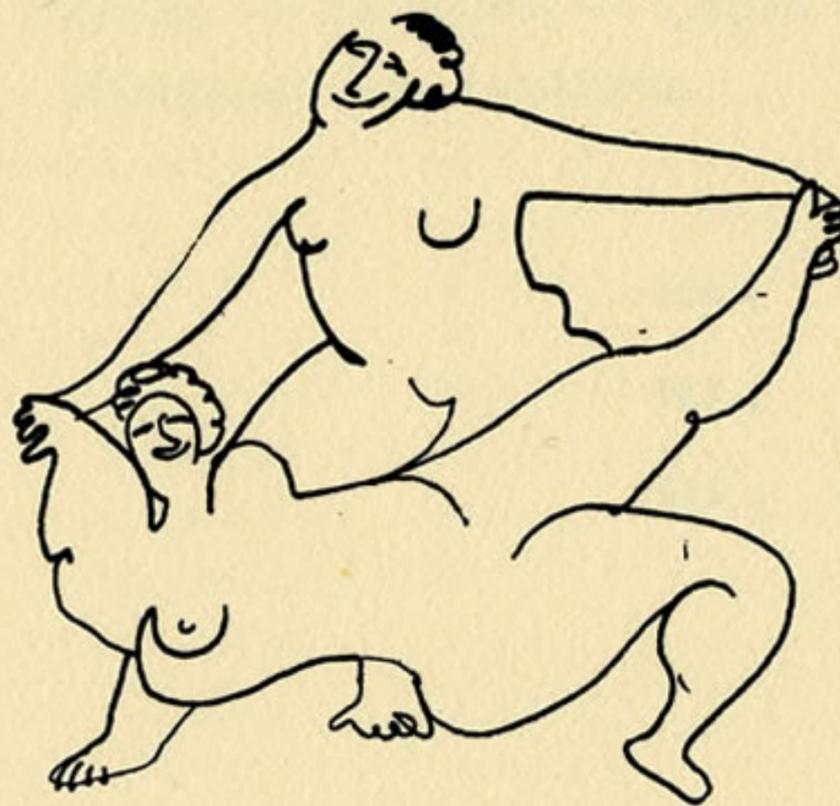
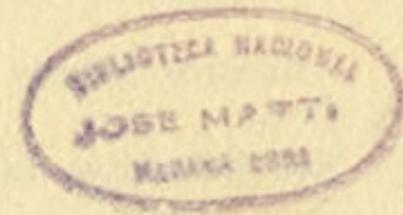


ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA



LA HABANA

Verano

1944

ORÍGENES

AÑO I

LA HABANA, 1944

NÚM. 2

LOS CUARTETOS DE T. S. ELIOT⁽¹⁾

EN el desarrollo de un artista ciertas fases pueden aislarse y desafiarse nuestra comprensión de las mismas como conjuntos. Eliot ha completado ese ciclo con *Little Gidding*, y ahora percibimos en su total significado los experimentos que con la estructura poética iniciara, hace ocho años, *Burnt Norton*. Ha hablado de estos cuatro poemas, que integran el ciclo, considerándolos como "cuartetos", desarrollando en todos una técnica de cinco partes encadenadas como la que aparece en *Burnt Norton*. *Tierra Baldía* está construida con el mismo procedimiento, pero bien vale la pena señalar este contraste. En su primer deseo por lograr una forma intensa de concentración,

el poeta eliminó, en tal forma, las conexiones que podemos muy bien decir de *Tierra Baldía*, que es una antología de los momentos culminantes de un drama. Parecía como si el autor se hubiera empeñado en elaborar su poema utilizando solamente las "piedras de imán" de que habla Matthew Arnold o, simpatizase con el dictado de Poe, que un poema no debe ser tan extenso que no pueda leerse de una sola sentada. En los años intermedios, Eliot le ha prestado

(1) El autor, Francis O. Matthiessen, es un eminente profesor de Literatura inglesa y norteamericana en la Universidad de Harvard, y se le conceptúa como uno de los críticos de más rigor con que cuenta su país. El ensayo que publicamos tiene la expresa autorización de su autor, y su inserción constituye una verdadera complacencia para los editores de ORÍGENES.

Pedro Costa

al problema más atención, y recientemente concluía que "en un poema cualquiera que fuese su extensión debe existir entre los fragmentos transiciones de una más alta o licuada intensidad, para comunicar el ritmo de una emoción fluctuante, que es esencial a la estructura musical del conjunto." También enunciaba "una doctrina complementaria" a las "piedras de imán" de Arnold: la prueba de la grandeza de un poeta está en la forma de redactar los fragmentos menos intensos, aunque, estructuralmente, sea la vital substancia de su obra.

Ninguno de los cuartetos es mucho más extenso que la mitad de *Tierra Baldía*, pero Eliot ha incluido en ellos, todos los fragmentos transitorios que anteriormente descartaría como "prosaicos". Su intención, modificada fundamentalmente, explica el cambio. Los monólogos de Pufrock o Gerontion, o, de las diferentes *personæ* de *Tierra Baldía* ceden a las meditaciones del poeta. Las situaciones vívidas de su *Infierno* están seguidas por los debates filosóficos de su *Purgatorio*. Eliot da a entender, claramente, las razones que condicionan sus nuevas estructuras en el ensayo que acabo de citar, *La Música de la Poesía*. Como acontece siempre con él, este ensayo arroja la luz más reveladora acerca de sus intenciones poéticas; y es, por lo tanto, otra refutación más para aquellos que per-

sisten en la falacia de que no hay una armonía entre su obra de creación "revolucionaria" y su criticismo "tradicionalista".

Contemplando ahora la generación pasada, descubre que la poesía de nuestra época se caracteriza por su "búsqueda de un idioma coloquial que sea propiamente moderno". Eliot desarrolla el mismo tema hacia el final de *Little Gidding*, donde se le evidencia el verdadero equilibrio entre la "palabra usual" y la "palabra formal". Sólo a través de la unión de los contrarios podemos lograr,

*El completo consorcio bailando
entrelazados.*

Eliot, no menos que Yeats, ha contribuido a restaurar en la poesía los tonos coloquiales que las formas ornamentales y la dicción de fin de siglo habían asfixiado. Mas ahora Eliot se preocupa por el otro segmento de la unión, y subraya que "cuando se toca un punto donde el idioma poético puede estabilizarse, entonces le sigue un período de elaboración musical". Así como Donne, en sus últimas obras, regresa al modelo convencional del soneto, del que se había burlado en los ritmos rotos de sus primeros poemas, Eliot ahora cree que existe "una tendencia a retornar a modelos fijos, casi elaborados", después de un período en que habían sido abandonados.

La presente fase de su retorno parece iniciarse con *New Hampshire* y *Virginia*, las breves evocaciones musicales que retoñan en sus impresiones renovadas de América, hace una década. El impulso para escribir una colección de poemas con nombres de lugares se logró, en cambio, en el más ambicioso, *Burnt Norton*, que toma este título de un feudo de Gloucestershire cerca del cual Eliot se hospedó. Los títulos de los otros tres cuartetos indican relaciones más íntimas: East Coker, en Somerset, donde vivió la familia de Eliot hasta su emigración, a mediados del siglo XVII, a la costa de la Nueva Inglaterra; los Dry Salvages, grupo de rocas frente al cabo Ann, marcan la parte de esa costa que el poeta conoció mejor; Little Gidding, asiento de la comunidad religiosa que estableció Nicolás Ferrar y con el que están asociados los nombres de George Herbert y Crashaw, un santuario para los devotos anglicanos, pero le recuerda al poeta también que,

La Historia es ahora y es Inglaterra.

Las formas rítmicas de *Burnt Norton* son mucho más elaboradas que los breves *Paisajes*. Parece que Eliot ha descubierto en la interrelación de sus cinco partes un género de estructuración que le satisface más que la de sus otros experimentos anteriores, pues se adhiere a ella, con unos pa-

ralelismos tan asombrosos en los tres sucesivos cuartetos que una descripción de la estructura de uno de ellos envuelve la de todos los demás, y nos revela las deliberaciones de sus intenciones. En cada poema podemos considerar el primer movimiento como una serie de puntos y contrapuntos de un tema en versos de una irregularidad mayor que los de los dramaturgos jacobinos. En cada uno de estos primeros movimientos un "paisaje" presentado sirve de base alrededor de la cual se congregan los pensamientos del poeta.

El segundo movimiento comienza con una rima muy convencional: en *The Dry Salvages* es una variante de una sextina, procediendo del *clang* de la campana de la boya; en *Little Gidding* cada una de las estrofas de ocho versos termina con un estribillo, y así Eliot señala su renovación de formas que al autor de Pufrock le parecerían agotadas. En los otros dos poemas también ilumina una observación que ha repetido más veces en sus últimos ensayos, "un poema, o, fragmento del poema tiende quizá a realizarse como un ritmo particular antes de llegar a una expresión verbal". La rima de *Burnt Norton*, que quizá se asemeja demasiado a la de *East Coker*, es [el conjuro o encantamiento musical más puro] que ha escrito Eliot. La imagen primera, *Cebolla y zafiros en el fango*, procede del verso de Mallarmé, *Tonnerre et*

rubis aux moyeux, y el ritmo del poema donde se encuentra ese verso, *M'introduire dans ton histoire*, obsesionó a Eliot hasta dar lugar a un contenido que, salvo este primer verso, es totalmente diferente al de Mallarmé.

Continuando la rima en el segundo movimiento, Eliot ha atenuado el ritmo para darnos súbitamente un contraste; y en *The Dry Salvages*, especialmente en *East Coker*, ha llevado su experimento poético casi a la prosa:

*Esta era una manera de decirlo no
muy satisfactoria
Un estudio perifrástico/en una forma
poética gastada
Que nos deja todavía con una lucha
intolerable
Con las palabras y los significados. La
Poesía no importa.
No era recomenzar lo que uno había
esperado.*

La suspensión del conjuro tiene como propósito el sorprendernos; pero aquí Eliot parece ir demasiado lejos, y arriesga la caída provisoria de su forma en la insipidez de una expresión en demasía personal. La variante en *Little Gidding* substituye una *terza rima* modificada en lugar de tal secuencia (donde el poeta en vez de una rima sostiene una alteración de terminaciones masculinas y femeninas) en un pasaje que ofrece el tes-

timonio irrecusable del valor de la [congruencia convencional].

La tercera parte en cada poema tiene en común ser una explicación del movimiento. En *Burnt Norton*, es un descenso al subterráneo londinense, que viene a ser también un descenso a la noche oscura del alma. En *East Coker*, la alusión a San Juan de la Cruz es aún más explícita. El poeta ordena al alma,

*esté quieta y espera sin esperanza
Pues la esperanza sería esperar
lo erróneo,*

tomando sus paradojas directamente del texto del místico español. En *The Dry Salvages* donde el grito final es,

*No os digo viajad bien
sino viajad adelante, viajeros*

la doctrina de acción desinteresada es, evidentemente, la misma que Krishna le aconseja a Arjuna en el campo de batalla; y nos recuerda la aseveración de Eliot, en su ensayo sobre Dante, que para él el "poema más grande" después de la *Divina Comedia* es el *Bhagavad-Gita*. En *Little Gidding* el fragmento de movimiento descrito es "la ronda de la muerte" de dos policías de vigilancia anti-aérea.

La versificación de estos fragmentos es la que domina en los poemas en conjunto, un verso yámbico muy

irregular, con muchas variaciones, predominantemente de tres o cuatro cesuras, pero, con sílabas que varían de seis a dieciocho. El cuarto movimiento, en todos los casos, es un verso de arte menor como en *Tierra Baldía*. El quinto es un resumen y solución de los temas, y se torna progresivamente más complicado en los últimos poemas, ya que los temas se acumulan y se congregan al final de *Little Gidding*.

Nos hace dudar que al escribir *Burnt Norton* (inmediatamente después de *Asesinato en la Catedral*) ya Eliot tuviese planeado esta colección. Durante los tres años siguientes, *La Reunión de la Familia* absorbió en gran parte sus energías creativas, que al juzgar por las interminables revisiones en el manuscrito, le causó más quebrantos que cualquier otra cosa que él haya escrito. Con *East Coker* (en la primera de 1940) hizo su primer ensayo paralelizado con una de sus obras anteriores. De nuevo, el ejemplo de Donne es sugestivo: cuando ha desarrollado una estrofa muy compleja e irregular, se propone continuarla hasta el final del poema. Pero al proponerse un problema semejante, en un poema de doscientos versos, Eliot ha intentado algo mucho más exigente, donde el fracaso sería cosa innegable si los paralelos se mecanizan y los temas y ritmos en lugar de ofrecer variaciones sutiles, se repite monótonamente. *East*

Coker, nos parece una pieza sin variabilidad. Así como la gran cantidad de versos prosaicos parece ser causada por un agotamiento parcial, así igualmente la reaparición de los temas de *Burnt Norton*, sugiere que el autor se repite. Pero en conjunto Eliot ha resuelto el problema, y al renovar la forma ha logrado usarla sucesivamente por dos años, en *The Dry Salvages* y *Little Gidding*. La diferencia entre la repetición y la variación está en el ritmo; y estos dos últimos poemas reverberan con una creciente riqueza musical.

En cualquier discusión de estas estructuras dos preguntas surgen insistentemente: si el poeta tiene conciencia de las analogías con la música y si éstas representan una confusión de las artes. Recordamos el comentario de Eliot sobre la definición de Lawrence de "la esencia de la poesía" (en nuestra era de "actualidades rígidas y feas") como una "franqueza verbal que es rígida, estéril, y rocosa". Eliot observó, hace diez años, "Esto me recuerda lo que he intentado durante muchos años al escribir poesía"; y trazó una analogía con los últimos cuartetos de Beethoven. Eso no quiere decir que haya alguna vez intentado copiar literalmente los efectos de un arte diferente. Pero reconoce que la poesía, como la música, es un arte temporal, no espacial; y ha pensado mucho en

este tema, como lo demuestra el párrafo final de *La Música en la Poesía*:

Creo que un poeta se favorece con el estudio de la música: sólo que no podría decir qué cantidad de conocimientos de técnica musical sería la deseable, ya que yo mismo no poseo un conocimiento técnico. Mas creo que las propiedades musicales que más deben interesar al poeta, son el sentido del ritmo y el sentido de la estructura. Me parece que si un poeta trabajase siguiendo muy de cerca las analogías musicales, el resultado sería un efecto de artificialidad.

Pero insiste y esto tiene relación inmediata con sus intenciones que "el uso de los temas repetidos es tan natural a la poesía como a la música". Trabaja con esta suposición a través de sus cuartetos; y si ha demostrado que "hay posibilidades de transiciones en un poema comparable a los diferentes movimientos de una sinfonía o un cuarteto", o, que "hay posibilidades de arreglos contrapuntísticos de sujeto-materia", únicamente lo descubriremos a través de una experiencia repetida de series completas. Todo lo que quisiera sugerir es la forma que los temas predominantes asumen en su interrelación y progresión.

Burnt Norton, comienza con una meditación sobre el tiempo. Presenta muchos puntos de vista contrastantes. Los versos están empapados

de reminiscencias de los fragmentos de Heráclito sobre el flujo y el movimiento. Algunos de los fragmentos sobre la duración nos recuerdan que Eliot siguió las conferencias de Bergson en la Sobornne, en el invierno de 1911, y que escribió entonces un ensayo criticando su *durée réelle*, observando "simplemente, no es lo definitivo". Otros versos sobre la aprehensión del tiempo a través de la consciencia sugiere aquel aspecto de Bergson que más estimuló a Proust. Mas Eliot al construir su poema compara el concepto del tiempo, como mero *continuum*, con el cristiano, difícilmente paradójico, que considera al hombre viviendo "dentro y fuera del tiempo", y aunque sumergido en el flujo penetrando lo eterno por su aprehensión de la existencia eterna dentro y sobre el tiempo mismo. Pero aún para el cristiano las actitudes que le salvan de las presiones del flujo son poco frecuentes, aunque sólo ellas pueden redimirle del triste desgaste de una existencia que de otra manera estaría desprovista de iluminación. Eliot rememora un instante, peculiarmente intenso, de su niñez cuando se encuentra en un jardín de rosas, que de diferentes modos usó previamente como símbolo del nacimiento del deseo. Sus implicaciones son complejas y hasta ambiguas, ya que plantean el problema de discriminar entre una visión y una mera ilusión. Se capta, aquí, más

directamente, las otras variantes de la conquista del tiempo. Al reflexionar sobre la prolongación del tiempo en el movimiento, Eliot recoge una imagen que aparece en *La Marcha Triunfal*: "En el punto sereno de un mundo en movimiento". Esta noción de "un punto matemáticamente puro" (como lo ha definido Philip Wheelwright) parece ser en nuestra cosmología el equivalente poético del "Motor inmóvil" de Dante, otra forma de simbolizar una liberación intemporal de "las presiones exteriores" del mundo. Empero, otra variación más es el fragmento sobre el jarrón chino, en la sección final. Aquí Eliot, en una concepción comparable a la de Wallace Stevens (en la *Anécdota del Jarrón*), ha sugerido cómo el arte conquista el tiempo,

Sólo por la forma, el molde,
Pueden las palabras o la música penetrar
La inmovilidad, como un jarrón chino
inmóvil
Se mueve perpetuamente en su inmovilidad.

Burnt Norton es el poema más denso filosóficamente de esta colección, y una explicación adecuada del desarrollo de los temas de Eliot requeriría un examen minucioso. Con la primera frase de *East Coker*, "En mi principio está mi fin", Eliot extiende su meditación del tiempo a la his-

toria. En esa frase, que se asemeja a la de Heráclito, "El fin y el principio son comunes", el poeta también señala su atracción retornante por la reconciliación de los contrarios que caracteriza a ese filósofo pre-socrático. Eliot maneja estas palabras en un doble sentido. Está pensando históricamente; como lo demuestra la primera parte, está rememorando la concepción del orden y de la armonía que un Tomás Elyot del siglo XVI, expone en su *Libro del Gobernador*. Y hacia el final del poema, los temas de la historia y de la familia se unen en una frase, "El hogar es de donde partimos". Mas la continuidad que le preocupa no es simplemente la de la raza. Piensa también en vivencias religiosas: en mi principio, en mi nacimiento, está implícito mi fin, la muerte; no obstante, en el reverso cristiano de los símbolos, esa muerte puede significar un nuevo nacimiento y la frase culminante de *East Coker* es, "En mi fin está mi principio".

Según su pensamiento se complica al estudiar los significados múltiples de la historia, y como los momentos de significación e iluminación dividen al "mundo del tiempo", Eliot pesa también el transcurrir de la historia del individuo; y sus reflexiones se tornan profundamente personales cuando se enfrenta con las desilusiones de la vejez. Critica el "valor limitado" de todo lo que nos enseña

la experiencia, ya que el hábito de lo convencional puede restringirnos y cegarnos cuando el momento es llegado, "nuevo y espantoso". Cuando el alma está enferma, aprenderá sólo con la ayuda de la humildad, si acepta la paradoja que ha desarrollado San Juan, y Marvel en *Diálogo entre el Alma y el Cuerpo*, que "nuestra única salud es la enfermedad". El hombre llegará al término de su noche de oscura ausencia sólo si aprende que "debe ir por el camino del desposeimiento".

Las tres partes centrales de *East Coker* son de lo más sombrío que ha escrito Eliot, y termina declarando que su carrera, que ha transcurrido entre dos guerras, son "veinte años en gran parte malgastados". El riesgo de esa declaración consiste en que nos expone a una falsa humildad, y la flojedad de los versos contrastan pobremente con el fragmento comparable, en *Burnt Norton*, sobre lo que se gana al adquirir la forma. Pero el contraste es, estructuralmente, intencional; y con la frase: "El hogar es de donde partimos", surge la reflexión punzante de que los viejos deben ser exploradores "en otra intensidad. Para hallar otra unión". Es menester que experimenten una "desolación vacía" semejante a la del mar; y al elaborar esta imagen en el verso final de *East Coker*, el poeta nos prepara para la transición más conmovedora de toda la colección.

Pues *The Dry Salvages* comienza con una comparación entre el río y el mar, entre las dos fuerzas que más han condicionado el sentido del ritmo de Eliot. Sería conveniente que los críticos nacionalistas de la escuela de Van Wyck Brooks (quienes afirman que Eliot ha abandonado sus raíces, ya que no incluye en sus poemas el decorado realista del Medio Oeste), notasen que el río es "el gran río": primeramente, la frontera; después, el transportador "útil, indigno de confianza" de embarcaciones; más tarde un problema que el constructor de puentes ha de resolver; y, finalmente, algo "casi olvidado" por los habitantes de la ciudad. Este fragmento nos da una percepción de la naturaleza de las fuentes rítmicas del poeta; y como ha rastreado su material bajo la superficie de los detalles para recapturar su experiencia originaria. La importancia del río para Eliot es evidente si leemos lo que escribió un periódico de San Luis en el año 1930:

Presiento que significa algo haber pasado la niñez a orillas del gran río, algo que no pueden compartir aquellos que lo desconocen. Claro, mi familia procedía del Norte, de la Nueva Inglaterra, y he vivido muchos años fuera de los Estados Unidos; pero Missouri y el Mississippi han dejado en mí una impresión más profunda que cualquier otra parte del mundo.

El contrapunto del mar y el río refuerza, a través de *The Dry Salvages*, los temas del tiempo y del movimiento. No obstante, la inmutabilidad subyacente del mar bajo las mareas, con sus campanas que doblan midiendo "el tiempo que no es nuestro tiempo", también subraya el tema contrastante de lo intemporal. Se escudriña de nuevo la historia, y ahora vemos que no es el callejón sin salida, como pensara Gerontion, ya que "el tiempo destructor es el tiempo que preserva". Esta percepción justifica el consejo de Krishna, de actuación desinteresada. Entonces, después que el "angelus perpetuo" de la campana de la boya ha resonado a través del lírico cuarto movimiento (como en la sextina al principio del segundo), Eliot presenta la definición más completa de lo que implica para él "la intersección de lo eterno y el tiempo". Por medio de alusiones al jardín de las rosas y a otros momentos de iluminación, que ha simbolizado en los tres poemas, nos da a entender que el fundamento de estos momentos está en las "sugerencias" de la gracia. Va más lejos al afirmar que estas "sugerencias" nos conducen a la verdad central de sus convicciones religiosas:

*Pero aprehender
El punto de intersección de lo eterno
Con el tiempo, es una ocupación para
el santo,*

*Ni es una ocupación, sino algo dado
y tomado,
En la muerte de toda una vida de ena-
morado,
Ardor y devoción y sumisión.
Para la mayoría de nosotros, sólo
existe el momento
El momento dentro y fuera del
tiempo,
La distracción fija, perdida en un
rayo de sol,
El invisible tomillo silvestre o el re-
lámpago invernal
O la cascada o la música escuchada
tan profundamente
Que finalmente no se oye, pero tú
eres la música
Mientras dure la música. Estas son
sólo sugerencias y conjeturas
Sugerencias seguidas de conjeturas; y
el resto
Es oración, observancia, disciplina,
pensamiento y acción.
La alusión casi adivinada, la ofrenda
casi comprendida, es la Encarnación
Aquí es actual la unión imposible
De esferas de existencia
Aquí el pasado y el futuro
Son conquistados y reconciliados...*

La doctrina de la Encarnación es el punto central sobre el cual gira el pensamiento de Eliot, alejado ya de las herejías románticas de la Edificación del siglo XIX. La diferencia entre considerar a Dios hecho Hombre por medio del Salvador, o al Hombre hecho Dios por medio de sus po-

tencialidades divinas es el fundamento de una fe política o religiosa. Hace tiempo que Eliot viene reiterando que la Edificación, la atrevida doctrina que considera a todo gran hombre como un Mesías, nos lleva inevitablemente a la Dictadura. A lo que nos insta en *La Idea de una Sociedad Cristiana* es a la restauración de un orden social en el cual los gobernantes y los gobernados puedan reconciliarse en una común humildad ante Dios. El fragmento arriba citado condensa (al final de *The Dry Salvages*) la esencia del pensamiento de Eliot sobre el tiempo, la historia y el destino del hombre.

El contenido de *Little Gidding* está aparentemente más bajo la influencia de la guerra. Pero subraya lo que Eliot ha afirmado en un reciente ensayo sobre *Poesía en Tiempos de Guerra*, que la poesía de más valor permanente en la última guerra fué "más de tristeza y piedad que de gloria militar". La capilla aislada evoca consideraciones de peregrinación y de oración, pero una reflexión más sobre la historia lleva al poeta a la conclusión que,

*No podemos restaurar viejas políticas
O seguir un anticuado tambor.*

Si "la historia puede ser servidumbre,
la historia puede ser libertad" y

*Aquí la intersección del momento
eterno*

*Es Inglaterra y no otro lugar. Nunca
y siempre.*

En el movimiento final, resume sucesivamente los temas principales, comenzando con "El fin es de donde partimos". Este finaliza en otro fragmento acerca de las palabras y la forma, ya que "cada sentencia es un fin y un principio", "cada poema un epitafio". En comparación, cada acción es un paso hacia la muerte, pero también es un paso hacia la redención. De nuevo, reconocemos las potencialidades de la historia más claramente que cuando lanzamos una mirada cansada hacia el pasado en *East Coker*. Pues ahora el poeta afirma,

*No cesaremos de explorar
Y el fin de toda nuestra exploración
Será llegar al lugar de donde partimos
Y conocer el lugar por vez primera.*

Lo que vamos a descubrir está ya presagiado en las alusiones que nos remontan a través de la serie a "la fuente del río más largo", al momento realmente de liberación que evocara en *New Hampshire*, a los "niños en el manzano". Pero la consumación de esta visión fugaz, como ocurre con Dante en su amor infantil por Beatrice, hay que buscarla en una madurez más perfecta, en

*Un estado de completa sencillez
(Que cuesta nada menos que todo)*

La eficacia del empleo de la repetición gradual se centra en esta sección final de *Little Gidding*, ya que casi no existe una frase que no nos recuerde algún fragmento anterior. Algunos lectores quizá digan que esto conduce a un movimiento circular que no se resuelve con suficiencia al final. En cierto sentido, la objeción es válida, pero únicamente si los temas que el poeta considera no terminan en su repetida sollicitación. Y tal recurrir estructural de los temas, como descubrió Proust, es el artificio más importante de que un artista puede valerse para ofrecernos un concepto de la recaptura del tiempo. Los versos finales afirman que todo

*terminará bien
Cuando las lenguas de fuego se
abracen
En el coronado nudo del fuego
Y el fuego y la rosa sean uno.*

Al margen de su contenido estos versos parecerán una mera alusión decorativa al paraíso de Dante. Pero una vez que reparamos en el papel central del fuego, intermitentemente a través de la serie y notablemente en *Little Gidding*, la reconciliación potencial de las llamas de destrucción con la luz de la rosa está preñada de significación. Un examen del empleo reiterado del símbolo del fuego nos da la oportunidad de analizar más de cerca la textura de la poesía que

ha desarrollado a través de la estructura de los cuartetos.

La rima al principio de la segunda parte de *Little Gidding* recuenta las muertes sucesivas de los elementos. Versifica, amplificándola, una frase de Heráclito sobre el flujo continuo y la reconciliación de los contrarios, "El fuego vive en la muerte del aire, y el aire en la muerte del fuego; el agua vive en la muerte de la tierra, y la tierra en la muerte del agua". Observamos la impresión imborrable que este filósofo ha dejado en la mente del poeta, sobre quien escribió en su cuaderno de estudiante, hace treinta años: "Por Dios quiso decir fuego". Pero el fuego, en esta lírica, y en los versos de *terza rima* que le siguen, no es el fuego de la creación:

*En la hora incierta antes de la ma-
ñana
Cerca del fin de la interminable
noche
Al final retornante de lo incon-
cluso
Después que la paloma oscura con
lengua vacilante
Había pasado bajo el horizonte
en su retorno...*

La "paloma oscura" es el pájaro que ahora ronda todos nuestros cielos; su "lengua vacilante" es el fuego destructor del aviador. Las figuras que se encuentran "entre tres distritos cuando asciende el humo" y que re-

corren "el pavimento como una patrulla de la muerte" no requieren una aclaración de su función. Pero aquí a Eliot le preocupa también otros encuentros. No se encuentra con su compañero, el policía, sino con "un fantasma de un compuesto familiar". Este "fantasma" se asemeja, como indican algunas frases, a Brunetto Latini, cuyo encuentro con Dante en el Infierno es uno de los fragmentos que más han impresionado a Eliot. Una característica del pensamiento de Eliot (desde *Miércoles de Ceniza*) es hacer transiciones libres del *Inferno* al *Paraiso*; y las últimas palabras dichas en esta "calle desfigurada", al amanecer, son una advertencia al poeta que no escapará al "espíritu irritante" de la vejez,

*sino es restaurado con ese fuego purificador
Donde debemos movernos al compás,
cual un bailarín.*

Y aquí, en la imagen de la danza, como me ha señalado Teodoro Spencer, nos movemos anticipadamente más allá de las llamas cauterizadoras del purgatorio hacia las esferas radiantes del paraíso.

El otro fragmento central sobre el fuego en *Little Gidding* es el cuarto movimiento, uno de los momentos más impresionantes en la poesía de Eliot:

*La paloma descendiendo rompe el
aire*

Con llama de incandescente terror

Lo que las lenguas declaran

*La única liberación del pecado y el
error.*

La única esperanza o desesperación

*Yace en la elección de la hoguera,
o, la hoguera*

*Para ser redimido del fuego por
el fuego.*

¿Quién entonces inventó el tormento?

El amor.

El amor es el desconocido Nombre

Detrás de las manos que tejieron

La intolerable camisa de fuego

*Que el poder humano no puede
arrancar.*

Sólo vivimos, sólo suspiramos

*Consumidos por el fuego, o, el
fuego.*

Aquí el dominio de la extensión de los significados es magistral. En ese sentido, la elección en la primera estancia se encuentra entre la destrucción y la destrucción, pues como "las lenguas" declaran en ambos lugares será tu destrucción o la mía; el "incandescente terror" borrarán a Londres o a Berlín. Pero la paloma que desciende representa, más en lo hondo, la de la Anunciación, y las "lenguas" de la profecía anuncian los términos con los que tendremos que redimirnos. El poema tiene su núcleo de significación en la palabra fi-

nal (amor), considerablemente acentuada, del primer verso de la segunda estancia. La humanidad, que no "puede soportar una alta dosis de realidad", aún ignora esa palabra tan vulgar. Difícilmente, podemos afrontar la verdad que el amor es esencialmente sufrimiento, no catarsis; y que no está en nuestro poder quitarnos el peso de nuestros deseos, nuestra túnica de Neso, sino con la ayuda de la gracia. Poseemos sólo los términos de nuestra elección, el fuego de nuestras destructoras concupiscencias o el fuego incrustado y terrible del Amor Divino.

La poesía de purgación, como ya Eliot subrayó, es casi siempre menos excitante que la poesía de condenaación o de beatitud, mas esta lírica trasciende esa limitación por su fervor. El encuentro de los policías de vigilancia anti-aérea es el otro pasaje dramático del poema. Marca el primer ensayo con *terza rima* en la poesía de Eliot, acentúa lo mucho que le debe a Donne. Pero su método sigue más de cerca el ejemplo de otro maestro. La figura "olvidada, casi recordada", está evocada por medio del artificio de referencias múltiples, del cual Henry James se valió en sus cuentos de "fantasmas". La aparición, "demasiado extraña... para malos entendimientos", sugiere no sólo a Brunetto Latini o a Arnaut Daniel. Cuando le recuerda a Eliot como su preocupación común por el idioma

les impulsó a "purificar el idioma de la tribu", traduce virtualmente de *Le Tombeau d'Edgar Poe* ("donner un sens plus pur aux mots de la tribu"), indicando que quizás se le puede considerar como uno de los maestros de Eliot. Cuando procede a revelarnos "las ofrendas reservadas a la vejez", es interesante recordar que los amargos *Versos para un Viejo*, de Eliot, llevan en el manuscrito el epitafio, "a Estefán Mallarmé".

Quizá se impute a tal dilatación de sugerencias una disminución de la unidad dramática. Es cierto que Eliot, desde sus primeros versos, ha tenido más éxito en presentar un momento dramático que en desarrollar una acción sostenida. También se le puede imputar una limitación de contenido, comparado con algunos de los otros encuentros misteriosos que evoca. Mientras los versos de Brunetto Latini son, como ha dicho Eliot, "el testimonio de un querido maestro de las artes"; y el encuentro lastimoso y alucinado de Wilfredo Owen es nada menos que con el enemigo que él mató; la aflicción principal que "el fantasma" de Eliot representa es la laceración imponente de una creciente vejez.

Desde que Eliot se convirtió, el contenido de su poesía ha sido calificado de tenue; pero el recorrido de su reflexión y su sentimiento en los cuartetos son suficientes para refutar tal concepto. La dificultad está

en que, mientras en las primeras poesías de Eliot, la forma resultaba difícil, en sus obras posteriores son las ideas las que son difíciles. Al lector de Gerontion le era necesario suplir los conexivos ausentes. El lector de los cuartetos descubre una lógica suficientemente clara, pero se enfrenta con unos reinos de la plática que le son completamente desconocidos a una época laica. Un conocimiento mantenido de la noche oscura del alma es una fase rara de la experiencia mística en cualquier época; y es a esa altura que los lectores agnósticos y ateos han sido más severos en indagar si los versos de Eliot expresan algo más que meras alusiones literarias. El rigor es algo deseable, pero no hay que olvidar que la poesía auténtica nos presenta experiencias que están igualmente remotas de nuestras vidas cotidianas, como ocurre en la visión de Odipo en Colonus, en *Elegías de Dwino*, de Rilke, y en casi todo el *Paraíso*. Se evitarían estos errores, en el caso de la poesía de Eliot, si estuviéramos en acecho de lo que éste intenta. Como ha demostrado nuestro examen de las estructuras de los cuartetos, el cambio más radical en su poesía posterior se debe a que sus intenciones ahora sólo son dramáticas a intervalos, o mejor dicho, intentó concentrar su predilección por el drama en sus obras de teatro; y produjo en sus cuartetos lo que el siglo XVII llamó meditaciones.

No obstante, el cambio más sorprendente en la textura de sus versos está en el abandono de los artificios que le había enseñado Donne y otros poetas metafísicos. Ahora le interesan las cualidades del menos popular maestro del siglo XVII, Lancelot Andrewes, cuya "disciplina espiritual" ha contrastado Eliot con la intensidad deshecha de Donne. Los tres atributos del estilo de Andrewes que Eliot ha elogiado son igualmente aplicables a la prosa y la poesía: "ordenación o arreglo y estructura, precisión en el uso de las palabras, intensidad apropiada". Estos atributos parecen muy remotos de los fines poéticos de *Los Hombres Huecos*, escrito el año anterior; pero ahora lo que más quiere expresar es algo semejante a la emoción "puramente contemplativa" que descubrió en Andrewes. Para calcular la influencia que sobre Eliot ha ejercido un escritor sólo es menester examinar lo que éste le ha enseñado en relación con su propio medio de expresión; y es curioso observar que el fragmento que Eliot cita para señalar cómo las reflexiones espirituales de Andrewes pueden aún forzar "una presencia concreta sobre nosotros", le sirve de punto de partida para su poema, *Viaje de los Magos*. Otra frase ("Hagamos de esto un tiempo tan aceptable en sí, doblemente aceptable por nuestra aceptación"), que demuestra cómo Andrewes "no titubeó

en martillar, en acentuar, ni en jugar con una palabra para hacer evidente su significado", provee a Eliot con un juego de palabra similar en *Burnt Norton* ("Entonces fueron como nuestros huéspedes, aceptados y aceptando") y lo alentó en un desarrollo independiente como vemos en el sorprendente verso,

Distraído de la distracción por la distracción.

A los que demandan que el contenido de un poeta sea visiblemente utilitario no les satisfecerá la creencia de Eliot de que el poeta en tiempos de guerra debe como hombre "consagrarse a su patria no menos que los otros hombres", pero que "como poeta su primer deber es para su idioma natal; es preservar y desarrollar ese idioma." A los críticos nacionalistas esto les parecerá una evasión en lo referente al contenido. Pero la crítica barata de Van Wycks Brooks (que califica a Eliot de poeta de poca esperanza, menos fe, y ninguna caridad) está substancialmente refutada por los versos sobre

(Traducción de José Rodríguez Feo.)

los diferentes géneros del amor. Mas esa lírica no existe por sí; asciende orgánicamente hasta transformarse en la suma de uno de los temas más profundos de la poesía de Eliot. Y los que sospechan de la inercia de aquellos fragmentos donde insta al alma a esperar en la oscuridad sin esperanza, deben pensar en la declaración final de *East Coker*:

Debemos aquietarnos y no obstante movernos.

La reconciliación de los contrarios es tan fundamental para Eliot como lo fué para Heráclito. Sólo así percibe una solución al ser total del hombre. El "corazón de luz" que entrevió ligeramente en el primer movimiento de *Burnt Norton*, es la antítesis de *El Corazón de la Oscuridad*, del cual tomó el epitafio para *Los Hombres Huecos*. El mal esencial ocupa aún la mayor parte de la poesía de Eliot, mucho más que el bien esencial; pero la orquestación magnífica de sus temas nos prepara al final, para esa visión paradisiaca, y no es una alusión decorativa, sino un final integrado en lo referente al contenido y a la forma.

FRANCIS O. MATTHIESSEN

Y EL ARBOL

DA la luz ancha azul en los lugares
que más hermoso espesó la tierra,
en la cóncava falda de la sierra,
en el lomo convexo de los mares.

Los brillos se sitúan a millares
sobre las flores que el color encierra,
las brisas con el iris juegan guerra
dulce de paz. Se inflaman los cantares.

Todo en el vasto ámbito se iguala,
no hay sol mucho mejor ni sombra mala;
de igual belleza, todo a sí se nombra.

El azul sigue azul. Y abajo, encima,
la luz es toda luz en base y cima
y el árbol se completa con su sombra.

JUAN RAMON JIMENEZ

EL PAJARO EN LA MANO

Casa con dos patios

SIEMPRE seré el forastero
Que ve junto a la cancela
Cómo en el patio primero
Mármol frío
Vela
Por el señorío.
Pero aquel patio segundo
Con su cielo—tierra
Con sol—me envuelve en un mundo
Que pasma, ciñe y se cierra.

Tras la gran sed

AGOSTO me despeña
—sed, sed, sed—
a su infierno.

+ ¡Ah! De repente, Dios.

Un pronto de agua fría.

Ebriedad en relámpago, es el amor eterno
Que colma de una vez con terrible alegría.

Hasta la sombra

¿Y QUIEN así varía tan umbrío?
¿Es de veras la sombra
Quien me regala en variación su oscuridad,
A punto ya de ser azul
De un ondear marino
—Sin duda verde allí, por esa cala?
¿Es tal vez una siesta con un pájaro
Que se tornasola, recóndito?
¿Quién, quién,
Tan múltiple ocurrente y más umbrío?

La hierba entre las tejas

ES alegre la hierba entre las tejas.
¡Que importan las persianas
De penumbra impaciente,
Y la fatalidad a plomo ante esas rejas,
Y ese muro con ansia de ventanas,
Si primaveralmente
Me ilusiona y se aviva
La insinuación silvestre que en las tejas encaje,
Sin hombres, sola arriba!
Es tenaz la esperanza con paisaje.

Un niño y la noche en el campo

¿CONTRA quién se encarnizan—no hay nadie—las tinieblas?

Temblando el miedo con sus sombras se exhala en ráfagas.

Entre el ver y el dormir

Un niño dice:

—¡Ya estarán pasando los toros!

¿Entonces?

Bastará

Disponer más oscura la defensa:

¡Escondarse en el sueño!

Y el niño va durmiéndose mientras de las tinieblas
Surgen bultos campales, noche agolpada, toros.

Una Pared

BAJO un cielo que siempre exige campo,
Entre aquellos solares y desmontes
Seduca una pared
Muy blanca.
Y el cielo se aproxima natural,
Y se asoma tras la pared,
Si apenas silvestre, blanquísima:
Consolador presagio de la noche
De embeleso y de luna
Por campiña o jardín con dos dichosos.

Anulación de lo peor

SIN luces, ya nocturna toda, bárbara,
En torno a los silencios encrespándose,
La noche con sus bestias aulladoras se yergue.

¿Una aprensión te angustia?

No temas.

Los aullidos,
El mal con sus galápagos, sus gárgolas,
Noche abajo enfangándose, cayendo,
En noche se transfunden. La noche toda es fondo.
Espera, pues.

El sol descubrirá,
Bellísima inocente, la simple superficie.

Camposanto

YACENTE a solas, no está afligido, no está preso,
Pacificado al fin entre tierra y más tierra,
El esqueleto sin angustia, a solas hueso.
¡Descanse en paz, sin nosotros, bajo nuestra guerra!

Ser

EL intruso partió. Puedo ser donde estoy.
Ya nada me separa de mí, nada se arroja
Desde mi intimidad contra mi propio ser.
Es él quien se recobra dentro de un cuerpo suyo
Felicísimo como si fuese doble el alma,
Juvenil, matinal, dispuesta a concretarse.
El contorno dispone su forma, su favor,
Y no espera, me busca: se inclina a mi avidez,
Sonríe a mi salud de nuevo ilusionada.
El intruso dolor—soy ya quien soy—partió.

Hija pequeña

NO, no vale ese llanto.
La Creación a dar su poesía empieza.
!Tú creces! Y con tanto
Paraíso en tu estrépito que la naturaleza
Sola es jardín: tu encanto.

Gracia tan inmediata
De manantial, de luz con arranque de aurora,
De alborada invasora,
De ramo con rocío—!Tú creces!—no enamora.
Más, más, más: arrebatada.

Los recuerdos

¿QUE fué de aquellos días que cruzaron veloces,
Ay, por el corazón? Infatigable a ciegas,
Es él por fin quien gana. ¡Cuántos últimos goces!
Oh tiempo: con tu fuga mi corazón anegas.

Sin embargo

I

—¿BUSCAS? De veras vives.
—¡Bajo tantos temores
Oscuros!
—¡Oh dicha a toda luz!
—Y el resto, largo,
Muy gris, entre dos luces.
—...Que dejan, sin embargo,
Los ojos en penumbra de algún sol. No, no llores.

II

Hoy huele el día a gozo recordado. Disfruta
Del camino: ya es ruta.



Oleo 1944



RENÉ PORTOCARRERO



Escultura 1944

BERNARD REDER

III

—Un amor, bien vivido...

—¡Pero tantos dolores

Soportados!

—Amor, amor.

—Dulce y ya amargo.

¡Quién no suspira un ay!

—...Que deja, sin embargo,

Tu soledad templada para que al fin no llores.

JORCE GUILLÉN



¡Trínquenme bien ahí a ese Hombre!

A MARREN bien a ese hombre. Está loco. Loco-loco. Flaco, y viejo, como lo ven, y cubierto de flores-de-sepulcro, no se fíen. Ahora lo ven ahí, mansito, como gallo pillo, tomando resuello. De pronto puede dar un brinco. No lo dejen. ¡Trínquenme bien ahí a ese hombre!

Yo soy el Pelado. Sí. Me llaman el Ruso. Fuí barbero, y dicen que al hablar con alguien miro siempre al espejo. Pero ahora miro a ese hombre. Ahora sé lo que pasa, y quiero contarle algo, corriendo, a él mismo, antes de que se lo lleven. Atando cabos, me sé las cosas. De no haber estado loco... Yo no lo sabía. No se faja uno con un loco; es fajarse con dos, el hombre y la locura. Yo andaba por aquí, vivo aquí, allá arriba, en el bajareque aquel del jardinero. Ahí está mi vieja. Tengo mi penco, mi arrenquín, voy con mis mandados, por mi cuenta. Entonces vengo aquí, le fío a este loco. Nadie lo sabía—que era loco. Sabía ocultarla—la locura. Le fío, y doy vales a mi cuenta en la bodega, y no sé, ni yo ni nadie, que el viejo está loco, y que tiene guano en el güiro. Trae la muchacha del campo, se echa el ayudante con los gallos, cura con yer-

bas y con Tulita a la mujer vieja y enferma que tiene en cama, lleva gallos todas las temporadas a la valla y pierde. Y con todo, nadie sabe que tiene guano escondido. Escondido, como la locura.

Esto fué hace un año. Trajo la muchacha. La vieja estaba ya en cama, soldada a la cama. Fué por entonces. El ayudante estaba ya aquí. Antes iba por ahí, por los repartos, buscando gallos, que afeitaba y llevaba a las vallas y nunca casaba. Luego iba a los galleros, se los vendía, para fonfones. Vino al viejo. Le trajo fonfones, y luego vino la muchacha, y el ayudante dió en dar vueltas. Quizás como yo, según dicen, y también él miraba al espejo, con su ojo haragán. Miraba a los gallos, los rejones, los pollos nuevos. Se agachaba, les pasaba la mano, los abosaba contra sus fonfones, en el traspatio. Luego iba la muchacha con comida, por entre los plátanos, las cajeles y las guayabas, como bailando. Erguida, una caña brava, de nudos altos y redondos, girando entre las matas. Se le veía desde fuera, del camino, del otro solar, del yerbazal, a través de la casa: de ventanas abiertas, la casa de puertas abiertas, la

mujer tirada en la cama, callada, mirando al techo, las goteras, las lagartijas, los sapos, las arañas. Ahí sujeta, fija, los ojos abiertos, como una muerta. Pero viva todavía, queriendo vivir, y pensando.

Primero, la vieja. La que primero lo vió todo, aun antes de que pasara. El viejo fué al campo. Dijo que iba a comprar pollos finos. Tulita vino entonces con yerbas, se quedó en la casa, con la enferma, cuidándola. O quizás velándola. El ayudante se quedó con los pollos, solo, durmiendo en el traspatio. La enferma no lo había visto. Ella no miraba a la gente, ni a nada, salvo el lecho. El ayudante no miraba, tampoco, a la gente. No iba a la calzada, a la bodega, a la esquina de noche con el grupo de nosotros. Luego la enferma quiso verlo. Preguntó su edad, lo llamó junto a la cama. El viejo estaba aún en el campo. Había estado lloviendo y las gotas caían, lentas, sobre el rostro enfermo y blanco y verde y descarnado de la vieja. El ayudante se echó para atrás; Tulita lo empujó para adelante. La vieja miraba aún al techo, y a las gotas, que le caían en la cara. Y luego de noche, con la luz encendida, y la ventana abierta, miraba a las ranas, retrepadas en el palitos, el chinitoencueros, pegadas unas otras, como mangos verdes y amarillos, mirando a la vieja con sus ojos sin párpados. Cientos de ranas verdes, amarillas, de ojos fijos y sal-

tones, mirando a la enferma desde el palitos. Ella miraba al techo, inmóvil, como las ranas.

—Quiero ver al muchacho—dijo la enferma.

Tulita lo trajo. La enferma tardó en mirarlo. Luego volvió, lentamente, la cabeza en la almohada. No el cuerpo, ni siquiera los ojos. La cabeza tan sólo. Entonces el vió que no estaba muerta. Pero ella no habló. Quiso sonreírle, fué recogiendo los labios de encima del boquete sin dientes, volvió a juntarlos. Pero sonrió con los ojos, sin moverlos. Nada más. Volvió la cabeza, miró de nuevo al techo. El muchacho se fué hacia atrás, trastabillando. Después la enferma despegó, de nuevo, los labios.

—Es joven—dijo la enferma—. Está sucio, pero es joven. Y buen mozo.

Nada más. Tulita no entendió por de pronto. El viejo estaba aún en el campo, y volvió solo, y no trajo pollos, ni nada. Venía chévere. Había ido a la Habana, y traía un flus nuevo, y pajilla, y zapatos nuevos. Esos mismos que lleva, pero nuevos. Después fué al apeadero, una tarde, y salió a la calzada. Entonces traía la muchacha. La vimos salir a la calzada, zaqueando, subir al camino, la cabeza hacia atrás, la cintura allá arriba, los senos allá adelante. El viejo iba delante. Una parienta, dijo luego. La traía—dijo—para cuidar a la

enferma. Esta no hablaba. Tulita siguió yendo, con preparos; callaba también. Sonreía. Miraba al ayudante, me miraba a mí, husmeando, sonreía. La enferma sabía mucho, dijo Tulita. No estaba viva ni muerta, por completo. Quizás haya un intermedio, un sitio desde donde la enferma veía, fríamente, las cosas. Por eso sonrió. Mandó llamar al muchacho, y vió que era joven, y ella sabía. Solo ella. La joven no era pariente, y el viejo no había ido a comprar pollos finos. Pero la enferma no se iba. Acaso él pensara que al volver ya no estaría, pero ella no quiso irse. Se estaba yendo, pero, de pronto, se detuvo, y se quedó en ese rellano, esperando. Desde allí vió, fríamente, lo de acá—no sé si lo de allá. Vió al viejo, yéndose al campo, a buscar la muchacha, y quiso ver al ayudante.

—Es buen mozo—dijo la enferma. Todavía no me muero.

No se murió, todavía. Ya se estaba yendo, pero fué como si hubiera pedido, prestado, algún tiempo para ver algo. Nada más que para eso. Verlo, oírlo, saberlo: eso era todo. Le bastaba. Podía irse en paz. Ayer se fué. Ya lo sabía todo, ya lo había visto.

La vieja no me llamó a mí, como al ayudante. Yo no importaba para ella. Sólo el ayudante.

—Ese es el hombre—le dijo a Tulita. El ayudante.

Yo, nada. Si ella viviera, y pudiera decirlo, lo diría. Ella sabía que yo, para la muchacha, nada. Yo venía aquí, le fiaba al viejo, miraba a la muchacha, pasaba al traspatio, miraba a los gallos, veía venir la muchacha, como bailando, entre las matas. Veía al viejo, entre las matas, acechando, cortando plátanos, recogiendo, en pomos, su zumo rojo, su sangre. Pensaba que era yo—el viejo lo pensaba. Me lo dijo: —Tú no te acerques a ella, me dijo. Me enseñó el machete. Luego entregó la sangre de plátano a Tulita, y ésta la llevó a su casa. El ayudante cuidaba los gallos, por sí solo, y vino la temporada, pero nada. Los gallos estaban cuidados, afeitados, y todo, pero el viejo no los llevó a la valla. El ayudante llevó tres, apostó a los contrarios, y cobró fuerte. Dijo que eran del viejo. La cátedra les apostó, por ser del viejo, y el ayudante, del otro lado, cobró fuerte. Luego vino diciendo que les había apostado a ellos y perdido. Le pasó la cuenta al viejo, y éste, de noche, tuvo que ir a la botija, y sacar plata, y dársela al ayudante, encima. El viejo creyó estar solo. El ayudante dijo que se iba a su casa, en Miraflores, a ver a la vieja, pero se quedó en el yerbazal, y vió al viejo ir a la botija. La muchacha se hizo dormida, pero siguió también al viejo, por su lado, para ver lo que no viese el ayudante. Ya estaban de acuerdo. La enferma estaba

en cama, con los ojos abiertos y todavía esperaba.

—Tú no te acerques—me dijo el viejo—. No te acerques a ella o te chapeo.

A mí, no al ayudante, me lo dijo.

—No mires al espejo—me dijo el viejo.

¡El criar fama! El ayudante era quien miraba al espejo, realmente. Allí estaba la muchacha. Los dos eran jóvenes, y el viejo era viejo, y flaco, y seco, y lleno de flores-desepulcro. Mírenle las manos, mírenle la cara. ¡Agárrenlo! ¡Trínquenlo bien! Miren cómo me ha puesto. Trínquenlo, que está loco, bien a la silla.

Eso era. La enferma lo sabía, y por eso no se iba del todo. Sabía que el viejo había ido al campo por la muchacha, porque era joven, y tenía ese cuerpo, pero que también el ayudante era joven, y tenía su cuerpo. La enferma no pensó en mí, ni dijo No te Acerques, y en la calzada, los otros me pinchaban, y no pensaban en el otro. ¡El no criar fama! El ayudante no la miraba—a la muchacha. No andaba tras ella, mirándola, a la vista de todos, bajeándola, con los ojos. No hablaba de muchachas, sino de gallos, y sus gallos siempre perdían, y el viejo ya no pensaba en los gallos, sino en la muchacha. Por eso la trajo. Creyó que la vieja estaría ya muerta, o que se moriría en

seguida. Tulita se lo dijo. Pero aun no era tiempo. Todavía me queda algo por ver, le dijo a Tulita—la vieja se lo dijo. Tú misma vas a ver algo. Luego me cuentas—le dijo la vieja.

Pero nadie vió nada, realmente. Nadie los vió juntos, a la muchacha y el ayudante, desenterrando el guano, escapando, de noche, por el arromal, entre las cañas bravas, hacia el río. Pero eso es lo cierto. El viejo no quería creerlo. Yo no estaba ya aquí. Me había ido. Yo no sabía nada pero tenía que irme. No había chance. Yo sabía ya que no había chance con la muchacha y creí que era porque yo soy el Pelado, y me llaman el Ruso, y esas cosas. Me lo dijeron los otros, en la calzada. Entonces me fuí, para otro barrio, el de Santa Amalia, para no verla. Fué cuando las lluvias. Se desbordó el arroyo, y me arrastró durmiendo, cinco cuadras. Pero eso es aparte. El viejo creyó que yo me había llevado la chiquita, y matado quizás al ayudante. Me estuvo buscando, furioso, y yo sin saber nada. Entonces volví. No podía evitarlo, y volví. Ya habían pasado las lluvias. Pero entonces ya el viejo sabía que la muchacha se había ido con el ayudante y con su guano en el güiuro y que yo no era nada. Se lo dijeron, pero nadie cogió aún al ayudante ni la muchacha, y quizás no los cojan más nunca. Entonces la vieja había esperado bastante, y se fué también,

para el otro lado, muy tranquila. Fué cuando yo vine. El viejo no estaba aquí, y cuando vino, ya ustedes saben. Está loco. Loco. Uno no se

faja jamás con un loco, porque son dos a fajarse contra uno. Aguántenlo. Trínquenlo bien en esa silla. Ese es el cuento. ¡A él mismo se lo digo!

LINO NOVÁS CALVO



SOPLADO EN LAS DOS OREJAS

Extractos del Log-Book de Monsieur Teste

Una oración de monsieur Teste.

Señor, estaba en la nada, infinitamente nulo y tranquilo. Me arrancasteis de ese estado para lanzarme en el extraño carnaval... y por vuestros cuidados me dotaron de cuanto era preciso para padecer, gozar, emprender y caer en error; pero estas mis nuevas facultades fueron desiguales.

Os considero como el amo de esa negra oscuridad que contemplo cuando pienso y en la cual se inscribirá el último pensamiento.

Entrégame, oscuridad, entrégame el supremo pensamiento...

Mas cualquier pensamiento, por vulgar que sea casi siempre, puede ser "supremo pensamiento".

Si no fuese así, si hubiera uno *supremo en sí y por sí*, podríamos hallarlo por la reflexión o la casualidad; y, ya hallado, no nos quedaría más que morir. Podríamos morir así de un pensamiento determinado, por la sola razón de que ninguno le puede seguir.

Confieso que hice de mi espíritu un ídolo, pero fué porque no hallé otro. Le rendí culto con ofrendas y

con insultos. No como a cosa mía. Pero...

+

¡Analogía de la frase de de Maistre sobre la conciencia de un hombre bien nacido! No sé lo que es la conciencia de un tonto, pero la de un hombre de ingenio está llena de tonterías.

+

No conozco esta cosa; esa otra no la puedo alcanzar; pero *conozco* que Porcio la posee. Poseo a mi Porcio, que manejo como hombre y que encierra lo que no conozco.

+

Algunos personajes sienten que sus sentidos los separan de lo real, del ser. Este sentido corrompe en ellos los demás sentidos.

Cuanto veo me ciega. Cuanto oigo me *ensorde*. Cuanto sé me arroja en la ignorancia. Ignoro por causa y en relación de lo que sé. Esta iluminación ante mí es una venda y encubre ya sea una noche, o bien una luz más... ¿Más qué? Ciérrase aquí el círculo de esta extraña inversión. El conocimiento como una nube so-

bre el ser; el mundo brillante como una mancha en la córnea, como la opacidad.

Quítenme todas las cosas; que yo vea.

+

Muy señor mío, está usted perfectamente "desprovisto de interés". No así sus huesos, su hígado ni tampoco su cerebro. Ni tampoco su estúpida apariencia, ni esos sus ojos que llegan siempre tarde, ni todas sus ideas. ¡Qué no puedo, al menos, conocer el mecanismo de un tonto!

+

No estoy hecho para las novelas ni para los dramas. Sus grandes escenas, cóleras, pasiones, momentos trágicos, lejos de exaltarme, llegan a mí como miserables explosiones, estados rudimentarios en donde andan sueltas todas las necesidades, en donde el ser se simplifica hasta la tontería y se ahoga en vez de nadar en las circunstancias del agua.

+

No leo en el periódico ese drama sonoro, este acontecimiento que produce palpitaciones. ¿Adónde me llevarían a no ser precisamente al umbral de estos problemas abstractos en los que ya me sumergí completamente?

+

Soy rápido o nada. Inquieto, explorador desenfrenado. A veces me

reconozco en una mirada peculiarmente personal y capaz de generalización.

¿Estas miradas matan aquellas otras que no pueden alcanzar lo general, sea por falta de poder en el espectador, sea por otra causa?

De todo ello resulta un individuo ordenado según los poderes de sus pensamientos.

+

Hombre siempre erguido en el cabo Pensamiento, abriendo desmesuradamente los ojos sobre los límites de las cosas o de la mirada...

Imposible resulta recibir la "verdad" de sí mismo. Cuando la sentimos formarse (es una impresión) formamos al mismo tiempo *otro yo insólito...* del que nos sentimos orgullosos—que envidiamos. (Colmo de la política interna.)

Entre el Yo claro y el Yo turbio; entre el Yo justo y el Yo culpable, existen odios viejos y viejas conciliaciones, renunciadas viejas y viejas súplicas.

+

A guisa de oración privada

"Rindo gracias a esta injusticia, a esta afrenta que me despertó y cuya viva sensación me arrojó lejos de su causa ridícula, dándome también la fuerza y el gusto de mi pensamiento, con tanto vigor que mis trabajos se beneficiaron al fin de mi cólera; pro-

vechoso incidente para la investigación de mis leyes."

+

¿Por qué amo lo que amo? ¿Por qué odio lo que odio?

¿Quién no tuviera el deseo de invertir la tabla de sus deseos y de sus repugnancias? ¿de cambiar el sentido de sus movimientos instintivos?

¿Cómo puedo ser a la vez como una aguja imantada y como un cuerpo indiferente?...

Encierro a un ser menor al cual debo obedecer bajo pena desconocida que es muerte.

Amar, odiar, están debajo.

Amar, odiar, me parecen casualidades.

Lo que hay en mí de desconocido para mí hace de mí precisamente el que soy.

No soy más que lo inhábil y lo incierto que encierro.

Mi debilidad, mi fragilidad...

Las lagunas son mi base de partida.

+ Mi impotencia es mi origen.

Mi fuerza nace en ustedes. Mi movimiento va de mi debilidad a mi fuerza.

Mi miseria real encierra una riqueza imaginaria; y soy esta simetría; soy el acto que anula mis deseos.

Hay en mí alguna facultad, aplicada de vez en cuando, que me hace considerar—más, que me obliga a considerar—mis gustos y mis repugnancias como puramente accidentales.

Si mi ciencia fuese mayor, quizá viera necesidad donde veo casualidad. Pero ver esa necesidad es también distinto... Lo que me obliga no es mi Yo.

+

Entrégate por completo a tu mejor momento, a tu mayor recuerdo.

Tienes que reconocerlo como rey del tiempo.

El mayor recuerdo.

El estado a que debe llevarte de nuevo toda disciplina.

El que permite que te desprecies y también que te prefieras justamente.

Todo relacionado con El, que instala en tu desarrollo una medida, unos grados.

Y si lo debes a algún otro, has de negarlo y saberlo.

Centro de impulsos, de desprecio, de pureza.

¡Me inmolo, en mis adentros, a lo que quisiera ser!

+

La idea, el principio, el relámpago, el primer movimiento del primer estado, el salto, [el rebote fuera de lo que viene...] Para otros las preparaciones y las aplicaciones. Lanza aquí tu red. Este es el lugar del mar donde encontrareis. Adiós.

+

...Viejo deseo (aquí de nuevo, periódico apuntador) de reconstruirlo todo con materiales puros; con exclusivos elementos definidos; relacio-

nes claras, contactos y contornos dibujados, con exclusivas formas conquistadas, y sin ninguna vaguedad.

+

Meditaciones sobre su ascendencia, su descendencia.

Rareza de estos ecos de lo UNO.

¿Qué? ¡Este bloque-Yo halla parte fuera de sí!...

...Esa manera de mirar que me encierra entero, que presagia, prepara en cierta sonrisa todo mi pensamiento explícito—este sujetar la *Cosa* entre el pliegue del ángulo izquierdo de mi boca, y las presiones de los párpados, y las torsiones de los motores del ojo—este acto mío esencial, esta definición, esta condición singular—existe en aquella cara de aquel muerto, en éste ya, y también en ese otro—en distintas edades, épocas—¡bien lo sé!—esos ejemplares no han sentido las mismas cosas; muy distintas fueron sus experiencias y sus ciencias...—pero—¡no importa!—*No se engañan mutuamente*—Se adivinan.

Admirable parentesco matemático de los hombres. ¿Qué decir de este bosque de relaciones y de correspondencias? No nos queda ni siquiera la mitad de las palabras que los romanos tenían para hablar de ello.) ¡Qué mezclas y qué difusiones!

+

CONJUNTO

Prójimo, mi caricatura, mi modelo, ambas cosas.

Prójimo que inmolo justamente en el silencio; ¡que quemó para agradecer al olfato de mi-alma!

¡Y Yo! que lacero y nutro con su propia substancia, siempre remascada, único alimento que lo desarrolla.

+

Prójimo que quiero débil; que, fuerte, adoro y sorbo—te prefiero inteligente y pasivo... a menos que, rareza, y hasta que, quizá, otro *Mismo* aparezca—una contestación precisa...

Mientras tanto, ¡qué importa lo demás!

+

Siento infinitamente el poder, el querer, porque siento infinitamente lo informe y la casualidad que los baña, los tolera y tiende a volver a su fatal libertad, a su figura indiferente, a su nivel de igual probabilidad.

+

¿En qué, esta tarde, esta falsa luz, este hoy, estos incidentes conocidos, estos papeles, este todo vulgar difieren de otro todo, de un *antes de ayer*? Los sentidos no son bastante sutiles para percibir los cambios ocurridos. Bien sé que no es éste el mismo día, pero no hago más que saberlo.

No son bastante sutiles mis sentidos para deshacer esta obra tan fina o tan profunda que es el pasado; no son bastante sutiles para percibir que este lugar o esa pared no son idénticos, quizás, a lo que eran aquel día.

P O E M A

(Traducido del lenguaje Self)

⊕

*Iba a quererte quizás,
O mi Espiritu!*

*Pero veo ahora
Que te quería ya tanto!
Iba a quererte quizás,
O mi Espiritu!*

*Pero veo ahora, o mi Espiritu,
Que te quería ya de distinto modo!
En recuerdo te conviertes, no de
otros, sino de ti,
Y eres cada vez más semejante a
ningún otro.
De más distinta manera el mismo, y
más mismo que yo.
O Mío—pero que no eres aún del
todo Yo!*

+

SI EL YO PUDIERA HABLAR

¡Qué insulto, el cumplido! —¡A alabarme se atreven! Acaso no estoy más allá de toda calificación. Así hablaría un Yo, si él mismo *se atreviera*.

Y si el Yo pudiera hablar (*estribillo*).

+

EL RICO DE ESPIRITU

Aquel hombre tenía en sí tales riquezas, tales perspectivas, estaba hecho de tantos años de lecturas, de refutaciones, de meditaciones, de combinaciones internas, de observacio-

nes; de tales ramificaciones, que sus contestaciones eran difíciles de prever; que ignoraba él mismo en qué concluiría, el aspecto que, a la postre, le interesaría, el sentimiento que en él prevalecería, los atajos y la simplificación imprevista que surgirían, el deseo que nacería, la réplica, las iluminaciones.

Había alcanzado quizás ese extraño estado en que no se puede mirar la propia decisión o contestación interna, a no ser bajo el aspecto de un expediente, pues de sobra sabía que el desarrollo de su atención sería infinito y que la *idea* de acabar con algo no tiene ya ningún sentido en un espíritu que se conoce bastante. Había alcanzado el grado de *civilización interna* en que la conciencia no soporta opiniones a no ser que las acompañe un cortejo de modales, y que no descansa (si esto es descansar) a no ser en el sentimiento de sus prodigios, de sus ejercicios, de sus substituciones, de sus precisiones sin número.

...En su cabeza, detrás de sus ojos cerrados, ocurrían curiosas rotaciones—cambios tan variados, tan libres, y sin embargo tan limitados—, pasaban luces como las que lanzaría una lámpara llevada por algún visitante de una casa cuyas ventanas, en la noche parecieran fiestas lejanas, ferias nocturnas, pero que pudiesen convertirse en estaciones o en salvajadas si lográsemos acercarnos—o en espan-

tosas calamidades—o en verdades y revelaciones...

Era como el santuario y el lupanar de las posibilidades.

La costumbre de la meditación hacía vivir ese espíritu en medio—por medio—de estados raros; en una suposición perpetua de experimentos puramente ideales; en el uso continuo de condiciones—límites y de fases críticas del pensamiento...

Como si las rarefacciones extremas, los vacíos desconocidos, las temperaturas hipotéticas, las presiones y las cargas monstruosas, hubiesen sido sus naturales recursos—y que nada, en él, pudiera ser pensado que no sometiera, por esto tan sólo, al tratamiento más enérgico, con la investigación del dominio entero de su existencia.

+

+ Este gusto, y a veces este talento de la *transcendencia*—(entiendo por esto una incoherencia *real* más verdadera que toda coherencia propuesta) con el sentimiento de ser lo que pasa *inmediatamente* de una cosa a otra, de atravesar, en algún modo, los más diversos órdenes—órdenes de grandezas... puntos de vista, acomodaciones extranjeras... Y esas bruscas vueltas a sí, cortando todo lo que se presenta; y esas miradas bífidas, y esas atenciones trípodes, esos contactos en otro mundo de cosas separadas *en el suyo propio*. Ese soy yo.

+

Desprecia tus pensamientos, así como ellos saben pasar—¡y volver a pasar!...

+

EL JUEGO PERSONAL

Regla del juego

Ganamos el partido si nos juzgamos dignos de nuestra aprobación.

Si hemos ganado el partido por cálculo, con voluntad, consecuencia y lucidez—la ganancia es la mayor posible.

+

EL HOMBRE DE CRISTAL

“Tan recta es mi visión, tan pura mi sensación, tan inhábilmente completo mi conocimiento y mi representación tan desligada, tan clara, y mi ciencia tan perfecta que me penetro desde la extremidad del mundo hasta mi palabra silenciosa; y desde la *cosa* informe que deseamos al levantarnos, a lo largo de las fibras conocidas y de los centros ordenados, *me soy, me contesto, me reflejo y me repercuto, me estremezco ante lo infinito de los espejos—soy de cristal.*”

+

Mi soledad—que no es sino la carencia, desde hace muchos años, de amigos, larga, profundamente vistos; de conversaciones estrechas, de diálogos sin preámbulos, sin agudezas que no sean las más raras—me cuesta caro—. No es vivir, vivir sin objeciones, sin esa resistencia viva, esta

presa, esta otra persona, adversario, resto individuado del mundo—otro yo—inteligencia rival, irrepresible—el mejor amigo enemigo, hostilidad divina, fatal—íntima.

Divina ya que, si suponemos un dios que nos impregna, penetra, domina infinitamente, adivina infinitamente—su alegría al ser combatido por su criatura que trata imperceptiblemente de ser; de separarse... Devorarla y que vuelva a nacer; y una alegría común y un engrandecimiento.

Si supiéramos, no hablaríamos—no pensaríamos, no hablaríamos.

El conocimiento es como ajeno al ser mismo. El se ignora, se interroga, obliga a que le contesten...

¿De qué sufrí más? Quizá de la

costumbre de desarrollar todo mi pensamiento, de ir hasta el fin en mí.

+

Desprecio sus ideas porque las percibo con toda claridad y casi como el futil adorno de las mías; y las veo como veo en el agua pura, en el vaso de cristal a tres o cuatro peces de colores que realizan en sus paseos descubrimientos siempre ingenuos y y siempre los mismos.

+

No soy tonto, porque cada vez que me descubro tonto, me niego, y me mato.

+

Me repugna tener la razón, realizar lo que se logra, la eficacia de los procedimientos; probar otra cosa.

PAUL VALÉRY

(Traducción de Guy Pérez Cisneros)



NOTAS

ESPECIE DE ACTUALIDAD

EL CENTENARIO DE NIETZSCHE

EL 15 de Octubre del año actual se cumplirán cien años del nacimiento de acaso la más discutida figura intelectual que ha habido en la época moderna: Federico Nietzsche. La insólita arrogancia de sus ideas y maestría de expresión, junto con una actitud totalmente nueva de absoluta oposición al ambiente cultural de su tiempo, ofrecieron ocasión para que su perfil se destacara enérgicamente, atrayendo sobre sí el aplauso o la repulsa de la "élite" intelectual. Mejor la repulsa que el aplauso, ya que si bien el estilo de sus obras cautivaba a todos sus lectores con sabor de poesía, la inmensa mayoría reprobaba la novedad y dureza de su pensamiento. Bien sabía esto Nietzsche, y lo tenía previsto: "Hay que ser íntegro hasta la dureza en las cosas del espíritu para poder soportar mi seriedad y mi pasión", dijo en *El Anticristo*.

Sin embargo, no se trataba solamente de dureza o integridad, sino que algo más era también preciso a sus contemporáneos para comprenderlo: la perspectiva histórica. El pensamiento de un filósofo puede ser interpretado, compren-

dido, en su propio objetividad, sin requerir para ello proyección temporal alguna. Pero cuando el sentido de las ideas es poco usual, y se trata de invertir o subvertir las formas y contenidos tradicionales de la filosofía, dando nacimiento a una nueva época de revisión y reorientación, vale tanto ir directamente a la fuente misma de todo el movimiento como procurarse una visión conjunta de sus consecuencias a través de varias generaciones de pensamiento. Nosotros, mediado ya el siglo veinte, nos hallamos quizá en mejores condiciones para comprender a Nietzsche que sus coetáneos, a causa de la lejanía misma. No en vano es nuestro siglo el que ha inentado hacer una revaloración de su figura, aunque en la mayoría de los casos con fines apolo-géticos; pero siempre se corre el peligro de la desviación, unas veces subestimán-dolo y otras exagerándole valor, ya que es sumamente difícil ensamblar correctamente la estructura de su pensamiento. Es cierto, como alguien ha dicho, que aunque Nietzsche escribía aforismos no pensaba en aforismos, pero lo que es necesario aclarar es el sentido conceptual de sus aforismos y la trabazón de todos ellos en unidad. Porque en Nietzsche hay de todo: previsión, intuición genial de precursor, junto a exaltación parcial ar-

bitraria, errores, deficiencias conceptuales.

Lo más fructífero ha sido el planteamiento (o mejor el neoplantamiento, pues San Agustín ya lo había realizado, aunque en diverso sentido) del tema de la vida en el centro mismo de la filosofía, pero sólo el planteamiento, no su solución y sus consecuencias, pues aquí es precisamente donde mejor pueden refutarse las ideas de Nietzsche. Arranca de aquí dos corrientes importantes del pensamiento moderno, la llamada filosofía existencial o vital y la filosofía de los valores. Esta última, sobre todo, está paradójicamente ligada a la vida humana por cuanto es incapaz (inclusive en el objetivismo riguroso de N. Hartmann) de prescindir de ella. E inclusive aquello que más le reprueba Hartmann a Nietzsche, o sea la transmutación de todos los valores (*Umwertung aller Werte*), que implica su relatividad respecto al hombre, es posible hoy día considerarlo uno de los aciertos del filósofo, aunque haciendo la salvedad de que todo el esquema depende en último término de la definitiva posición metafísica acerca de la vida misma. Precisamente este es el punto primordial del problema, donde Nietzsche estaba fundamentalmente interesado, y donde más puede ser combatido, quizás por lo mismo.

Nietzsche significa ante todo una reacción contra el ambiente fosilizado de su época. El se plantea a sí mismo el problema de la autenticidad o esencia real del hombre, y lo resuelve en oposición a

los moldes imperantes. El inmenso panorama de la filosofía, la historia, la religión, le parecen mostrar el esfuerzo deliberado de los mediocres para disfrazar o enmascarar aquello que verdaderamente debe ser el hombre. Lo discutible en ese caso es saber qué cosa sea en realidad este hombre cuya máscara vemos. Porque la filosofía tradicional habíalo considerado como sustancia; y Nietzsche atisba, más bien que sabe, que el hombre no es una sustancia, sino un hacer. Pero, a causa de la oscuridad de la intuición, o de la finalidad implícita de luchar contra el concepto tradicional, el hombre nietzscheano conserva muchos atributos de la sustancia. Además, su propia postulación es incompleta; unas veces el Superhombre aparece como una finalidad evolutiva de la especie, que a su vez formará una especie diferente, siguiendo el planteamiento darwiniano, y otras se trata de arquetipos históricos individuales que reúnen en alto grado, en actualidad, las posibilidades del hombre contemporáneo. En realidad, el Superhombre representa la vida misma, pero entendida no sólo en el aspecto inmediato de su contenido impulsivo e instintivo, sino como espíritu que reina sobre todas las cosas. La vida es compleja, a veces contradictoria en sus ingredientes, pero lo que caracteriza la voluntad de poderío, es decir, la afirmación de la vitalidad misma, no es sólo la riqueza de impulsos, sino el dominio de ellos por el espíritu. El Superhombre es más bien un desenfreno de las propias potencialidades vitales. Por tanto el col-

mo de fuerza espiritual coincide con la plenitud de actividad anímica y física. Lo que no se concibe claramente es de qué manera puede surgir este ideal humano entre una humanidad mediocre y falseada. Sobre todo, si tenemos en cuenta que en este aspecto Nietzsche recuerda muchísimo a Platón, cuando el filósofo griego se plantea en la República el problema de la función propia de cada ser. Nietzsche considera a los hombres divididos en diversos tipos psicológicos, cosa muy verdadera; pero de aquí a estimar que esos tipos psicológicos corresponden a una diversidad esencial o natural en cada uno de ellos, media un abismo. Si Nietzsche cae en él, es porque está tan atento a la sociología como a la filosofía, y acaso también porque en su afán combativo no teme llegar a todos los excesos. No debemos, sin embargo, reprochar a Platón tal postulado; porque en este caso no se va de la psicología a la metafísica, sino a la inversa, lo que es de toda legitimidad. El ateniense parte de un concepto metafísico para llegar a la aclaración psicológica del hombre; de aquí se extiende a la ética y a la política. Por eso, es legítimo para él dividir a los hombres en subespecies psicológico-metafísicas, cuyas relaciones sociales son posibles de determinar. Nietzsche no tiene semejante sistema; aquí sólo hallamos puntos de vista que, enfocando parcialmente a la realidad, hacen resaltar desmedidamente algunos de sus aspectos, pero siempre como fenómenos. Es un error de toda filosofía vitalista pretender establecer entre los

hombres (vale decir, en la vida misma) jerarquías y distinciones cuya base no sea el propio concepto central metafísico de lo que se entiende por vida. Aquello que más se ha combatido en Nietzsche es acaso lo que con mayor razón se podría siempre refutar; pero es falso creer que este Nietzsche sea el único posible, ya que hay en sus ideas mucho más, y de mayor importancia, que lo que la mayoría de los hombres pueden verle.

El Superhombre no es más que la encarnación plástica que la mente artística de Nietzsche ha utilizado para representar el sentido o el destino de la vida. Finalidad inmanente e irrealizable cuyo papel estriba en ser siempre posible y nunca real, ya que así daría sentido al quehacer humano. Sin embargo, Nietzsche lo consideró más que posible, casi real (en el pasado mañana), y su entusiasmo por imaginarse su advenimiento dió pábulo a múltiples maliciosas interpretaciones.

A veces es difícil negar la genialidad del filósofo cuando trata de fijar el concepto del hombre, y casi siempre en sus definiciones están contenidos aquellos elementos contra los cuales se dirigía su pugnacidad. Es que lleva tras sí un bagaje consustancial del que no puede prescindir. Es el nuevo Anticristo, en lucha contra el aparato sofisticado de la religión oficial y epidérmica, quien dice: "Lo grande del hombre es que es un puente y no una meta; lo que se puede amar en el hombre es que es un tránsito y un acabamiento." Zarathustra.) Coinciden en su personalidad filosófica no so-

lamente elementos cristianos íntimos, sino influencias de la filosofía a la cual combate: la voluntad, tomada de Schopenhauer, y la realidad como actividad vital, que Fichte había denominado *Tathandlung*, o sea actuación, agilidad, hazaña. En aquellos aspectos donde trata de superar a la filosofía, postulando la relatividad de la verdad, de la moral, de todos los valores, cae en el riesgo de un subjetivismo absoluto, que sólo podría salvar por medio de un tratamiento metafísico pleno del Superhombre. Porque si el hombre del futuro es una finalidad inmanente a la especie, puede hacerse inclusive a la verdad dependiente de él; mas si se trata de posibilidades individuales de realización, caeríamos en algo así como el solipsismo.

Federico Nietzsche tuvo la virtud y la genialidad de abrir nuevos derroteros a la filosofía. Pero también ostenta a pesar suyo el mérito de haber incurrido en tan manifiestas exageraciones que ha prevenido a las generaciones posteriores del peligro que encierra toda unilateral apreciación no metafísica de la vida.

ANÍBAL RODRÍGUEZ

M U S I C A

ORQUESTA DE CAMARA DE LA HABANA. LXII Concierto, Junio 22, 1944. Director: José Ardévol.

TRES aspectos bien distintos de la música de los últimos años estuvieron representados en este concierto, a saber:

lo extranjero ya reconocido (Paul Hindemith: Pequeña Música de Cámara para 5 instrumentos de viento), lo cubano igualmente reconocido (Alejandro García Caturla: Primera Suite Cubana, para 8 instrumentos de viento y Piano, 1932) y lo cubano que pugna por conquistar un puesto en el panorama de la música universal de nuestros días (Julián Orbón: Capriccio Concertante para orquesta de cámara, 1944).

Hindemith es sin discusión uno de los representantes más destacados de la música "nueva", vale decir, de la música "clásica" actual ("clásica" por liberada de inquietudes y de tanteos y por lograda en el sentido del orden y del equilibrio). Aunque de ejecutoria menos limpia que, por ejemplo, Strawinsky, pues, alemán, al fin y al cabo, no logra a veces librarse de las nebulosidades que el norte proyecta siempre sobre lo estético, Hindemith muestra sin embargo en una buena parte de su producción (a veces en el más alto grado) las cualidades de claridad y limpieza que sabemos inherentes a lo clásico. En nuestra opinión, la Pequeña Música de Cámara responde sólo en parte (por limpia, por objetiva, por sana) a esta estética, pues, por su falta de calor y de "sentimiento", por su cortante esquematismo y por su tono frecuentemente irónico, se nos antoja no plenamente colocada dentro de la categoría de "lo clásico".

Muchos años atrás, a esa época de transición que se llama habitualmente "la Post-guerra", nos llevó, estéticamente, la

Suite Cubana de Caturla. Epoca de inseguridades y de dudas, de revisiones y de liquidaciones, de demoliciones y de desbrozamientos; época en que lo único claramente discernible era lo negativo (negación de valores caducos), porque lo afirmativo estaba como diluído en una materia nebulosa, y en que mostrar "sentimiento" en arte era vergonzoso. Porque los únicos sentimientos que podía haber eran precisamente los que corrompían el viejo arte que se intentaba demoler, la Post-guerra cumplió noblemente su necesidad y, a la postre, fructífera labor. Fielmente, aunque quizás un poco tardíamente, la Suite Cubana de Caturla refleja ese mundo de inquietudes que hacía hervir a Europa: auténticos valores afirmativos tomados un momento y dejados en seguida, bien por temor de haber caído en una excesiva "blandura", o bien por una voluntad decidida de "no seguir ningún camino"; retorcimiento, complicación y violencia, como medios únicos de evitar el lugar común, entonces, más que nunca, execrable; excesos, en fin (de intelectualismo), para contrarrestar excesos (de sentimentalismo), en esa fatal lógica histórica y estética que el péndulo ilustra tan gráficamente en lo físico.

Delicioso retorno fué en nuestro concierto el Capriccio de Orbón, uno de los compositores más fecundos del "Grupo de Renovación Musical". No es ésta, quizás, una obra enteramente lograda, no es una obra de madurez y sí de juventud, pero, y esto es lo significativo, de juventud serena y consciente, dueña de sí

misma y que sabe ya cuál es su misión y cómo debe cumplirla. Aquí sí hay sentimiento, honda y cálidamente intuído y manifestado sin sonrojos, porque no es el sentimiento heredado, enfermizo y adulterado, que tuvo que combatir la época anterior, sino uno propio, sano y fresco, nacido de la entraña del propio tiempo. ¡Afortunada posición ésta del artista de hoy, que puede entregarse al sentimiento, porque no tiene problemas graves que resolver, y ponerse desde luego en camino, porque tiene la senda ya trazada y desbrozada!

Cierta falta de unidad y, más aún, de fluidez notamos en los dos primeros Movimientos (Allegro y Adagio) del Capriccio, debidas a las fuertes y rotundas cadencias que frecuentemente dividen su curso en pequeñas secciones (caso extraño de articulación no enteramente satisfactoria, por excesiva). Pero, en cambio, la espléndida calidad melódica, la sólida y, al mismo tiempo, transparente estructura armónica y contrapuntística y la deliciosa sonoridad que resulta de su orquestación, hacen de estos dos Movimientos nada más y nada menos que *verdadera música*. Enfatismo especial merece este último aspecto de la obra, el de su eufonía, el de la belleza sonora, luminosa y casi plástica, que ofrece; Orbón, pasando por alto las ricas elaboraciones de la orquesta clásica, va más atrás, a la adorable sencillez de la orquesta del Concerto Grosso y en ocasiones, sensibilizándose aún más, alcanza tonos francamente renacentistas. El último Movimiento del

Capriccio (Danza, Allegro Vivace) presenta una curiosa inversión de los valores ya señalados: mayor lógica de desarrollo, mayor fluidez, pero, en cambio, menos riqueza melódica y menos eufonía.

En conjunto, el Capriccio Concertante de Julián Orbón es una obra bellísima y profundamente "nueva", en espíritu y en realización, que podemos ofrecer como digno espécimen de nuestra música de proyecciones universales y que ha de servir de estímulo poderoso a cuantos nos interesamos por la creación de una escuela cubana de composición.

La labor de la Orquesta fué excelente: pasados los primeros números de la obra de Hindemith, en que no pudieron vencer enteramente la natural dureza de sus instrumentos, los metales y maderas de la Orquesta de Cámara obtuvieron de aquéllos (y lo mismo Juan Antonio Cámara, del piano) un tono más elástico y más cálido que dió a la Suite de Caturla toda su intensidad, sin producir las durezas tan difíciles de evitar en esta obra. Más adelante, el Capriccio de Orbón sonó deliciosamente.

En cuanto a Ardévol, baste recordar en su elogio que los principales factores que contribuyeron a integrar este concierto, tan altamente significativo para la cultura musical cubana, son creación suya, a saber: la propia Orquesta de Cámara, y la naciente escuela de composición que con el Capriccio de Julián

Orbón ha dado uno de sus más firmes pasos de avance.

SERAFÍN PRO

ESCULTURA

SEIS ESCULTORES

¡En pie la era sucesiva!

VALERY

EL día 6 de junio tuvo lugar en el Lyceum la primer exposición de escultura no-académica. Participaron en ella Roberto Estopiñán, Eugenio Rodríguez, Rodolfo Tardo, José Núñez Booth, Lozano y Rolando Gutiérrez. La organización estuvo a cargo del crítico de arte, Sr. Guy Pérez Cisneros, sin cuya valiosa cooperación no se hubiese llegado al eficiente resultado que presentó como carácter la exposición.

La presencia de estos seis escultores unidos tiene para la crítica, como todo grupo, dos aspectos: uno que mira al conjunto; y otro que se detiene ante el individuo.

Aquí la impresión que provocan los valores individuales para el ojo observador responde por completo al hecho que refiere Richter en los "Recuerdos" de su vida, donde cuatro pupilas ante un mismo trozo de paisaje, obtienen como resultado cuatro cuadros distintos.

Este grupo de jóvenes que se desprenden de los mismos conceptos académicos que en un tiempo manejaron, provocan

con el rostro al llegar la hora del cisma, un mismo gesto huraño, que sólo viene a diferir como característica individual en la manera de torcer la boca.

Si seguimos la frase de Gogol: "Toda arquitectura es bella cuando se observan toda sus leyes" vemos que dentro del grupo hay serios defectos que sólo podrían ser disculpados si tenemos en cuenta la extrema juventud de sus componentes. (Advierto al llegar aquí, que lo que acabo de formular está dicho para todos con la única excepción de Lozano, artista éste cuyo grado de más avanzada madurez en su obra le permite escapar a mi examen.)

Si ampliamos la frase de Gogol y le damos un sentido que encaje en la obra de nuestros escultores como obra que se mueve en nuestro ambiente paupérrimo de influencias escultóricas, donde nada sano, como un camino a seguir, se puede beber de los antecesores, vemos que la observación de todas las leyes—o caminos—para lograr la belleza no se ha cumplido en una parte del grupo: porque —la frase es de Wölfflin—"cada artista se encuentra con determinadas posibilidades "ópticas" delante de sí"... y una de las leyes o caminos para lograr la belleza en países como el nuestro consiste en asimilar toda positiva influencia que nos venga de Europa como una posibilidad más de perspectiva.

Creo que es absurdo no prestar una atención más profunda a ciertos problemas de escultura que nos han llegado de Europa por mediación de Bernard Reder

y que algunos escupen con un gesto que indica lo amargo sin antes haberlos probado. Porque está bien que no se admitan si después de haber trabajado con ellos su resultado no es satisfactorio. Lo que no se comprende es el hecho de no darles beligerancia a priori sin haber palpado sus resultados. Indico a uno de los mejores en su camino a la búsqueda de lo trágico en sí, el peligro de deshechar esta sana influencia; ya que su obra al buscar apoyo en las formas para expresarse pierde valores escultóricos y se satura en cambio de formas de la pintura.

Ahora bien: así como creo posible la escultura en sí; la escultura pura; aislada de las demás artes, creo también que en caso de una posible funcionalidad, la escultura debe tender a la arquitectura y nunca a la pintura. Este es el peligro a que me refiero en el caso de uno de nuestros elementos más valiosos.

Si el problema reside en conocer el árbol por sus frutos, podemos liquidar la cuestión, demostrando las riquezas conquistadas en su obra por aquéllos, los más avizores, que han asimilado el concepto de Reder.

Lozano, cuya obra lo coloca a la cabeza, sirve de ejemplo a lo antes dicho.

Rolando Gutiérrez, con una perfecta comprensión de lo que es la escultura, dotado además de los requisitos necesarios que integran al escultor, como lo demuestra su manera de enfrentarse con el material en la talla directa, ocupa en calidad un puesto al lado de Lozano.

El otro aspecto que mira al conjunto se torna halagüeño. La diferencia de posturas que desintegra, se volatiza en perfecta fuga, y se rinde sin atreverse a quebrar en liza una sola lanza. El sendero fué desbrozado de la más leve hoja seca. La magna obra por hacer unifica a los hombres; aunque después vayan cada uno por su parte a hablar su propia lengua. "... y hagámonos nombrados antes de esparcirnos sobre la faz de la tierra" (Génesis, cap. 11, v. 4).

Algunos días antes de la exposición, José Lezama Lima, en el primer número de ORÍGENES, escribe estas palabras refiriéndose al desarrollo de nuestras artes: "En poesía, música, y pintura, hemos alcanzado ya algunas claridades."

[Lezama, con su habitual mirada que lo coloca entre los tiradores certeros,] parece hacer blanco en las esculturas de los anteriores; y notamos cómo su bala en vez de hacernos oír por medio del impacto con la obra el sonido de campana que indique las calidades, va a desinflar por medio del silencio que omite, el enorme globo azul de lo que se llamó hasta ahora escultura.

Después de esta expresión, la escultura —¡ya era hora!—ha podido encontrar atención de parte de nuestros mejores valores. Una crítica sobre sus defectos y virtudes es saludable señal de que ante su presencia, el salón de exposiciones estuvo exento de una atmósfera cargada de vapores soporíferos.

La labor de conjunto suple con creces el defecto individual.

Un amigo íntimo de Bernard Reder, declaró, después de ver la exposición, que no había en la América un grupo tan completo de escultores. Quitémosle el énfasis a la frase y nos quedaremos con un sabor altamente favorable.

Yo quisiera aprovechar la ocasión para llamar la atención a uno de esos hombres que pertenecen a la fauna especial de los mejores, que tan poco abunda; uno de esos hombres de ojos facetados, que unidos a un fino olfato, los hace hallarse siempre al tanto de las cosas esenciales y aún de aquellas, que rebajándoles la categoría, podrían llamarse de tono menor, el hecho de haber silenciado la exposición desde la columna que a su disposición tiene, además de haber recalcado más su posición con el hecho de su ausencia en el salón de exposiciones.

La actitud asumida por la crítica, ha tenido una resonancia soterrada, libre del comentario que se grita. Yo desconozco los motivos de ese silencio que ignora. El hecho es que aquí se ha hecho una obra. Ahora bien: una obra es algo con lo cual hay que enfrentarse, bien sea para negarla o para encomiarla. Por eso, yo, en mi poquedad, me aventura a decirle a esos críticos especialistas en huídas silenciosas, estas palabras: "He aquí una obra. Esto no puede ignorarse."

OSCAR GONZÁLEZ HURTADO

INDICE

	<u>PÁG.</u>
Francis O. Matthiessen: <i>Los Cuartetos de Eliot</i>	3
Juan Ramón Jiménez: <i>Y el Árbol</i>	18
Jorge Guillén: <i>El pájaro en la mano</i>	19
Lino Novás Calvo: <i>¡Trinquenme bien ahí a ese hombre!</i>	26
Paul Valéry: <i>Extracto del Log-Book de Monsieur Teste</i>	31

NOTAS

ESPECIE DE ACTUALIDAD.

ANÍBAL RODRÍGUEZ: <i>El centenario de Nietzsche</i>	38
---	----

MÚSICA.

Serafín Pro: <i>Orquesta de Cámara de La Habana</i>	41
---	----

ESCULTURA.

Oscar González Hurtado: <i>Seis escultores</i>	43
--	----



La viñeta de la portada es de A. Lozano.

Las viñetas interiores son de Mariano.