emperador, con el agujero dejado por el pico del flamenco debajo de la tetilla izquierda, continuaba con sus brazos alzados, seguía impulsando sus romanzas. Los de intramuros pensaban que ese canto se debía a que El Real había decapitado a So Ling, cobrándole su traición; que el Emperador daba gracias por la huida de sus enemigos, cuando un horóscopo incomprensible se desató y el pico del flamenco rasgó sus entrañas. El mago quedaba como el curioso ante el retorno, la huida, el cuello de So Ling; curiosidad pasiva que cuando alcanzaba su perfección tenebrosa, podía contener la respiración y contestar a las preguntas que nos envían unos arqueros flagelados.

Después que exhibió los cadáveres

durante tres días en el tablado inclinado, cogió una vara gigante rociada con recina olorosa, y le otorgó fuego a las ramas del lecho de los muertos. Cuando el fuego se extinguió, los curiosos que paseaban fuera de las murallas retrocedieron con una confusión delirante. Quedaban marcados con una complejidad que les prohibía hablar o pasear con tan lujosa calma como hasta que habían contemplado esa destrucción de la plástica de la muerte.

El Real se acostó en el trono cincuenta años. Ningún fuego prendido con una vara resinosa señalaba un comienzo o una despedida. Los curiosos que habían visto los cadáveres sobre el tablado, cuando volvían a la ciudad, quedaban imposibilitados para llevar sus paseos más allá de las curiosidades visibles. Buscaban después soluciones domésticas, favorecían el despacioso crecimiento de sus árboles. Los que no se habían atrevido a ir más allá de las murallas les quedaba ese interior remolino secreto, dispuestos a aceptar el primer humo llegado como un presagio, como los chirridos insistentes del pájaro que transporta una voz.

Cuando los nuevos magos visitaban la corte, se brindaba el mismo Emperador a que el acto de la decapitación fuese elaborado en su propia cabeza. Cuando regresaba a sentarse en el trono, los cortesanos fingían un asombro helado y bien pronto reco-

braban su inamovilidad. Se había hecho demasiado visible el artificio del instante en que su cabeza liberada iniciaba una oscura conquista, que los cortesanos no hacían coincidente, ni por el ceremonial, con el descenso horrorizado de los párpados. Los ojos de los cortesanos seguían la cabeza separada, como si, por el contrario, fijaran con exceso, molieran un insecto en una pieza de cerámica.

Consultado por los cortesanos *El Claustro Imperial de Lojanes*, acerca de cómo remediar la espantosa sequía de espectáculos que seguían a la muerte de El Real, dictaminó que era necesario hacer las exequias en la puerta mayor, donde coincidían los pasos de los que se atrevían a ir más allá de

las murallas, con los más prudentes que sólo vigilaban la verticalidad de las mismas murallas. Durante tres días su cadáver se mostró envuelto en los cueros y metales de su realeza; se mostró acompañado de rocío, de sol, y al tercer día, al llegar las lluvias, se quedó en una soledad marmórea, pues los curiosos huían... *El Martín pescador* se obstinaba en pasar su cuerpo a través de un anillo de plata martillada. El halcón, noble dueño de su precipitarse, abría lo circular, hasta trocarlo en curso y recurso, convirtiéndolo en el espíritu estepario. El otro halcón, breve, tornasolado, raspaba con furia en un dedo de rotación incesante.

JOSÉ LEZAMA LIMA

Esfinge Fugaz

TU COPA DE VIDRIO

TU copa de vidrio entre la yerba,
tus saltos de viejo terciopelo
te han de querer un día hermoso
influir, lira siniestra.

Pongo el tapete para oírte.
La oscura bocacalle del hastío
se anima para verte, atada:
noche amarilla en la huraña noche.

Vengo de lejos, estoy lejos
como el trigo vicioso de sus aspas,
empezándome a sollozar yo solo
con minucias de resaca y ojos.

Aguardo tu sol bajo tu luna,
los óleos de mi desgraciado talismán
perdido suavemente a dos canastas.
Es tan nocturno esto de andar vivo.

BAILE

OYE nuca gradual de rocío
junto a la flor de la amena cuchillada marina.
Tu cabeza escinde su dogma,
su encendido paje risas y terror.

“¡Bailada naranja herida, olfato
de la muerte del caballo en lo infinito





Terracota

ALFREDO LOZANO

1943



bebiendo fastuosas celosías,
gruesa retórica, tronos!"

Tu ajado candor dentro del agua
como una avispa sonreída.
Los candelabros de la verde ceremonia
sepultándonos en altamar.

"¡Baile, baile mínimo con nube y hombre,
a la fiel epifanía de alga y ojo
en secretos diamantes sedentarios,
fiesta ignota, su adiós, recamada de tu culpa!"

PUEDO TOCARME

Y al pájaro de oír, al diminuto
jardín de las escobas blancas
reclinadas en tu corazón,
iluminando sedosa aldea.

Nada hablado, limosneros
en el hogar de la nostalgia
del cuaderno lustroso ante la lluvia.
Puedo tocarme por lo ido.

Puedo tocarme sin abrir apenas
el viento, el mar, la plaza
girando huesecillos, carnavales.
Me borran, salgo y reaparecen.

Y estar dentro de un barco define la tristeza,
tiene un barniz el mundo que se enluta
como amapola del idioma en otro mundo.
Con dulce rapidez ya no sabemos.

CINTIO VITIER

1944.

N O C T U R N O S

I

DE un solo punto: hinchado, contraído,
Sobre su carga de aguas, guiños veloces
Y sobre el agua, el brazo levantado, apuntando sus signos,
Descifrando el Imperio y el chorro transitado.
—¡Ah, sí! gravitan sus fardos, sus lanzas, la hinchazón última
La de la nada próxima a parir, esa dormida hoja del Verano
Y el brazo con crueldad distinta incrusta sus señales
—pez, hombre, agua, acuden, los crótalos sonados
A la ardiente cita—el brazo erguido, columna, apuntala
La maravilla última porque la sombra reptá más allá de lo oscuro.
¡Ah! esta cita en un solo punto, donde el fuego consume sus orígenes.
Allí donde bostezan las estaciones como la salamandra bosteza del fuego.
Con qué crueldad allí, tú y no otro
Y la sonrisa de los peces, de un solo pez ballenato,
Estremece la linfa que nutre sus entrañas
Láminas de esta piel y esta sangre,
Y pronuncia palabras desoídas
De indolente crueldad y de desprecio.
Este último amor que restituye
El pecado primero de lastimar la nieve.

II

ALTO equilibrio tus castillos puebla
Y el ojo aquí, desnudo, a solas
Repasando laureles luminosos,
Un cintilar de nervios sobre el aire,
El abanico de todas las sonrisas
Sobre el bochorno de las palmeras.
Fincándose el ardor en la primera
Virgen violada por el aire
Transparenta los límites, confunde
La soledad de todas las sustancias
Como un pez que se adhiere a sus escamas,
Destruyendo sus huesos, sus marfiles,
El reptó cauteloso de las aguas.
Furtivos caballeros despeinan los corceles,
Agitando las crines, azotando
Sobre el rostro primero los olvidos,
Los vientos inflamando, las caricias,
El temblor caricioso de los belfos
Y el círculo violado en que se estrellan
Los anillos dispersos de tu sombra.

L. A. LADRA

Enero, 44.

Notas para una fundamentación de la alegría

Los filósofos que especulan sobre la significación de la vida y el destino del hombre no han reparado bastante en que la naturaleza se ha tomado la molestia de informarnos a este respecto: nos advierte mediante un signo preciso que nuestro destino ha sido alcanzado. Este signo es la alegría. — (BERGSON, *L'Énergie spirituelle.*)

TODOS los hombres, sin excepción, han podido experimentar alguna vez en la vida lo que ellos llaman alegría, pero muy pocos se detuvieron a pensar cuál es su significado, su interpretación. No ven que lo más sencillo es lo de mayor complicación, y que toda la complicada elaboración histórica de la filosofía se orienta en la búsqueda de aquello que es lo extremadamente sencillo, simple, puro. Podemos, pues, preguntarnos: ¿qué cosa es, esencialmente, la alegría? ¿Es ella acaso algo substancial, o bien solamente un estado temporal de otro ente?

La indagación acerca de la pureza y simplicidad máximas ha tenido diversos sentidos a través de la historia. El griego se orientaba en una dirección cósmica peculiar, que le proveía del concepto de un mundo en el cual

el hombre mismo estaba incluido como parte. Pero desde el advenimiento del cristianismo, y de un modo casi constante, lo que ocupa un lugar acentuado en la meditación filosófica es el papel del sujeto, y la infinita, inagotable interioridad espiritual del hombre. Por eso, cada vez con más rigor, han sido objeto de estudio aquellos signos anímicos que pueden pertenecer (y pertenecen de hecho) tanto a la psicología como a la metafísica más rigurosa. No es sólo la alegría, sino también la angustia. Ambas son situaciones vitales, genuinas y originarias del hombre, cuyo concepto puede ser tratado con exactitud aproximada por una psicología como la situacional, preconizada por Weininger. Sólo que, además, existen diferencias históricas que es menester conocer para llegar a una mejor comprensión del grave problema que encierran. Porque lo meramente psíquico tiene una honda raíz metafísica si se enfoca desde el punto de vista de una Antropología filosófica (como demostró Scheler), y porque, sin que esto encierre un reproche de relativismo, el punto focal de preocupación metafísica ha variado de acuerdo con la seguridad global que experimentara el hombre

en cada época, es necesario hacer un breve resumen de su aparición en el tiempo.

“En el día de mi angustia te llamaré, porque tú me respondes”, dice el salmista del viejo Testamento a Jehová; y desde entonces, la Teología ha estado respondiendo de un modo positivo al llamado de la situación angustiosa. A causa de esto, no aparece la angustia como un hecho irreductible a la fe hasta que el hombre moderno pierde a Dios, o mejor, al Dios solícito y acogedor de la Teología, y se encuentra sólo consigo mismo. Con la desaparición de esa cierta seguridad metafísica surge, cada vez más fuerte, el llamado de la angustia, y desde Kierkegaard hasta Heidegger, el hombre occidental ha estado intentando resolverla, vencerla, bien por una vuelta tardía a Dios, bien por una conversión metafísica, que haga del signo negativo un factor de positivo valor ontológico.

La alegría, sin embargo, es ya por sí algo positivo; no necesita de una reacción o conversión, pues su valor es unánimemente reconocido. Entiéndase que decimos valor en sentido general, no metafísico; por tanto, la importancia que en este último plano pudiera tener, es lo que hace falta dilucidar.

En Grecia la alegría se confunde con la felicidad, la eudaimonía socrática, aunque no de una manera absoluta; pues por lo mismo que toda una

serie de consideraciones éticas imponían la conciencia de su imposibilidad real, plena, las dificultades metafísicas de relación entre el hombre y el mundo indicaban la necesidad de convertir la simple alegría del ciudadano común en un más hondo contento, de tipo exclusivamente espiritual, que aflora en el ideal de la vida teórica de Aristóteles. Los romanos supieron discernir algo el sentido de la alegría, pues el vocablo mismo es capaz de permitir variadas acepciones si no se afina. La lengua latina contiene sin embargo voces suficientes para hacer distinciones plenas de significación. *Laetitia*, *gaudere*, *hilaritas*, son tres términos de estrecho parentesco aunque de diverso uso. *Gaudere* es alegrarse, pero tiene un sentido algo material, parcial, relacionado con los placeres corporales y la sensualidad. *Hilaritas* manifiesta en lo exterior una interior situación regocijante, pero sin trascendencia: es nuestra hilaridad castellana. Pero la *laetitia* está en el fondo de las anteriores, condicionándolas y prestándoles una justificación más honda. Es la real y verdadera alegría, gozo, regocijo, contento; a veces inclusive se la ha usado en el sentido de gracia, hermosura, belleza, aunque su mejor significación es la de plenitud, totalidad llena y vigorosa. Así Plinio llama *laetamen* al abono vivificante de los campos. Su opuesto es la *tristitia*, tristeza, menoscabo, y

también la angustia. *Tristitia temporum*, dice Cicerón refiriéndose a los tiempos calamitosos, pero también: angustia temporis. Todo esto está condicionado por una concepción del mundo en la cual el sentido psíquico se diluye en una postura metafísica (la estoica del *pneuma* universal) que a la vez le resta el verdadero papel ontológico. Sólo con el cristianismo aparece en su plena dualidad el problema de la alegría. San Agustín, base y fundamento de esa posición cristiana, conserva con todo vigor el carácter psicológico y metafísico de ese estado. Como su filosofía se desenvuelve entre dos polos, no antagónicos, sino conciliables, el tiempo y la eternidad, no puede dar de lado a aquello que pertenece a alguno de ellos, o a ambos a la vez. Lo psíquico está en el tiempo, fluye, cambia, pertenece a la contingencia; viene y se va, aunque su huella queda grabada en la infinitud intemporal de la memoria; lo espiritual es inmortal, aunque no eterno, a diferencia de Dios, pero está, sin duda, fuera del tiempo creado y perecedero. La alegría en Agustín es un estado auténtico y total del hombre; su vigencia se refiere al centro mismo del alma, pero pertenece, por una parte, a la estructura psíquica, y por la otra, a la inmortalidad del espíritu. ¿Cómo es posible conciliar este aparente antagonismo?

La alegría como estado auténtico

del alma engloba todas las posibilidades de ésta; por tanto, incluye también el conocimiento. Para Agustín es causada siempre por un objeto, que puede ser exterior o interior al sujeto, trascendente o inmanente: lo importante es la presencia inevitable en cada caso del objeto productor, que es conocido en cuanto causa de tal situación vital, y cuyo conocimiento se perfecciona a través de la alegría misma. Pues bien, el ser psíquico del hombre en cuanto perteneciente al mundo de lo que los griegos llamaron *génesis*, *devenir*, se relaciona con objetos contingentes, y según la fórmula de adecuación entre causa y efecto, la modificación psicológica resultante está siempre en el tiempo, es también contingente, ya que ninguna motivación perecedera podría producir eternamente el mismo efecto. Así es que la alegría normal, común, de la psicología, es un estado temporal y objetivador, que lleva implícito en su propia conciencia de ser la presencia del objeto generador. Ambas notas, en su finitud, pasan a depositarse en la memoria y pueden aparecer con el recuerdo. Pero esta situación vital tan común no existe por sí misma, ni es posible hallar en ella la necesidad de su propio modo de ser. Así como para los griegos el *devenir* implicaba forzosamente la existencia de algo eterno e inmutable, un *substratum*, en San Agustín lo psíquico requiere el fundamento de

lo metafísico. La alegría que hemos visto hasta ahora no es más que la manifestación de su propia posibilidad en general. No habría tal cosa si no halláramos a su base un dato ontológico. Este dato, tomado como supuesto que la explica y la posibilita, es la beatitud, bienaventuranza o felicidad. El sentido de *beatitudo* es también el de plenitud, pero en su más amplia acepción. *Beatus*, en cuanto al alma, es igual que *opulentus* aplicado a las riquezas de la vida diaria; su opuesto, por otra parte, es *miser*, la carencia. Es el estado final y permanente del hombre. Final y permanente, pero supuesto y principio además, sin el cual no se explicaría la alegría misma. El camino agustiniano es siempre retrospectivo, interiorizante. En la subjetividad infinita del hombre, de su espíritu, se halla la explicación de su origen, y a la vez su suprema finalidad; el tránsito no se extiende entre un comienzo y una culminación, como en la metafísica griega en general, sino que, conjuntamente, el comienzo es culminación y la culminación es comienzo. El hombre viene de Dios, en Él está la alegría suprema. Allí han de buscarla los hombres, por ella es menester justificar la vida. No se sabría siquiera cómo definir la alegría sin acudir al género generalísimo de la alegría total, la beatitud.

Beatitud que consiste en el conocimiento de Dios, pero sin diferencias

entre el sujeto y la cosa conocida, y a la vez, sin absorción de uno u otro. Intimidad en Dios, he ahí la expresión. Se trata de "una felicidad que ni los ojos la vieron, ni los oídos la oyeron, ni el corazón humano es capaz de concebirla" (*Confesiones*). Por eso, su esperanza es "la que me alegra, cuando es legítima y verdadera mi alegría". Como este último concepto lleva implícito la naturaleza del objeto que la produce, la suprema felicidad tiene que ser permanente e infinita, pues que Dios lo es. El resto, lo que los hombres llaman alegría, gozo, regocijo, es algo transitorio, aunque valioso. Transitorio, porque su origen está en lo contingente y mudable, es un estado temporal producido por algo que no es Dios; y valioso en tanto su plenitud ontológica está señalando ella misma hacia lo permanente, hacia el sustrato de toda alegría, la *beata vita*. Pues esta vida bienaventurada "la tenemos dentro de nosotros mismos, aunque ignoramos cómo" (*Confesiones*).

Spinoza, en su "*Ethica more geometrico demonstrata*", en la parte referente a las pasiones, trata el mismo tema de la alegría, pero insertándolo de lleno en el conjunto geométrico que constituye el sistema de su metafísica. Para él la alegría es una pasión, es decir, envuelve las características de aquello que es pasivo en tanto su causa no reside en sí mismo; y una actividad, pues su significación

ontológica consiste en aumentar la perfección del sujeto, y hacer posible la ascensión gradual en la escala del ser. Aparece aquí también la nota de la profundidad, es decir, la plenitud, ya que la afección que llamamos *laetitia* se refiere conjuntamente al alma y al cuerpo, como substancia corpórea y substancia espiritual, abarcándolos en unidad. Además, para Spinoza "la naturaleza de cada pasión debe explicarse de modo que exprese la naturaleza del objeto por el cual somos afectados", de ahí que la alegría esté siempre en íntima conexión con su objeto. La culminación de todo el sistema es igualmente la beatitud, y su origen, al igual que en Agustín, está en Dios; pero la suprema actividad de este estado no proviene más que de aquello que es movido hacia Dios, o sea la razón. Sólo que la razón, para poder alcanzar su finalidad, ha tenido que convertirse también en pasión. De ahí que a la vez que se logra la máxima objetividad racional, se obtiene la más valiosa alegría. Como vemos, Spinoza no toma en consideración el aspecto propiamente psicológico de la cuestión, a pesar de los finos análisis que realiza en este terreno, sino explica todo en función de su propio sistema metafísico, que semeja igualmente una figura geométrica.

La alegría es un signo de que el

destino del hombre ha sido alcanzado, o mejor realizado, dice Bergson; y esto es así porque se trata de la más profunda de las emociones. Para el filósofo francés, los sentimientos son todos idénticos, admitiendo solamente una diferencia cualitativa. A medida que una emoción es más intensa y genuina, impregna y alcanza mayores capas o esferas de nuestro ser, hasta llegar a llenarlo totalmente. Pero a su vez, en el caso específico de la alegría, la emoción puede ser causada indirectamente por aquello mismo que la contiene, la vida, y directamente por el objeto o producto de la propia vida, la creación. Por eso puede decir Bergson que "cuanto más rica es la creación, más profunda es la alegría" (*L'Énergie spirituelle*). También aquí está condicionada por una superior concepción metafísica: el élan vital, el impulso creador se manifiesta en obras, en actividad, y el signo intensivo de esa actividad está expresado en el grado de emoción que envuelve. Según esto es posible deducir que la vida lleva siempre implícita la alegría, pues si la primera y auténtica manifestación vital es la creación, a un grado ínfimo de actividad correspondería una ínfima alegría, y siempre la habría, ya que lo que no actúa o crea no es vida. Nos hallamos entonces frente a un estado de permanencia, fluctuante en intensidad, pero constantemente presente; aquí ya no hay sitio para la angustia,

su contrario (además, porque la nada no existe como tal para Bergson).

De acuerdo con todo lo que hasta ahora hemos visto, podemos destacar algunos rasgos que contribuyan a formar el concepto de la alegría; procediendo así tenemos que:

1º La alegría es un estado ontológico y psicológico, producido en el hombre por un objeto que puede ser, respecto a él, inmanente o trascendente.

2º Dicho estado envuelve siempre una nota de actividad; y

3º Es posible discernir en él grados de intensidad variables.

Pero esto no es completo, ni suficientemente claro. Es necesario un análisis más detenido, con el fin de precisar el alcance y el contenido del problema. Cuando nos alegramos, lo hacemos siempre de algo, nunca de nada; si fuera de nada, parecería la angustia, no la alegría; luego el origen de este estado es siempre positivo. Aparece a la vez la objetivación del estímulo (si es lícito llamarlo así) por cuanto ya hemos visto que interviene el conocimiento. Pero no se trata de una objetivación con fines epistemológicos, ni es propiamente la razón la que se afina y apunta directamente al objeto, sino todo nuestro ser. Es una objetivación condicionada, teñida de nosotros mismos, de nuestra modalidad ontológica. Así se ve claro que en el acto de alegrarse hay algo más que la pre-

sencia de una cosa provocante; el sujeto pone de sí mucho más de lo que el objeto le sugiere, excepto cuando se trata de la beatitud. Y este poner de sí, análogo a las condiciones de la subjetividad trascendental que postuló Kant, es una actividad ontológica, significa el despliegue recóndito de nuestras posibilidades de ser. La presencia de una cosa que despierta alegría es sólo el motivo que nos pone en marcha, que nos hace acercarnos a la identidad que somos. Por tanto, la alegría es innata y es provocada. Innata en cuanto en su posibilidad está implicada la cuestión del ser mismo; provocada porque su aparición como estado es posterior a la existencia del ser.

Si prescindimos de una determinada postura metafísica, de toda proyección unilateral, observaremos que la alegría, aunque estado anímico no es permanente. De otra manera ocuparía el ser substancial del hombre; si decimos de un individuo que "es" alegre, lo hacemos sólo por analogía, pues lo lógico sería decir simplemente que lo está. La alegría se siente en determinados momentos de la vida, y con desigual intensidad, pero también sentimos a veces angustia, miedo, tristeza. Se trata de un estado que cuando aparece impulsa una serie de valiosas posibilidades ontológicas, perfeccionando la actividad creadora del espíritu; pero que cuando es objetivado por el espíritu mismo, para cono-

cerlo, pierde su interna virtualidad y se convierte en mera representación. Uno de los caracteres del espíritu, según Scheler, consiste en la facultad de objetivar su propia subjetividad, y cuando tal hace, aparece como la más simple y general de las cosas, y por tanto la más débil. No le afectaría, pues, la alegría sentida; y esta última no sería entonces verdadera alegría, pues sufre menoscabo su plenitud ontológica. San Agustín salva el escollo y postula la eterna alegría de la beatitud, porque hace una diferenciación entre lo psíquico y lo metafísico, pasando lo primero a depositarse en la memoria y lo segundo a eternizarse en Dios.

Queda todavía sin resolver una cuestión más: ¿es posible que la alegría haga presente para nosotros la cuestión fundamental del ser? ¿Puede ella substituir en el plano existencial al hecho fundamental de la angustia? La angustia, ya lo dijo Heidegger, manifiesta la nada, es angustia de nada; no es, por tanto, ni si-

quiera un minus frente al plus de la alegría. El objeto que la produce *no es*, y ella misma *no tiene ser*, pero su papel dentro del marco heideggeriano consiste en producir, por repulsión, la presencia del ser y de las cosas. Dentro de la angustia cabe preguntar: ¿Por qué existe el ente y no, más bien, la nada? (Heidegger, "¿Qué es Metafísica?"). Con la alegría sucede completamente lo contrario: en ella ser es afirmado como existente, aunque no se dice por qué existe. Es, como bien vió Bergson, el resultado de la afirmación del artista ante su obra, ante el producto de su espíritu; no admite duda alguna sobre su existencia, aunque se pregunte cómo es posible. Así llegamos a un punto en el cual podemos aceptar que la alegría no da base alguna para indagar el sentido del ser, sino nada más y (nada menos) que fundamenta afirmativamente, frente a la angustia, la presencia del ser primordial, vida, existencia o Dios.

ANÍBAL RODRÍGUEZ

George Santayana: Crítico de una cultura

PARA reafirmar los valores espirituales del hombre frente a cualquier momento histórico que exige como realidad salvadora valores prácticos y una moral de acción justificada por el éxito material, han surgido en los Estados Unidos críticos geniales que han dejado oír su voz en la historia con una claridad terrible. La disparidad entre los ideales y la actuación histórica es más notable en una civilización joven que no ha logrado integrar en una cultura uniforme las influencias extrañas. El problema de absorber las ideas y creencias europeas ha sido tan incierto e inquietante como el de asimilar las masas de inmigrantes en una composición étnicamente uniforme.

Los esfuerzos por crear una cultura norteamericana continúa preocupando profundamente la conciencia del americano. Ralph Waldo Emerson, el primer apóstol de una nueva cultura democrática, rechazó toda imitación servil de las pautas europeos con la insistencia un tanto infantil en la originalidad de la conciencia norteamericana. En 1837 el sabio de Concord declara la independencia intelectual de la nueva democracia y proclama: "Hemos escuchado por de-

masiado tiempo las musas cortesanas de Europa. Caminaremos con nuestros pies, trabajaremos con nuestras manos, y pensaremos nuestras ideas." El adjetivo *cortesanas* revela sus prejuicios republicanos románticos. La verdad es que la filosofía del progreso y la fe ilimitada en las posibilidades de la razón humana que sustentaba el transcendentalismo de Emerson eran doctrinas viejas que los deístas del siglo XVIII como Tomás Paine y Tomás Jefferson había aprendido de los *philosophes* franceses, y que las necesidades históricas del momento convertían en el programa ideal de la República. El avance de la frontera hacia el Oeste y la expansión industrial del país justificaban el optimismo de un pueblo que no veía límite a su posibilidad de enriquecimiento.

Emerson dió el golpe de gracia a la doctrina Calvinista que insistía en una visión del hombre cómo ser depravado y predestinado en su salvación. Su transcendentalismo, fruto del optimismo del momento histórico considera al hombre virtuoso y capaz de regir sus destinos propios con la ayuda de su conciencia que era a la vez parte integrante de la Conciencia Divina. Con sólo estudiar la natura-

leza podemos descubrir los designios de Dios ("La naturaleza es como la gran sombra que apunta hacia el sol detrás"), la belleza, la verdad y el bien supremo. Su individualismo semi-divino, su insistencia en que la libertad humana es posible únicamente si el hombre expresa, en su vida, el sentimiento moral que afecta a toda la naturaleza desde el centro del cosmos hasta la circunferencia, y su filosofía de la Unidad de la cual todos somos una partícula divina eran ideas confusas derivadas del idealismo alemán. Sin embargo, Emerson las integró en una filosofía que justificaba su fe en el nuevo individuo y en la democracia americana.

Para Thoreau la libertad humana sólo era posible en la soledad de Walden, porque el gobierno y la regimentación de las nuevas industrias ponían en peligro el alma del individuo. Cuando los Estados Unidos declaran la guerra a México, Thoreau rehusa pagar los impuestos. Si el individuo ha sido creado por Dios, arguye el ermitaño, con una conciencia que le permite conocer la ley moral suprema, no debe sacrificarse al legislador; pues cuando ha obtenido la madurez moral debe rechazar las leyes imperfectas de las mayorías estúpidas y aceptar sólo la ley suprema que nos revela la conciencia. La actuación de Thoreau es la crítica más original del materialismo que había subyugado a la nueva civilización. Su libro, *Des-*

obediencia Civil, ha inspirado hoy a Gandhi en su resistencia pasiva contra los abusos del imperialismo inglés.

Los transcendentalistas de Concord vieron claramente la necesidad de establecer valores más espirituales si la conciencia norteamericana habría de sobrevivir los desgastes que la nueva civilización materialista obraba en ella. Desaparecía paulatinamente el espíritu religioso de sus antepasados puritanos pero venía a ocupar su lugar una moral utilitaria que ponía en grave riesgo la libertad y los derechos divinos del individuo. Las mismas fuentes de riquezas que parecían inagotables iban siendo controladas por un grupo cada vez más limitado de grandes magnates que invocaban la filosofía emersoniana como justificación de sus hazañas predatorias. Aun hoy la lectura favorita de Henry Ford son las obras de Emerson.

George Santayana, otro crítico agudo de la cultura norteamericana, escribe ahora de sus primeros veinte años, años de lucha incesante por asimilarse étnica y geográficamente a un pedazo de tierra. La crítica mediocre norteamericana ha señalado el sentido de humor del filósofo, sus deliciosas dotes de *raconteur*, sus virtudes estilísticas. En fin, *Persons and Places* se anuncia como un delicioso y consolador aperitivo antes de retornar a las tareas desagradables de "ganar la guerra" Sin embargo, muchos parecen ignorar la significación

de la obra como crítica de la conciencia moderna americana. Nadie ha notado la certeza de los juicios o se ha lamentado de que Santayana haya tenido que refugiarse en la soledad de su mundo imaginativo para sobrevivir la pobreza espiritual del actual mundo. Las necesidades de una existencia precaria y el matrimonio de su madre en las Filipinas con un Sturgis de Boston, predestinaron al joven Santayana a una educación americana. De su educación, que fué para Santayana algo tan doloroso y desilusionante como la de Henry Adams, escribe: "mi educación, tal como la recibí en Boston, fué más segura y mis asociaciones más calmosas y reguladas que la que hubiese recibido en España; pero había en ella un desheredamiento moral terrible, un enfriamiento intelectual, una mezquindad y un espíritu práctico en los puntos de vista y en las ambiciones, que no hubiese encontrado entre las pasiones complejas y las intrigas del ambiente español". La realización de sus ambiciones espirituales fué imposible en un ambiente en que todavía importaba más el dinero que las virtudes personales, la posición social que la inteligencia natural; y Santayana era pobre y se consideró siempre como un extranjero en Boston. La filosofía de Santayana parece inevitable cuando se considera sus necesidades personales. En *Persons and Places* observamos que la soledad es la única sal-

vación para el poeta que busca la belleza en un mundo esencialmente materialista y que al rechazar el ambiente norteamericano Santayana tiene que refugiarse en su vida interior, vida imaginativa y contemplativa. Explicando la cita de San Bernardo—"O solitudo, sola beatitudo"—Santayana escribe "substituir la sociedad de las ideas por esa de las cosas es simplemente vivir en el espíritu; es contemplar el mundo de las existencias en su verdad y su belleza en vez de verlo en perspectivas personales o con urgencia práctica". Como Thoreau y Emerson, el filósofo Santayana tuvo que retirarse del momento histórico que su país vivía a un ambiente espiritual que haga posible la existencia de hombres de genio en los Estados Unidos. La mayoría de los intelectuales americanos han escapado a Europa en busca de un ambiente más en armonía con sus ideales artísticos: Gertrude Stein, Ezra Pound, T. S. Eliot, y otros. T. S. Eliot, como su compatriota Henry James, se ha hecho súbdito inglés. Pound, desgraciadamente menos sano, ha aceptado íntegramente el fascismo. Por lo tanto, no es el caso de Santayana único en la historia de Nortemérica, pero si se lamenta de la ausencia de pasiones complejas e intrigas no por eso dejó de enriquecerse con el conflicto que tuvo que afrontar al situarse entre dos culturas esencialmente opuestas: la Católica española y la Puritana

americana. Y en Santayana, que considero más sabio que filósofo, se logra una madurez y un refinamiento espirituales que fué el ensueño del sabio de Concord. El transcendentalismo absoluto de Santayana tiene más razón de ser, más justificación filosófica que el de Emerson. La mente de Santayana es más fina, más precisa y más lógica que la de Emerson; pero no ha tenido una visión tan profunda de los problemas norteamericanos. Quizá se deba a que los problemas a resolver en 1850 eran más simples y obvios que los de nuestros días.

De la soledad Santayana escribe en el primer libro de su autobiografía "Mi amor por la soledad se reafirma de nuevo, no es que tema al mundo, pero clamo por mi libertad y por mi *Lebensraum*. En la soledad es posible amar a la humanidad; en el mundo,

para aquel que conoce el mundo, no puede haber más que guerra abierta o secreta. Para aquellos que aman la guerra, el mundo es un campo excelente, pero yo nací clérigo o poeta. Necesito ver ambos lados y decidirme por ninguno, para abrazar idealmente a ambos, para cantarlos, y amar las diferentes formas que el bien y la belleza visten para diferentes criaturas". Aquí está en evidencia el realismo de Santayana (quizá el producto de su estudio de Hobbes a quien admiraba) y su búsqueda de la belleza y el bien supremo aun en un mundo enfrascado en luchas materialistas.

La autobiografía está llena de sugerencias para el estudio de la cultura norteamericana, pero habría que esperar la publicación del segundo libro antes de hablar más del curso sinuoso de su sensibilidad.

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO



NOTAS

EXPOSICIONES

LO ATLANTICO EN PORTO-CARRERO

Todo indica que muy pronto diremos lo atlántico como hemos dicho lo mediterráneo. El océano nos trae en suspenso todas las culturas; las olas roen y destrozan nuestros promontorios ilógicos; llenan el mar todos los ríos interiores. Y el mar les da la sal y les da la vida. Pues, ¿qué otra cosa serían sin la desembocadura? ¿pantanos? ¿tembladeras? ¿pozos ciegos? En cultura como en hidrografía confusión y mezcla indican vitalidad, y en ambas, el mar es común denominador.

En Cuba, La Habana es ya atlántica. Lo demás, aunque sea costero, aunque sea litoral, aunque sea marítimo, es "interior", provincia, es provinciano, es río perdido en arena, desangrado. Pues la sangre y la vida del río van de contrapelo, a contracorriente, del mar a la fuente. Desde luego, aquí y allá, en determinados puntos, empiezan a sentirse la marea y el brisote salobre.

La cultura marítima ha de tener el gran foso común que es carretera de perfecto drenaje y emulsión de todo lo que la corriente va arrancando y mezclando en sus perpetuos flujo y resaca.

A mediados del siglo xx, en supremo oleaje, el Atlántico alcanza La Habana, que alcanza rango de capital. No es ya el Atlántico fluido y misterioso de 1492, sino una gran masa líquida en la que han ido vertiéndose durante cinco siglos las espesas tinturas del Africa, del Mediterráneo, de lo nórdico y de lo lusitano, tan teñido a su vez por ondas índicas. Emulsión ideal de tres continentes realizado por cables submarinos y compañías de barcos, como la *vía romana costera* realizó en otros tiempos el braceaje de Africa, Asia y Europa.

Lo nuevo atlántico parece querer llamarse "Escuela de París", ciudad en donde convergieron y rebotaron, después de curiosísimas peripecias, lo africano y lo indio, y todo lo demás. Nosotros, con más vitalidad, pudiéramos bautizarlo sencillamente "lo atlántico".

Todo esto a propósito de Portocarrero, a propósito de su última exposición de la loma universitaria. ¿Cómo definir con una sola palabra la emoción que nos sobrecogió al entrar en la salita, baja de techo, apretada de paredes, recamada como mitra de obispo por los óleos del pintor, chorreando su espesa luz, su densa policromía dorada, recortada por líneas de plomo fundido, unidas de cuadro a otro por

cerrada telaraña de invisibles prolongaciones? Cómo alcanzar esta definición con una sola palabra, a no ser que sea palabra que sume, de adiciones y no palabra que analice, que desmenuce. Por esto brotó, muy preciso, lo atlántico.

Sólo con lo atlántico abarcamos a la vez la línea nórdica, lo monstruoso románico, lo barroco español, el hieratismo indo-mexicano, el romanticismo emotivo criollo, la rigidez bizantina, lo depurado gótico, la asepsia novecentista, todos presentes y vivos en esta obra. Sólo con lo atlántico podemos definir el espíritu de este pintor que nos presenta obra de tan orgánico cuerpo; en el que no hay bruma, confetti, vermina, podredumbre, descuartización, sino antes al contrario acordes, religiones, sumas, y simultaneidad.

El dibujo: red, nasa, malla, pentagrama, nudo, madeja, serpentina, parrilla, tridente, telaraña del mosaico que apresa el flotante *color:* que es transparencia de la tierra del lodo sobre el ladrillo, y brillantez de cristal aun más virgen y nítida bajo la capa de polvo y frente a la grieta. Aprietos de un dibujo que nunca flaquea, toreando a través de veinte disonancias la nota justa del color.

Cuajan en ese dibujo y ese color los encajes de los puños del dandy, la severa nota de su corbata enorme, de torbellinos y repliegues; la familiaridad del libertino, la familiaridad del creyente también, juntos como juntos están la línea en celo y el conocimiento enciclopédico de los más rígidos secretos; aparecen los barrios del Cerro, lo criollo y los recuerdos de infan-

cia y la Biblia y los presagios del Apocalipsis; y el baile de muñecos ñañigos y el Beau Dieu d'Amiens y la catedral de los mil arbotantes y la leyenda de las mil noches.

Hay aquí la angustia del ánimo sola y el seguro impulso del banderillero en la talanquera. Cruce de Churriguera y de Ingres en el que vence Churriguera.

Atlántico que lo destiñe todo. Atlántico teñido de barroco español, iluminado a la vez por una luceta de medio punto románico y por el puro esplendor del Malecón en Mediodía.

GUY PÉREZ CISNEROS

DIAGO

EL año pasado nos dió *Cundo*; el año presente presenta *Diago*. El primero, tras larga elaboración, topa al fin con el camino y se precipita. Este, sin pensarlo, halla su cauce. Ambos están sorprendidos. Ambos embisten. Ambos, agresivos, van tumbando puertas cerradas y puertas que no sabían abiertas. Agresión tambaleante que muy pronto ansía dominio de equilibrio.

Hablemos hoy de Diago; ya domina su dibujo; lo domina y lo goza como bella caligrafía. Ya la composición se le acerca domesticada. El color, sólo, no se deja aún ensillar aunque el ataque sea agudo y total.

Pero la gracia ha surgido, definitiva, en esas ilustraciones para "Platero y Yo". La gracia del arte. Y el hallazgo y el ingenio y la inspiración. Con gusto damos

el espaldarazo al joven artista que muy pronto ha de saber agrupar, en sano rebaño, esos mil ángulos agudos, agitados e indisciplinados, que erizan sus óleos y sus guaches, desbordantes de color, materia aun bruta, que ahora le huyen como liebres ligeras, pero que están destinados, ello es evidente, a servirle de rimas riquísimas para futuras prosas plásticas.

G. P. C.

MUSICA

XI CONCIERTO ORDINARIO DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA

El siglo XIX nos ofrece entre otros, y en ordenamiento cronológico, no de calidades, cuatro grandes requiems: el de Berlioz, en 1846; el de Brahms, en 1868; el de Verdi, en 1874 y el de Fauré, en 1887.

El "Requiem Alemán" de Brahms, cuyo verdadero título es "Un Requiem Alemán, con texto de las Sagradas Escrituras" ("Ein Deutsches Requiem, nach Worten der heiligen Schrift"), nos fué ofrecido en el XI Concierto Ordinario de la presente temporada de la Orquesta Filarmónica de La Habana.

Construido en forma clásica, pertenece más al género oratorio, oratorio láico, pues su concepción no es esencialmente litúrgica, a pesar de su apoyo en un texto bíblico (R. Münich), y ofrece grandes semejanzas a las "exequias" de Schütz (1836), no habiendo en ningún momento contactos con la "misa de difuntos" y en el que no habla tanto la *ecclesia* como la *pietas* y la *humanitas* (J. Moser).

Inspirado para unos, en la muerte de Schumann, para otros en la muerte de su madre, está construido de la siguiente

manera: I. Base litúrgica (*Bienaventurados los que pena llevan...*); II. Fragilidad de las cosas humanas (*Pues toda la carne es como hierba...*); III. Solo (*Señor, enséñame que ha de haber un fin...*); IV. Coro idílico (*¡Qué dulces son tus moradas, Señor Zeboath!...*); V. Solo (*Abora estáis tristes...*); VI. Resurrección (*Porque nosotros no tenemos lugar permanente...*); VII. Base litúrgica (*Dichosos los difuntos que desde ahora alcanzan al Señor...*)

Como se ve, el autor extrajo de las Sagradas Escrituras episodios que se refieren a la Vida, la Muerte y la Eternidad, sin que esos grandes temas lo llevaran al olvido del tejido musical en sus más delicadas y minuciosas exigencias.

Steinberg nos dió una correcta versión de esta obra. Arrostró las enormes responsabilidades que el montaje de este bello edificio sonoro exige, con los precarios elementos que llevaron a Kleiber a eludirla: los coros.

Estuvo siempre "dentro" de la obra, la que conoce "ad littere" y si en algún momento ciertas sonoridades perdieron en brillo orquestal lo ganó en perfecto ajuste, lo que por otra parte creemos debido a una mayor atención a los vocalistas, menos diestros técnicamente que los instrumentistas.

ED. VALDÉS STO. TOMÁS

ESPECIE DE ACTUALIDAD

UNA ENTREVISTA CON MARC CHAGALL

Chagall.—"Un pintor nunca debe interponerse entre su obra y el espectador. Un intermediario puede explicar la obra del artista sin perjudicarla. Más adecuado es el reconocimiento que nace de cierta fa-

miliaridad con la obra y de la perspectiva que surge después que el artista ha muerto. Después de todo, es mejor juzgar al pintor por sus cuadros. Sus palabras, me temo, sólo encubren su visión.”

Sweeney.—“Pero su obra es harto conocida del público norteamericano. A Ud. se le considera uno de los primeros iluminadores de lo fantástico del siglo, un reaccionario del cubismo y el arte abstracto, un simpatizador con los *emphases* emocionales del expresionismo alemán y un precursor del surrealismo en su irracionalidad y en su carácter de sueño. Gracias a la exhibición de tales obras como *Moi et le Village* y *Paris par la fenêtre*, y grandes exposiciones retrospectivas en Nueva York, su nombre trae a la memoria inmediatamente ciertas imágenes. El recurrir constante de estas imágenes las han fijado en la mente del público y ha espoleado su curiosidad. En ellas vemos una sugestión de nostalgia por el ambiente de su infancia, una atmósfera de cuento de hadas, o, una ilustración de las leyendas folklóricas de Vitebsk. Lo consideramos símbolos privados—empleando *símbolo* en el sentido de analogía con una idea abstracta—una paloma, por ejemplo, representaría la paz. Su amiga y admiradora, Raissa Maritain, en una reciente apreciación de su obra los ve a la misma luz. Sin embargo, el crítico Florent Fels en *Propos d'artistes* cita estas palabras suyas: “En mi composición no hay nada de lo fantástico o de lo simbólico.”

Chagall.—“Hace muchos años de eso,

1925, y sin embargo es tan cierto como entonces. Nada hay de anecdótico en mis cuadros—no hay cuentos de hadas—ni literatura en el sentido de asociaciones con las leyendas folklóricas. Maurice Denis ha descrito las pinturas de los Sintéticos como “planos cubiertos de colores arreglados con cierto orden”. Para los cubistas una pintura era una superficie plana, cubierta con elementos de forma en un orden determinado. Para mí, un cuadro es una superficie plana cubierta con representaciones de objetos y animales, pájaros, o seres humanos—con un orden en el cual una lógica anecdótica, ilustrativa nada tiene que ver. El efecto visual de la composición pintada es lo primordial. Las demás consideraciones estructurales son secundarias. Así como antes de 1914, me achacaban constantemente la palabra *literatura*, o pintura literaria, ahora me llaman creador de cuentos de hadas y fantasías. De hecho, mi primera intención es construir mi cuadro arquitectónicamente, como hicieron los impresionistas en sus días, y los cubistas—siguiendo los mismos caminos formales. Los impresionistas llenaron sus telas con puntos de luz y sombra. Los cubistas con formas cúbicas, triangulares y redondas; mientras que yo me empeño en cubrir mis telas de alguna manera con objetos, y figuras empleadas como formas—sonoras como los ruidos—formas de pasión que aportarían una dimensión suplementaria que es imposible conseguir con la geometría rasa de las líneas de los cubistas, o, con los puntos de los impresionistas.

Soy contrario a que se empleen los vocablos *fantasía* y *simbolismo* por sí. Todo nuestro mundo interior es realidad—y quizá más real que el mundo aparente. Por lo tanto, denominar lo que parece ilógico *fantasía*, cuento de hadas, o quimera—sería admitir un desconocimiento de la naturaleza.

El impresionismo y el cubismo fueron fácilmente comprensibles, porque proponían solamente un aspecto del objeto a nuestra consideración—su relación de luz y sombra, o sus relaciones geométricas. Pero un aspecto del objeto no es suficiente para que constituya la materia de un arte. Los aspectos de un objeto son varios.

No soy reaccionario del cubismo. He admirado a los grandes cubistas y he aprendido mucho de éstos. Pero he argüido las limitaciones de ese punto de vista, aun con mi amigo Apollinaire, el hombre que realmente dió al cubismo su posición. Para mí, el cubismo es una expresión pictórica que limita, y sin razón. Insistir en ello significa sólo el empobrecimiento de nuestro vocabulario. Si el empleo de formas menos desprovistas de asociaciones que aquellas tratadas por el cubismo iba a producir *pintura literaria*, estaba dispuesto a aceptar mi culpa. Opinaba que la pintura necesitaba más libertad de la que le permitía el cubismo. Y me sentía un tanto justificado, más tarde, cuando vi un viraje hacia el expresionismo en Alemania y aun más cuando observé el nacimiento del surrealismo en 1920. Pero siempre he sido contrario a las escuelas,

y sólo he admirado a los líderes de las escuelas. El cubismo era un énfasis de un aspecto de la realidad—de un punto de vista sólo—el punto de vista arquitectónico de Picasso y de Bracque en sus mejores años. Y déjeme añadir de paso, los cuadros grises cubistas y los *papiers collés* de Picasso son en mi opinión sus obras maestras.

Pero, por favor, defiéndame contra la gente que habla de *anécdota* y cuentos de hadas en mi obra. Una vaca y una mujer para mí son la misma cosa—en un cuadro son meramente elementos de composición. En la pintura, las imágenes de una vaca o una mujer tienen diferentes valores de plasticidad, pero no diferentes valores poéticos. En lo que a la literatura se refiere, me siento más *abstracto* que Mondrain o Kandisky en el uso de los elementos pictóricos. *Abstracto* no en el sentido que mi pintura no refleje la realidad. Tal pintura abstracta es más ornamental y decorativa, y siempre restringida en su extensión. Abstracto es para mí algo que vive espontáneamente a través de una escala de contrastes, a la misma vez plásticos y psíquicos, que infunde al cuadro y al ojo del espectador concepciones nuevas y elementos desconocidos. En el caso de la mujer decapitada con los cubos de leche, fui impulsado primeramente a separar su cabeza del cuerpo porque simplemente necesitaba un espacio abierto allí. En la cabeza grande de la vaca, en *Moi et le Village*, pinté una vaca chica y la mujer que la ordeñaba, visible a través de su hocico porque necesitaba esa

forma, allí, para mi composición. Todo lo demás que haya nacido de estos arreglos de composición son secundarios.

El hecho que haya empleado vacas, lecheras, gallos y la arquitectura provinciana de Rusia como fuente de mis formas se debe a que son partes del medio del cual yo surgí y que indudablemente dejaron en mi memoria visual impresiones más profundas que todas las otras experiencias que he tenido. Todo pintor nace en alguna parte. Y aunque más tarde responda a las influencias de otros medios, cierta esencia, cierto *aroma* del lugar de su nacimiento impregna su obra. Pero no me interprete mal: lo importante aquí no es el *sujeto* en el sentido pictórico en que los académicos pintaban sus asuntos. La marca vital que estas influencias dejan, se observa en la escritura del artista. Esto está claro en el carácter de los árboles y los jugadores de naipes de un Cézanne, nacido en Francia, en las sinuosidades de los horizontes y figuras de un Van Gogh, nacido en Holanda, en las ornamentaciones casi arábigas de un Picasso, nacido en España, en el sentido lineal del *quattrocento* de un Modigliani, nacido en Italia. Esta es la forma en que he preservado las influencias de mi niñez, y no solamente en lo referente a la materia de mis obras.

Sweeney.—“Sé que usted ha dicho frecuentemente que el arte es internacional, pero el artista nacional.” Sin embargo, en su retorno de Rusia en 1922, después de ocho años de residencia allá, usted con-

cluyó que su país—la Rusia Soviética, igual que la Rusia Imperial—no lo necesitaba. Dijo usted entonces *Para ellos soy incomprensible, un extranjero*. ¿Quiere esto decir que usted considera el racismo más importante que el nacionalismo, y que usted, como judío, se considera como un extranjero aun en Vitebsk?

Chagall.—“¿Racismo? De ninguna manera. Como nativo, de Vitebsk, estaba tan apegado a Rusia y a la tierra como el día en que partí. Pero como artista, me sentía tan fuera de lugar en la ideología estética, oficial del nuevo régimen como me había sentido con los ideales artísticos provincianos, de la Rusia de 1910. Fué entonces que decidí que lo que necesitaba era París. Las raíces de mi arte estaban en Vitebsk, pero como un árbol necesita el agua, mi arte necesitaba de París, o de otra manera se hubiese marchitado y muerto. Rusia tenía dos tradiciones nativas en el arte, la popular y la religiosa. Yo quería un arte de la tierra, no uno únicamente de la cabeza. Tenía la suerte de ser hijo del pueblo. Pero el arte popular—que siempre he querido—no me satisfacía. Es demasiado exclusivo. Excluía los refinamientos de la civilización. Siempre he tenido un gusto pronunciado por la expresión refinada, por la cultura. El arte refinado de mi patria era el arte religioso y aprecié la cualidad de algunas producciones de la tradición del *ikon*—por ejemplo, la obra de Rublev. Pero éste era fundamentalmente un arte religioso, y nunca he sido religioso. Aun

más la religión me pareció muy poco en el mundo que conocía como me parece muy poco hoy día. Para mí, Cristo fué un gran poeta, la enseñanza de cuya poesía se ha olvidado en el mundo moderno. Para lograr una combinación de expresión refinada y un arte de la tierra, necesitaba de las aguas vitalizadoras de París.

Me gustaría decirle que mis movimientos de un país a otro han sido siempre dictados por consideraciones artísticas. Hijo de obreros, no tenía orgánicamente ninguna otra razón para abandonar mi país, al cual creo he sido siempre leal en mi arte. Como pintor y hombre del pueblo—considero al pueblo la clase social que responde con más sensibilidad—opinaba que el refinamiento plástico de la más alta categoría sólo existía en Francia. Ahí reside quizá el origen de mi dualismo y mi disconformidad climática a través de estos años. Sin embargo, no añadiría que he sido menos capaz de aclimatarme en París que otros artistas extranjeros.

Ni Vitebsk ni San Petersburgo me ofrecían lo que yo creía necesario como artista joven, empezando mi carrera en 1910. Similarmente, después de 8 años en Rusia entre 1914 y 1922, descubrí que la ideología del Soviet no era un ambiente para esos ideales míos de lo que debe ser la expresión artística. La revolución no había reemplazado el ambiente que resultó tan insatisfactorio para mí en mis primeros años en Rusia con algo más congenial. El ideal que proponían a los artistas era que se convirtiesen en ilustradores—para transportar la ideología de la re-

volución a sus telas. Su finalidad era una fotografía pictórica, no una poesía de las formas con una lógica de asociaciones, relegada a segundo lugar. Mi ideal era aún más que nada, el cuadro sin asunto, sin *literatura*, como siempre.

Pero insisto otra vez, no me interprete mal: nunca existió un arte verdadero que no se haya dirigido a una *élite*; e igualmente nunca ha habido un arte grande que no se haya dirigido a las masas. La verdad del caso es que una *élite*, que es realmente una *élite* siempre tiene en cuenta sus conexiones y sus raíces con las masas. En el pasado, las clases propietarias poseían no solamente las grandes obras de arte de su época sino que también tenían la facultad de comprenderlas inmediatamente. Las masas se mantenían alejadas. Esta es una respuesta a la pregunta que el Dr. Coomaraswamy del Museo de Boston emplea como título del ensayo “¿Por qué se exhiben las obras de Arte?” El artista ha perdido su público de antaño. El público de ahora no ha encontrado todavía al artista. Mientras se puede argüir que los artistas de días anteriores fueron más felices porque tenían a la vista la función específica de la iglesia o de los edificios comunales para los cuales su arte estaba destinado, hay que admitir que hoy las exposiciones en su real aspecto prestan al arte un servicio muy importante, educando al público moderno.

El año 1922 me vió de vuelta a la fuente de París. Y puedo decir libremente, hoy, que debo todo lo que he podido lograr a París, a Francia, cuyo aire, hom-

bres, y naturaleza fueron la verdadera escuela de mi vida y de mi arte, las aguas que nutrieron la tierra en la cual mi arte tenía sus raíces. De esta manera descubrí el lenguaje internacional en París y he procurado escrupulosamente de mantener la fuerza de mi raíz terrestre en Vitebsk.

Sweeney.—“En su primera visita a París, Guillaume Apollinaire, el crítico-poeta a quien se le atribuye la palabra *surrealismo*, ya había señalado un carácter *supernatural* en su obra; ¿cree usted que este movimiento es un factor importante en la reciente evolución artística y que su obra tiene alguna relación con el punto de vista surrealista?”

Chagall.—“El surrealismo fué el último resurgimiento de un deseo de apartar el arte de los caminos recorridos por la expresión tradicional. Si hubiese sido más seguro, un poco más profundo en su expresión interior y exterior, se hubiese cristalizado en un movimiento importante, siguiendo el ejemplo de aquellos del período anterior. Me pregunta si hago uso del método surrealista. Empecé a pintar en 1907 y en mi obra, desde el comienzo, uno puede percibir estos mismos elementos surrealistas cuyo carácter fué definitivamente señalado por Guillaume Apollinaire en 1912.

Otra vez en Rusia, durante la Guerra Mundial, lejos de los Salons, de las exposiciones y cafés de París, empecé a preguntarme: ¿No exige el estallido de esta guerra un rendimiento de cuentas? Las

formas de las llamadas escuelas realistas, que para mí comprendían el impresionismo y el cubismo, me parecieron que habían perdido su vitalidad. Fué entonces que aquella característica que tantos han denominado con desdén y pereza de *literatura* empieza a aparecer en mi obra.

A mi retorno a París en 1922, me sorprendió agradablemente encontrarme con un grupo nuevo de artistas jóvenes, los surrealistas, rehabilitando de cierto modo esa frase de la que se abusaba antes de estallar la guerra: *pintura literaria*. Lo que antes se había considerado una debilidad ahora era aprobado. Algunos llegaron al extremo de dar a su obra un aspecto francamente simbólico; otros adoptaron un método literario malo. Pero lo triste era que este período evidenciaba menos talento natural y maestría técnica que el período heroico anterior a 1914.

Como no estaba familiarizado muy bien con el arte surrealista en 1922, tenía la impresión de haber descubierto en éste lo que yo sentía al mismo tiempo, oscura y concretamente entre 1908 y 1914. ¿Pero por qué era necesario proclamar, pensaba, este automatismo? Fantásticos e ilógico como parezcan mis cuadros, me alarmaría mucho pensar que los he concebido por medio de una mezcla de automatismo. Si puse a la Muerte en la calle y al violinista en el techo en mi cuadro de 1908, o si, en otro cuadro de 1911, *Moi et le Village*, coloqué una vaca chica con una lechera en la cabeza de una vaca grande, no lo hice por *automatismo*.

Aun si por automatismo uno lograra

componer un cuadro bueno o escribir algunos buenos poemas; eso no nos justificaría en elevarlo a método. En el arte todo debe responder a sus momentos en nuestra sangre, a todo nuestro ser, aun a nuestro inconsciente. Pero todo el que ha pintado árboles con sombras azules no puede ser calificado de impresionista. Por mi parte, he dormido muy bien sin Freud. Confieso que no he leído sus li-

bros; y claro está que no lo haré ahora. Me temo que como método consciente, el automatismo engendra al automatismo. Y si estoy en lo cierto en que la habilidad técnica del “período realista” está ahora en decadencia, entonces, seguramente, el automatismo del surrealismo está siendo despojado de todos sus ropajes.

JAMES JOHNSON SWEENEY
(Traducción de J.R.F.)

