

ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

HEMEROTECA
RESERVA

BIBLIOTECA NACIONAL
JOSE MARTI
HABANA 1944



LA HABANA

Otoño

OCTUBRE, 1944

SUMARIO

MARÍA ZAMBRANO: *La Metáfora del Corazón.*

THEODORE SPENCER: *Stephen Hero: El manuscrito inédito de «El Retrato de un Artista Adolescente».*

WILLIAM CARLOS WILLIAMS: *El Mundo Amargo de la Primavera.*

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Pensamientos en la Habana.*

FINA GARCÍA MARRUZ: *Carta a César Vallejo.*

ELISEO DIEGO: *Divertimentos.*

SOPLADO EN LAS DOS OREJAS

GIORGIO DE CHIRICO: *Sensibilidad. — Sinceridad.*

NOTAS

CINTIO VITIER: *«Las Ratas».* — JOSÉ RODRÍGUEZ FEO: *La Obra de Mariano y su nueva estética.* — LUIS ANTONIO

LADRA: *Alejo Carpentier: Viaje a la Semilla.*

Viñeta, de Amelia Peláez.

Pedro Costa

ORÍGENES

AÑO I

LA HABANA, 1944

NÚM. 3

La Metáfora del Corazón

(FRAGMENTO)

*Dividiendo bien el Logos
— distribuyéndolo bien —
por tus entrañas.*

EMPEDOCLES

LA VIDA DE LAS METAFORAS

No sólo de pan vive el hombre, es decir, no sólo de Ciencia y Técnica. También podría decirse que no sólo de Filosofía, pero tal cosa al hablar de las metáforas no tiene sentido, porque la Filosofía más pura se ha desenvuelto en el espacio trazado por una metáfora, la de la visión y la luz inteligible.

Una de las más tristes indigencias del tiempo actual es la de metáforas vivas y actuantes; esas que se imprimen en el ánimo de las gentes y moldean su vida. La poesía, especialmente "la pura", ha fabricado mayor número de metáforas que nunca, pero

no parece que entre ellas se haya destacado alguna con fuerza suficiente para sellar la informe vida de los hombres. Y es que estas metáforas a que nos referimos no son los felices hallazgos de la poesía o de la literatura, sino una de esas revelaciones que están en la base de una cultura, y que la representan. Manera de presentación de una realidad que no pueden hacerlo de modo directo; presencia de lo que no puede expresarse directamente, ni alcanzar definición racional. La metáfora es una definición que roza con lo inefable, única forma en que ciertas realidades pueden hacerse visibles a los torpes ojos humanos.

Pedro Costa

Por una metáfora se ha solido entender una forma imprecisa de pensamiento. Dentro de la poesía se les ha concedido, especialmente desde Valéry, todo su valor. Pero la metáfora ha desempeñado en la cultura una función más honda, y anterior, que está en la raíz de la metáfora usada en la poesía. Es la función de definir una realidad inabarcable por la razón, pero apta para ser captada de otro modo. Y es también la supervivencia de algo anterior al pensamiento, huella en un tiempo sagrado, y por tanto, una forma de continuidad con tiempos y mentalidades ya idas, cosa tan necesaria en una cultura racionalista. Y la verdad es que en sus momentos de mayor esplendor, la Razón, no hubo de temer ante estas metáforas que podemos llamar fundamentales. O quizá es que al decir cultura, tengamos la imagen de una unidad entre la más pura razón y esos otros modos de conocimiento, entre los que destaca éste de las metáforas.

LA VISION DEL CORAZON

Al lado de la gran metáfora de la "luz intelectual" ha vivido otra de destino bien diferente: su continuidad no parece haberse mantenido, de tal manera que hemos de echar mano de otra metáfora: la del río cuyas aguas se esconden absorbidas por el tiempo para luego reaparecer; nada

más parecido a la arena que se traga el agua que el paso del tiempo que, a veces, parece encubrir muchas cosas que han muerto y que prosiguen su vida secretamente, casi clandestinamente, con una continuidad que podríamos llamar infra-histórica. Durante épocas enteras no alcanza el nivel visible de lo histórico; si se recuerdan pueden parecer ecos arcaicos, curiosidades, arqueología. Si aparecen en vivo es con la modesta vida del folklore, modesta forma de existencia anónima, dispersa y asistemática, en períodos como éste de la cultura occidental en que lo visible es tan aplastante que sume en la sombra más opaca a lo que con ella no se aviene. Y así se explica que coexistiendo con el más perfecto conocimiento histórico y arqueológico que haya habido jamás sea tan pobre el repertorio de "formas", de ideas o creencias vivas y de metáforas poéticas actuantes, se consuma la vida en parcialidad tan mezquina.

Una de estas metáforas nada actuales se refiere a una cierta forma de vida y conocimiento. Si la otra que pareció vencerla y aun suplantarla en su historia un día, parece inactual, ésta lo es más todavía. Se trata de una metáfora en que la luz juega un papel importante, la luz y la visión, pero referidos a otro órgano distinto del pensamiento, a ese olvidado, relegado al folklore: el corazón.

¿Será una simple metáfora esta "visión por el corazón"? La metáfora de la visión intelectual ha sido —nadie podría negarlo— algo más que una metáfora, ha sido la definición de toda una forma—hasta ahora la más decisiva y fundamental—de conocimiento. ¿Podremos pasar de largo junto a esta gran metáfora por que sea al parecer más extraña, más dada al equívoco, más misteriosa y audaz? ¿No habrá existido una forma de conocimiento o visión que de manera más o menos fiel, corresponda a esta poética expresión? No sería demasiado fácil el intento, si aceptamos ya desde el comienzo una metáfora, la que implica el nombre de esa viscera secreta y delatora: corazón. Su historia la muestra en altibajos más grandes que la razón. La razón aunque ligada a un órgano fisiológico, el cerebro, no consiste en él. El corazón no sabemos exactamente qué hace en la vida psíquica; si hace algo es tan apegado a él, que no se aleja como el pensamiento del cerebro del que, a pesar de todo los intentos de paralelismo psicofisiológicos, anda tan desprendida. El corazón lo ha sido todo, hasta sede del pensamiento en Aristóteles, todo poéticamente y en las religiones, lo sigue siendo para las criaturas sin letras, especialmente de algunas latitudes, como en las orillas del Mar por excelencia, del Mediterráneo (que bien podría ser el lecho en que vive per-

manentemente, donde se retrae como en una madre o en un terreno familiar donde jamás ha de ser rechazado. Recinto sagrado ante cualquier invasión). Subió a la superficie de la historia en los dos Romanticismos europeos: el del "Otoño de la Edad Media" y el último, de quien es el nombre. Ha sido en ellos entidad aceptada, resplandeciente. Fórmula mágica y figura irradiante, algo así como el dogma central. Tal exaltación más bien le ha perjudicado, pues al llegar la hora de la desaparición de tales romanticismos, ha sido la entidad más implacablemente condenada al destierro, más rápidamente expulsada del área visible de la vida culta. Ha tenido sus genios, que han brillado con distinto resplendor y fuego que los otros; y ha tenido además de la visión otras metáforas, tal como la del fuego. Y en realidad la del "corazón en llamas" ha sido la que los dos romanticismos han usado con preferencia. Es como la función propia del corazón, mas no en su vida modesta, allí donde desde siempre se les deja lugar, sino en su exaltación delirante. Es su ascensión, arrebatada, como si solamente así pudiese mostrarse a la vista y obtener un lugar, como si en la cultura occidental lo que en verdad significa no pudiese ser aceptado sino en este arrebatado, en esa precipitación hacia arriba, en su ausencia llameante. Como si fuese menester que el

ánimo del hombre occidental estuviere en trance de un desesperado culto a alguna olvidada deidad, por ejemplo, al fuego, a un fuego no cósmico, sino de índole a la par humana y sobrehumana. Está emparentado y se podrá confundir a veces con la adoración de otra cosa más oscura aún en su significación, más misteriosa e intermitente: la sangre. La sangre ha tenido también sus adoradores, pero no han sido arrebatados, sino ebrios. Una de las más espléndidas es Santa Catalina de Siena, adoradora de la sangre de Cristo, de quien dice estar embriagada. La sangre, como el vino, embriaga. Es bebida, consumida, transfundida. Es metáfora en suma de comunión, es un culto dionisiaco, de embriaguez vital, en el que se transfunde una vida divina a quien la bebe; metáfora de una sed infinita, una sed por esencia inextinguible. Si se ha manifestado en cultos y en amores de algunos santos y místicos, en la vida histórica no ha llegado a la aceptación que obtuvo el corazón. En la vida profunda y retirada que queda bajo la historia ha permanecido con sin igual fuerza. Ha sido y es con seguridad uno de los cultos de pueblos enteros que permanece inexpresada al margen de la cultura y de la historia y que un día irrumpe frenéticamente desde un estrato infinitamente oscuro, como lo más destructor que se pueda presentar, pues su irrup-

ción es catastrófica: se presenta en las pesadillas de los neuróticos, en los insomnios sin diagnóstico, en el arte de pretensiones más revolucionarias y destructoras, como el surrealista.

El corazón en llamas, o el fuego del corazón es la metáfora, la forma en que se ha revestido en sus apariencias históricas. Pero en la terminología popular en esa vida que el "corazón" ha llevado en sus fieles territorios, el corazón no es fuego, sino que parece presentarse en símbolos especiales: es grande, es como un espacio que dentro de la persona se abre para dar acogida a ciertas realidades. Lugar donde se albergan los sentimientos inextrincables que saltan por encima de los juicios y de lo que puede explicarse. Es ancho y es también profundo, tiene un fondo de donde salen las grandes resoluciones, las grandes verdades que son certidumbres. Y a veces arde en él una llama que sirve de guía a través de situaciones complicadas y difíciles, una luz propia que permite abrirse paso allí donde no parecía que hubiese paso alguno, encontrar los poros de la realidad cuando se muestra cerrada. Encontrar también la solución de un conflicto interior cuando se ha caído en un laberinto inextricable por obra de las enredadas circunstancias. En esta cultura permanente del corazón, no arde como fuego sino como llama, llama que no produce dolor sino felicidad. Y es

luz que ilumina para salir de imposibles dificultades, luz suave que da consuelo. En esta misma cultura el corazón tiene heridas; lentas, a veces de imposible curación; (diríase que las heridas en él no se cierran jamás porque tienen un cierto carácter activo, son heridas vivas, como heridas, de las que mana constantemente una gota de sangre que impide su cicatrización. Y por último el corazón pesa; y es lo peor, puede hacer sentir su peso, que equivale al peso del universo entero, como si en él pesara la vida de alguien que, en la vida, no puede ya vivirla. Es la *pesadumbre*, esa palabra tan hondamente española, *pesadumbre* que proviene siempre del corazón, pues es su peso que no viene de afuera, que es peso adentro.

LA SECRETA VIDA DEL CORAZON

La razón es pura manifestación, es la comunicación misma. Puede quedar sin decir, no por ello será menos comunicable. Un pensamiento racional, una Filosofía esotérica, es pura contradicción. La Filosofía ya en su comienzo fué la ruptura del Misterio. Así parece siempre a los apegados a un saber misterioso, saber superficial. La misma Filosofía ha adquirido conciencia de su superficialidad, que no es distinta de su universalidad y de su principal virtud:

la transparencia. Pero lo primero que sentimos en la vida del corazón es su condición de oscura cavidad, de recinto hermético. Viscera; entraña. El corazón es el símbolo y representación máxima de todas las entrañas de la vida, la entraña donde todas encuentran su unidad definitiva, y su nobleza. Se puede y la expresión popular bien lo sabe—tener entrañas y no tener corazón—es lo propio de los seres capaces de sentir mas sin nobleza, de los que no cabe esperar esos movimientos del ánimo que llevan el sello de la generosidad, que no tienen esas condiciones especiales que la metáfora del corazón lleva casi siempre: les falta el espacio vital. Seres con entrañas sin espacio, que son un grado ínfimo en la jerarquía de lo vivo. Sienten, pero en su sentir hay un absoluto hermetismo; sienten para sí, y su sentir jamás se abre ni tan siquiera irradia. El corazón es la víscera más noble porque lleva consigo la imagen de un espacio, de un *dentro* oscuro, secreto y misterioso que, en ocasiones, se abre.

Este abrirse es su mayor nobleza, la acción más heroica e inesperada de una entraña que parece al pronto, no ser otra cosa que vibración, sentir puramente pasivo. Signo de generosidad porque indica que aquello que primariamente es sólo pasividad—acusación—se transforma en activo. Y que es tan pasivo que no

deja de serlo al actuar, es el ofrecimiento de aquello que no tiene otra cosa que interioridad. Suprema acción de algo que sin dejar de ser interioridad, la ofrece en un gesto que parece podría anularla, pero que sólo la eleva. Se ofrece por ser interioridad y para seguirlo siendo. Y esto: interioridad que se ofrece para seguir siendo interioridad, sin anularla, es la definición de la intimidad.

Sólo aquello que constitutivamente es cerrado puede ser la sede de una intimidad; aquello que con suprema nobleza puede abrirse sin dejar de ser cavidad, interioridad que brinda lo que era su fuerza y su tesoro, sin convertirse en superficie. Que al ofrecerse no es para salir de sí mismo, sino para hacer adentrarse en él a lo que vaga fuera. Interioridad abierta; pasividad activa. Tal parece ser la vida primera del corazón, viscera donde todas las demás cifran su nobleza como si hubiesen delegado en ella para ejecutar esa acción suprema, delicada e infinitamente arriesgada. Porque en este abrirse de la entraña corazón, se arriesga la vida de las demás que no pueden hacerlo, pero que están comprometidas por participación. Poco valor tendría esta apertura del corazón si ocurriese sin participación de las demás entrañas solamente pasivas, oscuras y sin espacio que brindar—pura vibración sensible, puro trabajo también—. Si

tal participación no sucediese, el corazón podría tener una vida independiente y solitaria, como la llega a tener el pensamiento. Pero la primera diferencia que salta respecto a él, es ésta de no poderse desligar, de no andar suelto, con vida independiente. Y llevar siempre adheridas las entrañas; lo que es estar y permanecer siempre y en todo momento vivo. Pues vida es esta incapacidad de desligarse un órgano de otro, un elemento de otro; esta imposibilidad de disociación que es tan arriesgada porque al no haber separación, cuando llega es fatalmente la muerte. Incapacidad de liberación, de vivir independiente y por sí mismo, que es la forma de la libertad del pensamiento, que logra así su superioridad, pero sin heroísmo, porque nunca arriesga ni padece, porque al liberarse de la vida nada tiene que temer de la muerte.

[Impasibilidad, independencia, han sido las notas del entendimiento en la Filosofía que lo descubrió en su plenitud. Quien así lo hizo dijo también "entre todas las Ciencias—la Filosofía, puro entendimiento—ninguna más inútil, pero ninguna más noble". Entre todas las ciencias, es posible, si entre ellas no se cuenta la ciencia del corazón, que llega a hacer su ciencia, sin dejar de estar vivo, sin haber alcanzado, ni querer, ni poder alcanzar, impasibilidad e independencia.] Permaneciendo siem-

pre y en cada instante, aún en su ciencia, vivo, es decir, pasivo y dependiente; llegando en su actividad no a anular estas condiciones, sino a extremarlas llenándose de padecimiento y servidumbre, esclavizándose en su acción máxima; en aquélla que le define qué es el amor.

X Mas, antes de llegar el corazón a esa asunción suprema que es el amor, aun le queda mucho trabajo. Trabajo obscuro y sin expresión alguna, a lo menos sin palabras, que el amor al fin las encuentra siempre.

Sede de la intimidad, apegado de por vida a su dentro en pura y muda interioridad. El espacio que tiene es el que da sin tenerlo, sin gozarlo. Pues el espacio gozado es el que señorea el pensamiento, que anda suelto y libre por él. El espacio corresponde al dominio del pensamiento. El corazón por andar por él, ni sabe de él, pero le ofrece a costa de sí mismo, como sucede con toda sima o profundidad. Parece ser la profundidad un espacio bien diferente de los demás. La simple dirección contraria no produciría eso que llamamos profundidad. Profundo es aquel espacio creado por la acción de algo no hecho para estar en el espacio y que lo crea para que alguien que vive en el espacio y anda por él, pueda entrar en su contacto. La profundidad impone tanto y es tan misteriosa porque es el espacio que sentimos crearse, por la acción de algo que está a

punto de traicionar su ser para ofrecerlos en una entrega suprema como lo es toda entrega de aquello que no se tiene primariamente y se adquiere para entregarlo, a quien sólo así puede ir a quien lo llama. Lo profundo es una llamada amorosa. Por eso, toda sima atrae.

Y así, al dar espacio sin convertirse en pura espacialidad el corazón, profundo, es sede de la intimidad. Pero también porque permanece escondido y sin salir, trabajando con ese incesante y paciente trabajo de las entrañas, que por eso miden el tiempo. La maquinaria de un reloj nos produce pasmo, porque nos presenta la imagen del trabajo constante de las entrañas, de su rutinaria tarea, en cuya rutina va mortal riesgo.

LA MUSICA DEL CORAZON

Por ser el trabajo incesante condición de vida, no pueden entrañas llegar a la palabra; porque toda palabra es un corte y delimitación en la realidad y solamente quien puede apartarse de la vida por su condición independiente e impasible puede alcanzarla. Toda palabra suspende el tiempo e introduce en su incesante continuidad, discontinuidad. Por eso libra del tiempo. Nada de extraño puede tener el que la Filosofía que descubrió el pensamiento, llegara a verlo fuera del tiempo. En realidad

no llegó, sino que comenzó, al descubrir el pensamiento—"noein parméniano"—en una abstracción del tiempo. Es la condición del pensamiento mismo que en su forma genérica, la simple palabra, ejecuta una discontinuidad donde parecía no poder haberla. Hace saltar la ley del tiempo que marcha igual a sí mismo.

No así [las entrañas que siguen sumergidas en el tiempo sin poder salir de él.] Y por eso [no pudieron llegar a la palabra; por falta de asueto e

independencia; por imposibilidad de poner pausa en su trabajo. Su dominio es el ritmo, como en toda maquinaria.] La música de las máquinas atrae porque es imagen de la música del corazón. Música, latir que representa, en esto, también, al latir de tanta entraña sorda, que suena por toda la mudez de los demás que si no se hicieran oír de alguna manera, se llenarían de rencor. Pues el rencor nace de lo que no logra, trabajando siempre, ser escuchado.

MARÍA ZAMBRANO

Stephen Hero: El manuscrito inédito de «El Retrato de un Artista Adolescente».

I

EN 1935, Miss Sylvia Beach, la primera en publicar *Ulises*, imprimió un catálogo en su librería, *Shakespeare and Company*, 12 Rue de l'Odeón, París, donde se anunciaba la venta de ciertos manuscritos de James Joyce. Uno de ellos era la primera versión de *El Retrato del Artista Adolescente*, o sea las páginas 519-902. La biblioteca de la Universidad de Harvard las adquirió en el otoño de 1938, y representan una forma de la novela que difiere totalmente de la versión publicada, asumiendo así una significativa importancia para los admiradores de Joyce. Antes de estudiar su contenido, es menester asentar la fecha de redacción y delinear sus relaciones con la versión final. El asunto está velado por alguna oscuridad.

En el catálogo Miss Beach afirma que el manuscrito data de 1903 y prosigue: "Cuando el manuscrito le fué devuelto a su dueño, después de ser rechazado por vigésima vez, éste lo arrojó al fuego de donde lo rescató Mrs. Joyce a riesgo de quemarse las manos." Esto lo confirma, en parte, Mr. Gorman en su biografía de Joyce.¹ En 1908, nos dice Mr. Gorman: "Joyce quemó parte de *Stephen Hero* (como se titulaba entonces el libro) en un arrebato de desesperación y empezó de nuevo la novela en una forma más concentrada." El manuscrito de Harvard no muestra señal alguna del fuego.

El mismo Joyce no fué muy locuaz sobre el asunto. Cuando le escribí acerca del manuscrito, recibí la siguiente contestación de su secretaria: "Aparentemente el MS de unas mil páginas del primer borrador del *Retrato del Artista*, que él suele llamar una obra de colegial escrita a los 18 ó 20 años, se vendió fragmentariamente a diferentes instituciones de Norteamérica. El no puede hacer lo más mínimo sobre el asunto, del cual no es responsable, ya que no previó lo acontecido en el momento de hacer la presentación del manuscrito (sic)."

Como Joyce nació en 1882, las edades aquí mencionadas sugieren que el manuscrito fué escrito en 1901-02, y no 1903, como indica el catálogo. Mr. Gorman ofrece una tercera fecha. Cuando Joyce salió de Irlanda en 1904,

1. *James Joyce*, publicado por Farrar and Rinehart en 1939. (N. del T.)

nos dice, llevaba consigo un capítulo experimental y unas notas sobre *Stephen Hero*, y a continuación publica una carta de Joyce a Grant Richards, escrita el 13 de marzo de 1906, en la que habla del libro como si lo estuviese casi terminando:

Sugieres que escriba una novela en cierto sentido autobiográfica. Ya he redactado unas mil páginas de esa novela, como creo te conté, 914 para ser exacto. Calculo que estos veinticinco capítulos, casi la mitad del libro, representan unas 150,000 palabras. Pero me es casi imposible en las presentes circunstancias planear el resto del libro, y mucho menos escribirlo (p. 148).

Esta carta fijaría la fecha entre 1904 y 1906, siendo ésta una prueba más acabada que el catálogo de Miss Beach, o, la carta de la secretaria de Joyce. Pero deja aún problemas sin resolver. Mr. Gorman alude en otro pasaje (p. 208) a la versión definitiva como la *tercera* versión sin hacer distingos entre la primera y la segunda. ¿Es acaso el manuscrito de Harvard parte de una versión anterior a la aludida en la carta de Joyce a Grant Richards? No lo creo así; pero es posible. Un problema más importante concierne al destino de las primeras 518. ¿Fueron quemadas, como declara Mr. Gorman, o se encuentran en "diferentes instituciones de Norteamérica"? Si se encuentran en Norteamérica, sería interesante saber en qué lugar.

II

El manuscrito tiene gran interés para los lectores de Joyce. Mr. Gorman dice de las intenciones del autor: "Sería una novela autobiográfica, una historia personal del desarrollo de una mente, de su propio mundo, y de su intensa preocupación consigo mismo y con lo que había sido y cómo se había liberado del jardín jesuítico de su adolescencia. Trató de verse objetivamente a sí mismo, y de asumir la posición de un dios con respeto al niño y al joven que dió en llamar Stephen y que era en realidad él mismo."

El fragmento de Harvard, más extenso que la versión publicada, comienza un poco después del ingreso de Stephen en la Universidad Nacional; es decir, sus 383 páginas corresponden a las últimas 93 del libro (ed. Modern Library). El orden del desarrollo es el mismo, pero contiene muchos episodios que la versión publicada omite. El fluir de los episodios es diferente; los hechos cotidianos que constituyen la vida de Stephen resaltan con más exactitud—las relaciones con sus amigos, con su familia

y con una muchacha llamada Emma Clery; su crítica de los libros que ha leído es más comprensiva; y su teoría estética, aunque lleva implícita las mismas ideas, está presentada más satisfactoriamente.

En el manuscrito la familia Daedalus está caracterizada más minuciosamente, dándonos una visión cruda del desarrollo mental de Stephen. Mr. Daedalus no puede costear la educación de su hijo y el padrino de Stephen se encarga de matricularlo en la Universidad. El tipo del padre está mejor logrado; percibimos su estado maltrecho y su incapacidad para simpatizar con su hijo. En los dos años abarcados por el manuscrito la familia camina hacia la ruina, viéndose forzada a cambiar de residencias, cada cual más deplorable que la anterior. La señora Daedalus es un personaje más viviente que el dado en la versión final, y el conflicto entre su catolicismo ortodoxo y el descreimiento de Stephen está dramatizado en una escena admirable durante la cual el hijo se niega a asistir al culto el domingo de Resurrección. La justificación de esta exclusión, como muchas otras de un género realista narrativo, se funda en que la escena no está relacionada directamente con el tema de la novela—el desarrollo mental de Stephen. Sin embargo, nos impresiona su realismo agudo, y observamos que en la descripción del entierro de Isabel hay insinuaciones que nos traen el recuerdo del entierro en *Ulises*. Este episodio cotidiano, como muchos otros que aparecen en el manuscrito, sitúa la vida espiritual de Stephen contra un fondo realista y nos la hace más convincente. La omisión de este ambiente realista en el libro confirma la impresión de que éste en sus últimas páginas está realizado con impaciencia.

El manuscrito ofrece un retrato más fiel de Stephen, no sólo en contraste con la indiferencia de la familia, sino también en relación con sus amigos. De éstos, Cranly es el más destacado, y hay una comparación excelente entre su actitud hacia la vida y la de Stephen. Cranly se niega a tomar la vida en serio; no se prepara para los exámenes en la Universidad y afecta un desdén absoluto por todo lo intelectual; sin embargo, Stephen lo fascina y el mismo Stephen ve en su amigo, sobre una superficie tan diferente, una sensibilidad y una independencia rebelde semejante a las del propio Stephen. Diversos episodios menores: en salas de billar, en tiendas de tabaco y otras partes evidencian el compañerismo entre Stephen y Cranly. Algunos de éstos, aunque ajenos al conjunto de la obra, son de gran interés; y hay uno al final del manuscrito en el cual Stephen, súbitamente, cobra conciencia, mientras observa tres hombres que juegan al billar, de lo insignificante que son esas vidas que se malgastan poco a poco:

La ausencia de toda esperanza en aquellas tres vidas, su irremediable esclavitud, le causaron a Stephen la sensación de que el revés de sus ojos ardía. Puso una mano sobre el hombre de Cranly y dijo impetuosamente:

—Salgamos inmediatamente. No puedo soportarlo más.

Ambos cruzaron el cuarto y Stephen dijo:

—Si hubiera permanecido otro minuto, me hubiese echado a llorar.

—Sí, realmente es horrible—dijo Cranly—.

—Oh, qué inútil, qué inútil!—y Stephen cerró los puños—.

Pero si algunas de estas escenas producen un gran efecto, es evidente porque fueron omitidas; como aquellas otras que mejor caracterizan a la familia Daedalus, éstas otorgan a la estructura del libro un carácter demasiado episódico y rompen la unidad que Joyce creía esencial. Son en demasía autobiográficas y se presiente en ellas una vena adolescente que la versión final sutiliza. Estas escenas fueron creadas porque ocurrieron en la vida real; no porque son imprescindibles al diseño del libro. Aquellas que acaecen después del episodio central, la lectura del ensayo de Stephen sobre estética, carecen de una relación necesaria e inevitable entre sí; y en las últimas cien páginas la atención del lector decrece según avanza la narración.

La descripción de las relaciones entre Stephen y Emma Clery es una de las omisiones más notables en el libro. Emma es una muchacha que Stephen conoce en casa de Mr. Daniels a donde acudía los domingos por la noche. Se siente muy atraído por Emma, pero es una atracción que lo resiente, ya que para Stephen su belleza física prefija las convenciones y la religión. Como creador de su propio destino, le parece indigno verse comprometido con ella. A veces, la atracción sexual es más poderosa que el orgullo mismo. Uno de los episodios más hermosos del manuscrito nos presenta a Stephen durante su clase de italiano. De pronto, mira por la ventana y reconoce el "mackintosh" de Emma que se escapa bajo la lluvia. Explicándole a su maestro que se ha olvidado de asistir a una cita, Stephen se lanza tras de ella y la alcanza en un callejón. Le dice que la ha reconocido por su manera de caminar:

Vi a una joven caminando altivamente por la ciudad en ruinas... Sentí que deseaba abrazarte—tu cuerpo. Deseaba que me tomaras en tus brazos, eso es todo... Entonces pensé que correría a ti y te lo diría... Vivir sólo por una noche juntos, Emma, y después des-

pedirnos en la mañana y nunca volvernos a ver. No existe el amor en el mundo; sólo hay juventud (p. 834).

Esta acción impulsiva, y la invitación más concreta que le sigue, hace que Emma, llorando, le rechace y sus relaciones terminan, en parte para el alivio de Stephen.

Emma Clery es la "Ella" del libro, e indagar sobre "Ella" y comprender los sentimientos ambiguos de Stephen hacia esta mujer sirve para completar nuestro cuadro de Stephen, el adolescente. Quizás el episodio es tangencial a la intención primaria del libro y Joyce acertó al omitirlo, pero la escena está tan bien presentada y facilita de tal manera nuestra comprensión del héroe que su exclusión es lamentable.

III

Es, naturalmente, sobre Stephen que el manuscrito ofrece más noticias, no sólo en lo que concierne a su familia y sus amigos, sino también sobre su carácter e ideas. Destácanse con más lucidez su orgullo y arrogancia en el manuscrito. "Empezó a comprender que el mundo se había ligado en una conspiración innoble y que el Destino había reducido desdeñosamente su precio para ellos. No quería tal reducción y prefería acatar su destino en los antiguos términos..." (p. 527) "No había razón alguna para que la vida perdiese toda su gracia y nobleza aunque ya Colón hubiera descubierto a la América. Viviré la vida libre y noblemente... Mi arte tendrá un origen libre y noble. Es demasiado incómodo para mí adoptar las costumbres de los esclavos. Me niego a empavorizarme hasta la estupidez." (p. 908) Esta arrogancia se revela mejor en su actitud frente a la Iglesia Católica y su influencia sobre la vida intelectual de Irlanda. Hay dos o tres pasajes en los cuales Stephen suelta el tropel de su furia, contra lo que él da en llamar "la plaga del Catolicismo". Nada de esto aparece en la versión publicada, y la razón es obvia; estas diatribas son el resultado evidéntísimo de una reacción contra la experiencia religiosa experimentada bajo la tutela de los jesuitas, y el cambio de punto de vista de Stephen está logrado con más sutileza y mejor efecto en el libro.

En el manuscrito hay más noticias de la influencia de la enseñanza cristiana sobre su teoría estética, y el fragmento de más interés, una sección extensa, versa sobre sus ideas sobre el arte y la vida. Muchas de sus ideas no

se encuentran en el libro o aparecen en una forma diferente. Como el desarrollo de éstas es el tema principal para Joyce y sus lectores, vale la pena examinarlas más detalladamente.

Analizando la experiencia artística, Stephen emplea un simbolismo religioso y ve la creación del artista (en las dos versiones del libro), intelectual y emocionalmente, como el sacerdote su vocación:

Mientras deambulaba por las calles de la ciudad mantenía sus ojos y oídos atentos siempre a las impresiones. Fué sólo en Skeat que descubrió palabras para la casa de sus tesoros, también las descubrió casualmente en tiendas, en los anuncios, en la boca del público. Se las repetía constantemente hasta que llegaban a perder todo su significado momentáneo y se transformaban en maravillosos vocablos... el santo que solía ser circunspecto en su conversación, obedeciendo el voto de silencio, podría identificarse con el artista que se ejercita por temor a que las palabras se le rebelen y las frases venían a exigirle una explicación de sí mismas (puntuación como en el MS). Se dijo: Esperaré a que la Eucaristía venga, y se ponía a traducir las frases en una forma que tuviese sentido común. Se pasaba los días y las noches martillando ruidosamente en la fabricación de su casa de silencio en la cual podría esperar la llegada de la Eucaristía, días y noches recogiendo los primeros frutos y todas las ofrendas de paz que acumulaba sobre el altar donde rogaba, clamorosamente, por el descenso de la ardiente señal de su satisfacción. En clase, en la apaciguada biblioteca, en la compañía de otros estudiantes oía, de pronto, la orden de retirada, para que se aislase de todos; una voz se agitaba en el mismo tímpano de su oído, una llama brotaba en su divina vida cerebral. Obedecía la llamada y erraba por las calles, alimentando su fervor con exclamaciones hasta que se convencía que era inútil seguir adelante. Y entonces retornaba a su casa con paso decidido, incansable, juntando palabras y frases sin sentido con una decidida e incansable seriedad... En sus versos intentó aprehender los "moods" más fugaces e hilvanar sus líneas, no palabras por palabras sino más bien letras por letras. Leyó lo que Blake y Rimbaud habían escrito sobre el valor de las letras y llegó a trocar y cambiar las cinco vocales para construir gritos de una primitiva emoción. A ninguno de sus anteriores fervores se había consagrado con la intensidad con que lo hizo ante este nuevo fervor; el monje ahora se le revelaba como sólo una parte del artista (p. 536ff).

Todo lector de Joyce descubrirá fácilmente la relación entre estas ideas y casi todo lo que ha escrito; y una gran parte de la teoría, que aparece en el manuscrito y en la versión definitiva, puede ser aplicada a *Finnegans*

Wake y a los escritos anteriores. Ciertas ideas han sido desechadas. Entre éstas su admiración por Ibsen: "Debe aclararse inmediatamente que por aquel entonces Stephen sufrió la influencia más perdurable de su vida... Las mentes del viejo poeta escandinavo y la del perturbado joven celta se encontraron en un momento de radiante espontaneidad." (págs. 554-555) Para el Stephen del manuscrito las obras de Ibsen constituían un ejemplo y una justificación de su opiniones artísticas, y hay un incidente divertidísimo que describe su esfuerzo para convencer a sus padres de que Ibsen era un gran escritor. La versión publicada omite lo anterior y las razones son evidentes. El Stephen Daedalus del *Retrato de Un Artista* no es un personaje que acepta un discipulado, y al expresar una opinión tan exagerada sobre un escritor limitaría la unidad abstracta de su teoría estética. Además, el Stephen de *El Retrato* es un tipo en demasía independiente para sentir la necesidad de obtener la aprobación de su familia en lo referente a sus teorías estéticas.

La mayor parte del manuscrito se ocupa del desarrollo de su teoría estética, pero en una forma diferente a la del libro. En el libro Stephen presenta su programa estético en el curso de una conversación con Lynch, y la integridad intelectual de sus ideas se contrasta con las exclamaciones y comentarios vulgares de su compañero. Es una manera eficaz de mantener el interés del lector en una exposición abstracta, pero es inferior al método que encontramos en el manuscrito. En éste el contraste lo encontramos con su formación católica y el desarrollo de Stephen es más lúcido al relacionarlo con el ambiente que ha abandonado. La presentación de las ideas es más dramática ya que no forma parte de una conversación sino de un acontecimiento público.

La sociedad literaria le asigna la lectura de un ensayo sobre arte y drama. Toma Stephen el asunto con la mayor seriedad y nos enteramos de que ha meditado mucho sobre sus ideas; cuales son estas ideas (fundamentalmente las mismas descritas en la conversación con Lynch en el libro) y como ha revisado con la ayuda de su hermano Mauricio todas las palabras hasta asegurarse que no hay el menor error. Cuando el ensayo está terminado, Stephen descubre con enojo que el presidente del college, que lo ha leído, no permitirá que se lea. Stephen corre inmediatamente a ver al presidente, al que encuentra leyendo el oficio en el jardín, y la conversación con un representante del Catolicismo, no con un obscuro fanfarrón como Lynch, da más prestancia a sus ideas estéticas.

—Creo que eres sincero (dice el presidente) pero te diré esto como hombre más maduro y de más experiencia que tú: el culto de la belleza es difícil. El esteticismo suele empezar bien sólo para acabar en la más vil abominación de la cual...

—*Ad pulchritudinum tria requiruntur.*

—Es insidiosa, se desliza en la mente poco a poco...

—*Integritas, consonantia, claritas.* Parece que hay un esplendor y no un peligro en esa teoría. La persona inteligente la aprehende inmediatamente...

—Santo Tomás...

—Aquino está ciertamente de parte del artista competente. No hace mención alguna de la instrucción o de la elevación.

—Justificar el Ibsenismo con Aquino me parece un tanto paradójico. Los jóvenes a menudo sustituyen una paradoja brillante en lugar de una convicción (p. 655).

La discusión prosigue por algún tiempo y Stephen obliga al presidente a confesar que aunque tiene entendido que es una influencia corrupta, nunca ha leído una línea de Ibsen. La conversación se interrumpe, pero a Stephen no se le vuelve a prohibir la lectura del ensayo. Por lo tanto lleva a cabo su cometido en una reunión de la sociedad literaria y nos enteramos del recibimiento, de la discusión y cómo no fué comprendida su seriedad idealista a causa de la indiferencia que prevalecía hacia esos temas.

Las ventajas de esta presentación son obvias. Seguimos el desarrollo de las ideas y nos interesamos dramáticamente por la reacción del auditorio. El método tiene sus desventajas: el desarrollo de la teoría estética se dilata durante un período más extenso, está interrumpida por otros acontecimientos y no ocupa una posición problemática, como en el libro, en la vida de Stephen. En el libro la presentación es un prólogo inmediato a su salida de Irlanda y por lo mismo asume una mayor primacía. El trueque de métodos representa una superación en las ideas que Joyce sostenía sobre el arte. El primero es más serio, más autobiográfico, que el segundo método; en el segundo el espíritu cómico, que Lynch representa, envuelve la exposición; Joyce ha "despersonalizado" la escena en armonía con sus propias teorías, y la última versión se aproxima más al método de *Ulises*. Pero aunque comprendemos las razones que han dictado el cambio de método, la primera versión es indudablemente más dramática.

En mi opinión el episodio más interesante en el manuscrito y que no aparece en el libro, es aquel que aclara y ejemplifica su teoría estética.

El pasaba por la calle Eccles una noche, una brumosa noche, con todos estos pensamientos danzando el baile del desasosiego en su cerebro cuando un incidente trivial lo impulsó a componer unos versos apasionados que tituló "Villanelle de la Tentadora". Una joven estaba en pie en uno de los escalones de esas casas de ladrillos terrosos que parecen la misma encarnación de la parálisis irlandesa. Un caballero joven estaba reclinado sobre la barandilla oxidada del lugar. Al pasar Stephen oyó el siguiente fragmento del coloquio que lo impresionó tanto que su sensibilidad reaccionó fuertemente.

La Joven (arrastrando las palabras discretamente)—...Oh, sí... Yo estaba... en la... ca...pilla.

El Joven Caballero (inaudiblemente)—...Yo... (otra vez se apaga la voz).

La Joven (suavemente)—...Oh... pero tú eres... muy... perver...so.

Esta trivialidad lo llevó a pensar en coleccionar momentos similares en un libro de epifanías. Por epifanía quiso decir una manifestación espiritual momentánea, revélese en la vulgaridad de una conversación o en un gesto o en una fase memorable de la mente misma. Creía que el hombre de letras estaba obligado a anotar con cariño estas epifanías, ya que son los momentos más delicados y fugaces. Le dice a Cranly que el reloj de la Oficina Universitaria es capaz de una epifanía. Cranly interroga la esfera inescrutable de la Oficina con un semblante no menos inescrutable:

—Sí, dijo Stephen, lo repaso muchas veces, aludo a él, me refiero a él, le doy un vistazo. Es sólo un objeto en el catálogo de los accesorios de la calle Dublin. Entonces de súbito se me revela y sé inmediatamente lo que es: una epifanía.

—¿Qué?

—Imagínate mis ojeadas a ese reloj como los esfuerzos de un ojo espiritual que intenta ajustar su visión a un foco exacto. En el momento en que se precisa el foco, el objeto se "epifaniza". Es justamente en esta epifanía que descubro la tercera, suprema cualidad de la belleza.

Primera cualidad de la belleza: percibimos que es algo integral. Esa es la primera cualidad: se nos revela en una repentina, simple síntesis de la facultad que aprehende. Entonces, viene el análisis: después del análisis, que descubre la segunda cualidad, la mente hace la única síntesis posible y descubre la tercera cualidad. Este es el momento que llamo epifanía. Primero reconocemos que el objeto es una cosa integral, después descubrimos

que es una estructura organizada, compuesta y una *cosa* en acto: finalmente, cuando la relación de las partes es exquisita, cuando las partes están ajustadas al punto especial, reconocemos que es *esa* cosa lo real. Su alma, lo que en él es, se nos revela desde el vestuario de sus apariencias. El alma del objeto más vulgar, cuya estructura está así ajustada, nos parecerá esplendorosa. El objeto logra su epifanía." (pp. 859ff)

En *Ulises*¹ se menciona esta teoría y el doctor Gogarty, en su libro, *As I Was Walking down Sackville Street*,² alude a ella en el curso de una discusión con Joyce. Evidentemente Joyce la consideraba importante en un tiempo, pero la omite en *El Retrato de un Artista*. A mí me parece imprescindible si queremos comprender a Joyce en su arte; y podemos describir sus obras posteriores como ejemplos, intensificaciones y extensiones de esta teoría. *Dubliners* es una serie de epifanías que presenta los momentos aparentemente triviales, pero realmente decisivos y reveladores en las vidas de varios personajes. *El Retrato* vendría a ser como una epifanía del mismo Joyce en la adolescencia; *Ulises*, al escoger un día en la vida de un hombre ordinario, nos presenta a ese hombre, siguiendo la intención de Joyce, como nunca se había hecho antes con otro ser; es la epifanía de Leopoldo Bloom, así como la conversación murmurada una noche brumosa en la calle Eccles (donde, por cierto, vivía Bloom) es la epifanía de las vidas de dos personajes, reveladas en un momento. Y *Finnegans Wake* sería una vasta ampliación, no concebida por Joyce cuando era más joven, del mismo método. Aquí no sólo un individuo es "epifanizado"; es toda la historia humana, simbolizada por ciertos tipos cuyos representantes fluyen y se entrelazan, según las palabras que los describen se mezclan unas con otras, de manera que H.C. Earwicker y los demás devienen símbolos de una visión "epifánica" de la vida del hombre.

Y si tenemos en cuenta esta teoría, como un ejemplo más de la estética

1. La edición de Random House, p. 14. Stephen está meditando: "¿Recuerdas tus epifanías en verdes hojas ovaladas, profundamente hondas, copias para enviar, si mueres, a todas las bibliotecas, incluso a la de Alejandría?"

2. La edición norteamericana, p. 295. Gogarty está pasando la noche con Joyce y otros amigos; Joyce se levanta: "Con su permiso" y sale del cuarto. "No me importa que me reporte", Gogarty escribe, "pero es irritante tener que ser un colaborador renuente a sus epifanías".

"Probablemente el padre Darlington le contó, en su clase de latín pues no sabía griego, que *Epifanía* significaba "un revelar". Y él apuntó bajo *Epifanía* cualquier revelación de la mente en la que él consideraba que nos delatábamos.

"¿Quién entre nosotros le ha facilitado una epifanía y lo ha mandado a su laboratorio a anotarla?"

En el desarrollo de la teoría de la epifanía es posible que haya sido influenciado por Maeterlinck (que según el MS él leía por aquel tiempo) y su concepto del "Momento eterno".

desarrollada en *El Retrato*, comprenderemos mejor qué clase de escritor Joyce era. Una teoría como ésta no le es provechoso a un dramaturgo, como descubrió cuando la concibió por vez primera. Es una teoría que implica una visión lírica de la vida, no dramática. Pone énfasis en el esplendor, la brillantez, de la cosa misma revelada en un momento dado, un momento fijo, del tiempo. El momento, como en *Finnegans Wake*, puede incluir todos los demás, pero sigue siendo esencialmente estático, y aunque tenga como tema todas las épocas de la historia, es fundamentalmente eterno.

IV

En este resumen breve he mencionado lo que para mí son las diferencias capitales entre el manuscrito y el libro. Un examen más exhaustivo descubriría cómo en ciertos fragmentos Joyce desarrolla en la versión publicada lo que sólo sugirió en el manuscrito, cómo alterna el orden de ciertos episodios, y abrevia en una forma más concentrada episodios más desparrramados. Aunque no está planeado tan cuidadosamente como el libro, y existen pasajes carentes de madurez, ilumina considerablemente la evolución de Joyce, el artista. Después de leer el manuscrito, las páginas correspondientes del libro (aunque en ellas el ingenio es más agudo y hay mayor economía en la presentación y la línea estructural es más nítida), se nos antojan excesivamente reconcentradas y a veces inútilmente crípticas. Comparándolas con el manuscrito no podemos sino deplorar que estas últimas páginas fueran escritas desde un punto de mira menos vívido e inmediato que el que evidencia el manuscrito. A pesar de cierta torpeza y falta de madurez ocasional, el manuscrito nos da un cuadro asombroso de la vida de un adolescente y su desarrollo, un cuadro que la versión final en gran parte condensa.

THEODORE SPENCER

(Traducción de José Rodríguez-Feo.)

The Bitter World of Spring

ON a wet pavement the white sky recedes
mottled black by the inverted
pillars of the red elms,
in perspective, that lift the tangled
net of their desire hard into
the falling rain. And brown smoke
is driven down, running like
water over the roof of the bridge—
keeper's cubicle. And, as usual,
the fight, as to the nature of poetry—
Shall the philosopher's capture it?—
is on. And, casting an eye
down into the water, there, announced
by the silence of a white
bush in flower, close
under the bridge, the shad ascend
midway between the surface and the mud
and you can see their bodies
red-finned in the dark
water headed unrelenting, upstream.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

El Mundo Amargo de la Primavera

EN un pavimento húmedo el cielo blanco se aleja
moteado de negro por los cambiados
pilares de los olmos rojos,
en perspectiva, que elevan la enmarañada
malla de sus deseos clavados
en la lluvia que cae. Y el humo terroso
es arrastrado, deslizándose como el agua
sobre el tejado de la cabaña
del guardián del puente. Y, como siempre,
la lucha, en cuanto a la naturaleza de la poesía,
—¿la captará el filósofo?—
prosigue. Y, lanzando una mirada
al agua, allí, anunciado
por el silencio de un arbusto
blanco en flor, inmediato
bajo el puente, [el sábalo asciende
equidistante de la superficie y del fango]
y podemos contemplar sus cuerpos
de aletas rojas en el agua
tenebrosa subiendo implacables, río arriba.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

(Traducción de J.R.F.)

Pensamientos en La Habana

PORQUE habito un susurro como un velamen,
una tierra donde el hielo es una reminiscencia,
el fuego no puede izar un pájaro
y quemarlo en una conversación de estilo calmo.
Aunque ese estilo no me dicte un sollozo
y un brinco tenue me deje vivir malhumorado,
no he de reconocer la inútil marcha
de una máscara flotando donde yo no pueda,
donde yo no pueda transportar el picapedrero o el picaporte
a los museos donde se empapelan los asesinatos
mientras los visitantes señalan la ardilla
que con el rabo se ajusta las medias.
Si un estilo anterior sacude el árbol,
decide el sollozo de dos cabellos y exclama:
* *my soul is not in an ashtray.*

Cualquier recuerdo que sea transportado,
recibido como una galantina de los obesos embajadores de antaño,
no nos hará vivir como la silla rota
de la existencia solitaria que anota la marea
y estornuda en otoño.
Y el tamaño de una carcajada,
rota por decir que sus recuerdos están recordados,
y sus estilos los fragmentos de una serpiente
que queremos soldar
sin preocuparnos de la intensidad de sus ojos.
Si alguien nos recuerda que nuestros estilos
están ya recordados;
que por nuestras narices no escogita un aire sutil,
sino que el Eolo de las fuentes elaboradas
por los que decidieron que el ser
habitase en el hombre,
sin que ninguno de nosotros
dejase caer la saliva de una decisión bailable,





Acuarela

MARIANO



Óleo

F. I. ACEVEDO

aunque presumimos como los demás hombres
que nuestras narices lanzan un aire sutil.
Como sueñan humillarnos,
repitiendo día y noche con el ritmo de la tortuga
que oculta el tiempo en su espaldar:
ustedes no decidieron que el ser habitase en el hombre;
vuestro Dios es la luna
contemplando como una balaustrada
al ser entrando en el hombre.

Como quieren humillarnos le decimos

the chief of the tribe descended the staircase.

el jefe de la tribu descendió la escalera

Ellos tienen unas vitrinas y usan unos zapatos.

En esas vitrinas alternan el maniquí con el quebrantahuesos disecado,
y todo lo que ha pasado por la frente del hastío
del búfalo solitario.

Si no miramos la vitrina, charlan

de nuestra insuficiente desnudez que no vale una estatuilla de Nápoles.

Si la atravesamos y no rompemos los cristales,

no subrayan con gracia que nuestro hastío puede quebrar el fuego
y nos hablan del modelo viviente y de la parábola del quebrantahuesos.

Ellos que cargan con sus maniqués a todos los puertos

y que hunden en sus baúles un chirriar

de vultúridas disecadas.

Ellos no quieren saber que trepamos por las raíces húmedas del helecho,

—donde hay dos hombres frente a una mesa; a la derecha, la jarra

y el pan acariciado—,

y que aunque mastiquemos su estilo

we don't choose our shoes in a show-window.

El caballo relincha cuando hay un bulto
que se interpone como un buey de peluche,
que impide que el río le pegue en el costado
y se bese con las espuelas regaladas
por una sonrosada adúltera neoyorquina.

El caballo no relincha de noche;

los cristales que exhala por su nariz,

una escarcha tibia, de papel;
la digestión de las espuelas
después de recorrer sus músculos encristalados
por un sudor de sartén.
El buey de peluche y el caballo
oyen el violín, pero el fruto no cae
reventado en su lomo frotado
con un almíbar que no es nunca el alquitrán.

{ El caballo resbala por el musgo
donde hay una mesa que exhibe las espuelas,
pero la oreja erizada de la bestia no descifra. }

La calma con música traspiés
y ebrios caballos de circo enrevesados,
donde la aguja muerde porque no hay un leopardo
y la crecida del acordeón,
elabora una malla de tafetán gastado.]
Aunque el hombre no salte, suenan
bultos divididos en cada estación indivisible,
porque el violín salta como un ojo.
Las inmóviles jarras remueven un eco cartilaginoso:
el vientre azul del pastor
se muestra en una bandeja de ostiones.
En ese eco del hueso y de la carne, brotan unos bufidos
cubiertos por un disfraz de telaraña,
para el deleite al que se le abre una boca,
como la flauta de bambú elaborada
por los garzones pedigüenos.
Piden una cóncava oscuridad
donde dormir, rajando insensibles
el estilo del vientre de su madre.
Pero mientras afilan un suspiro de telaraña
dentro de una jarra de mano en mano,
el rasguño en la tiorba no descifra.

Indicaba unas molduras
que mi carne prefiere a las almendras.

Unas molduras ricas y agujereadas
por la mano que las envuelve
y le riega los insectos que la han de acompañar.
Y esa espera, esperada en la madera
por su absorción que no detiene al jinete,
mientras no unas máscaras, los hachazos
que no llegan a las molduras,
que no esperan como un hacha o una máscara,
sino como el hombre que espera en una casa de hojas.
Pero al trazar las grietas de la moldura
y al perejil y al canario haciendo gloria,
l'extranjer nous demand le garzon maudit.

El mismo almizclero conocía la entrada,
el hilo de tres secretos
se continuaba hasta llegar a la terraza
sin ver el incendio del palacio grotesco.
¿Una puerta se derrumba porque el ebrio
sin las botas puestas le abandona su sueño?
Un sudor fangoso caía de los fustes
y las columnas se deshacían en un suspiro
que rodaba sus piedras hasta el arroyo.
Las azoteas y las barcazas
resguardan el líquido calmo y el aire escogido;
las azoteas amigas de los trompos
y las barcazas que anclan en un monte truncado,
ruedan confundidas por una galantería disecada que sorprende
a la hilandería y al reverso del ojo enmascarados tiritando juntos.

Pensar que unos ballesteros
disparan a una urna cineraria
y que de la urna saltan
unos pálidos cantando,
porque nuestros recuerdos están ya recordados
y rumiamos con una dignidad muy atolondrada
unas molduras salidas de la siesta picoteada del cazador.
Para saber si la canción es nuestra o de la noche,

quieren darnos un hacha elaborada en las fuentes de Eolo.
Quieren que saltemos de esa urna
y quieren también vernos desnudos.
Quieren que esa muerte que nos han regalado
sea la fuente de nuestro nacimiento,
y que nuestro oscuro tejer y deshacerse
esté recordado por el hilo de la pretendida.
Sabemos que el canario y el perezil hacen gloria
y que la primera flauta se hizo de una rama robada.

Nos recorremos
y ya detenidos señalamos la urna y a las palomas
grabadas en el aire escogido.
Nos recorremos
y la nueva sorpresa nos da los amigos
y el nacimiento de una dialéctica:
mientras dos diedros giran mordisqueándose,
el agua paseando por los canales de los huesos
lleva nuestro cuerpo hacia el flujo calmoso
de la tierra que no está navegada,
donde un alga despierta digiere incansablemente a un pájaro dormido.
Nos da los amigos que una luz redescubre
y la plaza donde conversan sin ser despertados.
De aquella urna maliciosamente donada
saltaban parejas, contrastes y la fiebre
ingertada en los cuerpos de imán
del paje loco sutilizando el suplicio lamido.
Mi vergüenza, los cuernos de imán untados de luna fría,
pero el desprecio paría una cifra
y ya sin conciencia columpiaba una rama.
Pero después de ofrecer sus respetos,
cuando bicéfalos, mañosos correctos
golpean con martillos algosos el androide tenorino,
el jefe de la tribu descendió la escalinata,

Los abalorios que nos han regalado
han fortalecido nuestra propia miseria,

pero como nos sabemos desnudos
el ser se posará en nuestros pasos cruzados.
Y mientras nos pintarrajeaban
para que saltásemos de la urna cineraria,
sabíamos que como siempre el viento rizaba las aguas
y unos pasos seguían con fruición nuestra propia miseria.
Los pasos huían con las primeras preguntas del sueño.
Pero el perro mordido por luz y por sombra,
por rabo y cabeza;
de luz tenebrosa que no logra grabarlo
y de sombra apestosa; la luz no lo afina
ni lo nutre la sombra; y así muere
la luz y el fruto, la madera y la sombra,
la mansión y el hijo, rompiendo el zumbido
cuando los pasos, se alejan y él toca en el pórtico.
Pobre río bobo que no encuentra salida,
ni las puertas y hojas hinchando su música.
Escogió, doble contra sencillo, los terrones malditos,
pero yo no escojo mis zapatos en una vitrina.

Al perderse el contorno en la hoja
el gusano revisaba oliscón su vieja morada;
al morder las aguas llegadas el río definido,
el colibrí tocaba las viejas molduras.
El violín de hielo amortajado en la reminiscencia.
El pájaro mosca destrenza una música y ata una música.
Nuestros bosques no obligan el hombre a perderse,
el bosque es para nosotros una serafina en la reminiscencia.
Cada hombre desnudo que viene por el río,
en la corriente o el huevo hialino,
nada en el aire si suspende el aliento
y extiende indefinidamente las piernas.
La boca de la carne de nuestras maderas
quema las gotas rizadas.
El aire escogido es como un hacha
para la carne de nuestras maderas,
y el colibrí las traspasa.

Mi espalda se irrita surcada por las orugas
 que mastican un mimbre trocado en pez centurión,
 pero yo continúo trabajando la madera,
 como una uña despierta,
 como una serafina que ata y destrenza en la reminiscencia.
 El bosque soplado
 desprende el colibrí del instante
 y las viejas molduras.
 Nuestra madera es un buey de peluche;
 el estado ciudad es hoy el estado y un bosque pequeño.
 El huésped sopla el caballo y las lluvias también.
 El caballo pasa su belfo y su cola por la serafina del bosque;
 el hombre desnudo entona su propia miseria,
 el pájaro mosca lo mancha y traspasa.
Mi alma no está en un cenicero.

JOSÉ LEZAMA LIMA



Tinta

AMELIA PELÁEZ



Carta a César Vallejo

CESAR VALLEJO, tu bastón, tus ojos,
 tu madre, tu chaleco humilde y triste,
 tus palabras de uso, gastadas noblemente
 como una herramienta milenaria
 que te han puesto en las manos,
 como la herramienta tocada, sudada por el hombre,
 agraviado de tanta lejanía, anónimo señor de la calle,
 elegido a la fuerza, sepulturero, insomne,
 calado hasta los huesos de trascendente llama,
 de trigo servicial y de nativo llanto necesario,
 César Vallejo, tu pan leído del cielo,
 tu pan distinto de nostalgia,
 tu cara parecida a "en fin", "después de todo",
 César Vallejo, del lado más terrible y más desnudo del mundo,
 haces signos, previenes, nos preguntas la sangre,
 nos preguntas el sueño y nos gritas
 por qué te dan así tanto en el alma.

César Vallejo, tu voz cómo nos suena,
 qué igual a tu persona inconfundible, a la incesante piedra
 de tu siempre, a tu caer molido en tu esqueleto,
 a tu caer sin fin hasta tu fondo
 sin sobra y con arrugas,
 a tu espoleada frente recorriendo
 la tierra varonil de tu tristeza.

Porque así, sencillamente, como debe ser,
 hablas las cosas que te pasan
 y todavía más las que han pasado,

porque es necesario hacer clara la lista,
el texto que te piden, la escritura que sacas
del olvido, que piden a ese sueño sombrío que es tu vida,
la cláusula pasiva de tu carne, tus palabras,
como tú las querías, para siempre.

Ahora pienso en ti, pienso en la roca
que tiene el cielo atrás, echado al alma,
y un taciturno espejo espeso que lo mira,
su existir corrobora las aves sin embargo,
y es así que te veo, escueto de pasiones,
rectificando al hombre que pasa por la calle
con su familia tácita, su esperanza inmediata,
su rostro en el bolsillo momentáneo,
y tú, mientras, desnudo, mortificado, solo,
rectificas tu muerte, rectificas
su estancia sollozada, su suntuosa mentira,
y las definitivas decenas, gota a gota,
de la muy minuciosa y pueril, de un solo trago,
y la arbitraria cuenta de tus noches.

Pero si es verdad que, como te decía,
atestiguas el llanto, de pie, contra la noche,
o el súbito argumento rotundo de una muerte,
si es verdad que sollozas tu fuego venidero,
y le das unidad a tanta desgracia,
tanto oscuro desorden cercando, tanta sombra,
aún te queda sonrisa por la sopa materna,
y el vino hecho en la casa recorre tus semanas,
aún hablas de las mulas, del tiempo, o de si es tarde,
aún ves caer la lluvia y te sonríes
como si hubieras visto un pariente querido,

aún dices sin embargo, bizcocho, nieve, ahora,
aún olvidas, no excluyes,
admitiendo esa costumbre tan antigua del mundo
de abrazar la saliva y el ave,
en el mismo aceite innombrado,
en un tan idéntico fuego de estatura melancólica.
Aún olvidas el llanto un instante, la agujereada
materia de tu llanto, y un momento acaricias la vida,
y dices que no es nada, no es nada, no es nada.

En esta hora que te escribo
todo sigue lo mismo, las nubes, las semanas,
ya ves, es increíble que toda siga tan lo mismo,
y si es verdad que pensar que hayas vivido
me alegra y duele a un tiempo,
sé que es sólo un momento que pasará bien pronto
pues apenas hay hora para vivir lo nuestro y decir
aquí estamos, éste es mi testimonio, ésta es mi alma.

Siga el árbol y el hombre con su amargura a cuestras
y las sagradas letras del crepúsculo olviden
que apenas se ha perdido tu pobrecito traje
de esa tela tan triste que nos das para siempre.
Llueve largo el olvido,
tu pueblo está distante, trabajador, minero,
ya no llueve otra vez porque te acuerdes
cómo llovía antes, y está oscuro
tu domingo, la casa, el adiós.

FINA GARCÍA MARRUZ

Divertimentos

I

EL cazador, echado en el suelo pétreo del valle, sueña. Sueña un león enorme. Irritado comprueba en su sueño que aquella bestia suya apenas tiene forma. En un esfuerzo que estremece su cuerpo logra diferenciarle las pupilas, las cerdas de la melena, el color de la piel, las garras. De pronto despierta aterrado al sentir un peso fatal en el cráneo. El león le clava los colmillos en la garganta y comienza a devorarlo.

El león, echado entre los huesos de su víctima, sueña. Sueña un cazador que se acerca. Su rabia le hace aguardarlo sin moverse, esperar a distinguirlo enteramente antes de lanzarse a destruirlo. Cuando por fin separa las venas tensas en las manos, despierta y es demasiado tarde. Las manos llevan una fuerte lanza que le clavan en la garganta rayéndola.

El cazador lo desuella, echa los huesos a un lado, se tiende en la piel, sueña un león enorme.

Los huesos van cubriendo todo el valle, ascienden por la noche en una alta torre que no cesa de crecer nunca.

II

Jan van Aaltz, el pastelero de Sevilla, sale a la calle gritando: "¿Dón-

de estás, Juanillo, aprendiz de mi corazón? Ven acá, alma de cántaro." Y sus gruesos carrillos se hinchan de rabia.

En el zaguán hay algunos barriles vacíos. El gordo pastelero entra de pronto y se acerca a uno de ellos en puntillas. Alza la tapa con un gesto brusco y su mano reaparece con el aprendiz cogido de una oreja. "Comiéndote otra vez los pasteles de Su Ilustrísima"—chirría sacudiéndole los cachetes. Juanillo vocifera y jura por todos los santos que él no ha sido.

La escena se repite con tanta frecuencia que la vida se le hace imposible al pequeño aprendiz. Por fin decide pactar con el diablo. Que el diablo le garantice que nadie se comerá los pasteles de Su Ilustrísima, o que Juanillo pueda comérselos él, y, sin embargo, reaparezcan intactos a la mañana.

Es la hora de medianoche. Juanillo descende las escaleras temblando. Los viejos escalones gimen y el candil provoca las sombras a una agitación extraña. Por el recodo asoma la nariz de Juanillo. Asoma, no más, porque la tienda aparece iluminada de una luz verde, fosforescente, al centro de la cual hay una especie de cabra gigantesca. Guiña con malicia los ojos fúnebres y engulle, uno

tras otro, los pasteles de Su Ilustrísima.

El pacto es imposible.

III

Existe una casa al borde desollado de un precipicio. En ella viven un viejo tapicero y sus cuatro nietos. Enormes nogales sombrean las ventanas.

Hace ya días que el viejo no trabaja sino en un tapiz sólo. Este es un tapiz enorme cuyos tintes son zumos espesos, y cubre desde tiempo inmemorial un gran lienzo de pared en la sala. Una mañana de invierno en que no pudieron salir al bosque, en ausencia del abuelo, los cuatro niños rasgaron con infinito trabajo un extremo del tapiz, por ver que había detrás, sospechando que habría una puerta. Había lo Indecible, y por que se vea cómo era su piel, la compararemos a un vaho negro, no con lo sombrío de las noches, con lo negro de una oquedad cualquiera.

A su regreso el viejo vió horrorizado lo que habían hecho. Con sus instrumentos de trabajo se precipitó al tapiz y comenzó a cubrir el rasgón de una nueva figura. Los niños creyeron que era un juego y, gritando, se precipitaron también al tapiz, a destruirlo. Pero ahora lo que hay detrás los chupa de tal modo que no pueden desprenderse de la tela. La agitación de su terror despe-

daza las fibras y la succión de Aquello aumenta como un delirio.

El viejo no puede auxiliarlos porque se perderían todos. Su única esperanza es cubrir todos los huecos de figuras. Sus manos vuelan inventándolas pero ya se cansa, las figuras apenas son sus sombras.

Si llega a no poder más, aquel rasgón se extenderá por toda la tierra.

IV

Su Excelencia había caminado todo el campo la tarde entera, por los trillos jibosos, ásperos, guarnecidos de enormes espinos. Estaba cansado, sudoroso, polvoriento, tenía ganas de sentarse en alguna parte, de tomar alguna cosa que le refrescase la garganta hirviente. A la entrada del camino real se detuvo un momento secándose las sienes con su pañuelo de lino muy puro. Cobijada entre dos montes, entre almendros, se le apareció una hostería de techos rojos, de limpias paredes enjabelgadas. Con un suspiro Su Excelencia se encaminó lentamente a ella.

Ahora se sienta a una mesa rústica, bajo un emparrado que echa su sombra fresca sobre las anchas losas rojas. Vienen suaves olores del huerto, se escucha el lejano latir de un perro, el canto ríspido de un gallo, el pulso sereno, en fin, del campo vivo. Su Excelencia se despoja de su esclavina, que desborda el banco en plie-

gues espesos, cárdenos, se quita el largo sombrero suspirando. Sólo entonces repara en que, sobre el fondo negro de la puerta, hace rato que le observa el hostelero.

El hostelero está inmóvil, con los brazos lisos a lo largo de las piernas, mirándole con la cabeza un poco inclinada al pecho. Se anima instantáneamente, se acerca con una sonrisa: “¿Qué desea Su Excelencia?” —pregunta pasando el paño por la mesa, con el gesto ancestral de los hosteleros. Su Excelencia sonríe. “¿Tendrás buen vino?” “¡Qué si es bueno! Y unas aceitunas...” Con lo cual desaparece el hostelero.

Para reaparecer al punto, colocando sobre la mesa la garrafa de barro, el vaso y un plato lleno de sabrosas aceitunas. Cosa extraña, el hostelero se sienta también a la mesa.

“Yo tengo un perro”—comienza el hostelero.

“Bien”—comenta Su Excelencia, sorbiendo el vino.

“Lo tengo allá—continúa el hostelero, señalando con su mano enorme el collado carmíneo entre los almendros—, cuidándome las cabras. Sabe mucho, mi perro. El me avisa cogiéndome de la mano cuando Juanón nos roba el vino.”

“Ah”—comenta Su Excelencia. El vino es una bendición en la garganta, el sitio es fresco, ha trabajado mucho

aquella tarde y no quisiera acordarse de nada. Comienza a sospechar que es el rústico quien sabe. “Y vacas, ¿cuántas tienes?”

“Sabe mucho, mi perro—prosigue tozudo el hostelero—. No le falta más que hablar. Quizás hable muy pronto. Antes de lo que uno piensa.”

En la pausa que sigue las hojas de los almendros se responden unas a otras suavemente.

“Si Su Excelencia me concediese una gracia, una sola.”

¡Ah, ya está aquí!, piensa Su Excelencia sorbiendo el vino fresco. Y en voz alta, con buen humor:

“Te la concedo. ¿Cuál es, amigo?”

“De no llevarme hasta que el perro hable”—dice el campesino, inclinándose.

“Ya está concedida”—confirma Su Excelencia con un gesto amable de la mano. No habrá ni que moverse. “¿Y cómo supiste quién era, amigo?” Sobre el alcor, cortada contra el cielo rojo de la tarde, aparece la silueta de un gran perro de pastoreo.

El hostelero sonríe zorruno. “Cuando le vi ahí sentado comenzaron a dolerme horriblemente los sabañones.” Ronco, agudo, viene el aullar lastimero de un perro. Su Excelencia se atora, escupe el vino, se yergue derribando el banco. “El perro ha hablado”—dice—. “Vamos.”

ELISEO DIEGO

Soplado en las Dos Orejas

SENSIBILIDAD

La sensibilidad, en la vida como en la pintura y todas las otras formas artísticas, es irrefragablemente una cualidad propia de la persona que la posee. Es mucho más fácil percibir la sensibilidad de una persona en su vida que la sensibilidad de un artista en su obra. En la vida, además, sufriendo como estamos una época en la cual la gente se interesa en suma por las palabras sin sentido, las personas no se conforman sólo con palabras; y aunque un hombre pronunciase muchos discursos, aún manifestando la sensibilidad más refinada, no lo crearán ni admirarán adecuadamente hasta que sus palabras—por un tiempo, por lo menos—no sean confirmadas por la acción.

Para llegar a ser un hombre de verdadera sensibilidad, es menester poseer otras cualidades; ya que no podemos concebir una persona dotada sólo de sensibilidad; con la sensibilidad como su única cualidad intelectual, mientras que en otras cosas es él ininteligente, malvado, envidioso, miserable y chismoso. La sensibilidad que atribuimos a las personas no es concebible si ellas no poseen un espíritu noble, colmado de bondad, y envuelto con cierta inteligencia. Es decir, la sensibilidad como

cualidad moral nunca está sola, sino que forma parte de un *ensemble* total de cualidades superiores que van vinculadas en el carácter y el intelecto de un hombre o de una mujer. La verdad es evidente y todos la comprenden; dudar de ella sería absurdo.

En lo que se refiere al arte, casi todas las ideas individuales se confunden. Hoy, al referirnos a una obra de arte, nos deleitamos usando palabras que tienen un sentido lógico cuando las aplicamos a la vida real, pero cuyo sentido—al referirse a una obra de arte, cambia hasta resultar absurdo. Por ejemplo, decimos a menudo: Este cuadro no es nada extraordinario, notable, pero “denota una gran sensibilidad”. En otras palabras, es solamente una cualidad—una cualidad que está enteramente divorciada de todas las otras cualidades positivas (que aparentemente están ausentes en este caso)—es la *sensibilidad*. Esto implicaría que la obra—un cuadro que tiene sensibilidad—es mediocre, mal pintado y dibujado por un artista, sin duda, falto de todo talento; mientras el talento es lo primero que debemos considerar al enjuiciar una obra de arte.

Examinemos, por lo tanto, si es viable o no aceptar la hipótesis que

en una obra de arte, como en un individuo, la sensibilidad forma necesariamente parte de un total de cualidades que, en la pintura, existen en conjunto o no existen.

El sin fin de palabras que constituyen parte del vocabulario de tantos diletante y críticos ignorantes e intelectuales—términos como “sensibilidad”, “sinceridad”, “emoción”, “espontaneidad”, “pureza” y demás—sólo pueden usarse para definir en detalle cualidades que existían ya en una obra de arte; y ninguna de ellas puede existir como *un fenómeno aislado y separado del total*.

La forma en la que una persona sensible reacciona ante la vida puede llegar a nuestra atención a través de la experiencia o de oídas. Pero sólo aquellos que saben cómo *el factor de la sensibilidad actúa a través de una obra de arte* reconocen la manera en que la sensibilidad se manifiesta en el arte y en la pintura. Me puede preguntar el lector a qué se debe que la palabra sensibilidad se oiga tanto. La palabra se oye mucho, sí; pero está *en pocas mentes*. Y esto se comprende, pues la sensibilidad, como la definen los pintores modernos y los intelectuales, no existe en la pintura; es la invención de los críticos modernos quienes, al no tener ideas interesantes que expresar, han creado un vocabulario especial que en realidad no tiene significado alguno, pero que ha sido adoptado ingenuamente

y empleado por las tantas personas que quieren aparecer conocedores sutiles del arte.

Reitero que el crítico ha establecido un lenguaje cuyas palabras en su mayoría no deben ser aplicadas al arte. Esta jerga *moderna* se inventó, al parecer, con el propósito expreso de agudizar la estupidez y la confusión ya reinantes en la mente de los hombres.

En la vida de una persona la sensibilidad se comprueba con hechos; pero la sensibilidad de una obra de arte *no existe*. Y cuando alguien, refiriéndose a un cuadro, me dice que *denota sensibilidad*, sólo puedo agregar que estoy dispuesto a creerlo, pero a condición que me lo demuestre.

SINCERIDAD

Otra palabra que está muy de moda hoy y sin embargo no significa cosa alguna es *sinceridad*. Esta palabra se aplica con frecuencia a las obras de arte. ¿Qué significa *sinceridad* en el artista? Somos sinceros en una amistad, en el amor, los negocios, las relaciones sociales, en la vida, pero en el arte *siempre* somos *sinceros*; esto quiere decir que por *force majeure* un artista es sincero en el ejercicio de su arte. El artista siempre hace eso y sólo eso de lo cual es capaz; no puede ir más allá, porque sólo logra

esa altura que su talento y habilidad artística le permite. Además, un artista nunca intentará hacer algo menos bien de lo que es capaz. Recuerden lo que he dicho tantas veces—*en arte no es el sujeto sino las cualidades lo que importa*. El valor de un artista consiste no en lo que hace, sino en la manera cómo lo logra. Descansad seguros, críticos e intelectuales,

en arte las cosas no se resuelven como en vuestros discursos; en arte *todos somos sinceros*. Y para concluir, quiero añadir: Si vuestros discursos no son siempre sinceros, oh críticos e intelectuales, consolaos; pues, todas las veces que habléis y escribáis, revelaréis el grado de vuestra inteligencia con la más extremosa sinceridad.

GIORGIO DE CHIRICO



NOTAS

"LAS RATAS"

LAS RATAS, por José Bianco (Ediciones Sur). Sin duda las letras argentinas están hoy bajo el signo del diamante. Difícil, luminoso de talla y número es lo mejor que de allá nos llega. Mensaje tan impar y sanguíneo, de tan lírica pasta como el de Eduardo Mallea, que además ha intentado reaccionar contra su propia maestría, también vuelve siempre a lo cristalizado, a lo nítido. Ni que hablar de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo. Se da en ellos un verdadero *a priori* estético, un aplomo y esbeltez de concepción que determina y reabsorbe toda su palabra. Claro que lo diamantino por sí no es lo misterioso transparente, la mirada. El ojo en ésta no encarna aislable geometría sino espejo viviente y visionario, espejo de alma; pero esa voluntad de difícil arista, de distinto fulgor y engarce nos viene como antídoto de la ebria retórica que hasta ayer no distinguía. Retórica en cuyo fondo racial, sin embargo, quizá palpiten aún profundas sorpresas.

El libro de José Bianco que nos ocupa, realizado ceñidamente sobre un maravilloso tema, tiene diamante y tiene mirada, visión. Lo primero, por el material oscuro, entrañable, indócil, llevado a cruel estructura y prosa exacta; lo segundo, por la madurada vivencia, por el testimonio de universal validez que allí transluce.

¿Qué testimonio es éste, matriz y fruto que solicita la novela? No creo que nos sea dable transcurrir por sus páginas, ser sumergido en esa narración apasionante, rápida, eficaz, sin trascender, como ella misma, hacia un mundo de especulaciones que tomen por centro y cifra la edad de lo poético, la adolescencia. Testimonio de la adolescencia nos ha parecido ante todo este libro; forma de la adolescencia su asunto y su forma íntima, ésa que gobierna a la visible (la que acaba por ser, como un cristal, invisible: premio último de la palabra). Otros méritos quizá resulten más originales de Bianco en la obra, pero a nosotros se nos impone irresistible su verdad atmosférica, la respiración familiar y metafísica del adolescente que allí vive.

De tal respiración emana el ambiente mágico e irrefutable que naturalmente se apodera de la peripecia, confiriéndole la doble faz de aventura fabulosa y realidad de los días muy respetada. El método de Bianco ha sido feliz: con sólo abrirle la vena al asunto le brotó esa calidad, esa duración mágica que precisa la criatura artística y es la sangre del adolescente. Supo extraer, mediante una aptitud de certero novelista, del éxtasis o visión el discurso, y devolverlo transfigurado a su origen. Ese ajuste nos da siempre la alegría de una repetible facilidad, porque encierra el milagro, común a franjas de

lo cósmico y lo humano, de las generaciones naturales. Situándose el novelista, ya sea por memoria o por arte intuitivo, en el centro seminal de toda adolescencia, las palabras que desde allí expide logran siempre la bella puntería y prestigio del fruto.

Hemos dicho "toda adolescencia". No se deduzca, sin embargo, una actitud de generalizaciones, de abstracción, que sería mortal para la novela o el lector. Bianco no inmiscuye ninguna tesis en la encarnizada marcha de su oficio (al menos, si lo hace, no nos perturba); sólo que a través del relato y poema sentimos iluminarse la tesis propia de la adolescencia, su texto psicológico. Se nos revela, por ejemplo, bajo las alusiones de la vida liberada de su hermetismo en el arte, que todo adolescente es El Adolescente. Hay una atracción genérica más poderosa en esa edad que en la infancia, precisamente porque empieza a manifestarse con violenta fiebre la posible persona. El niño no está en lo genérico sino en lo abstracto de la especie, pero el adolescente toca el poso común de la conciencia y *se extraña*. No se asombra como el niño, se extraña. Quizá por eso decía Proust que la adolescencia es la única edad en que aprendemos algo, porque la extrañeza, el sentirse entraña rechazada es siempre la vía del conocimiento poético. La onírica andanza por los subterráneos de la especie, y la extrañeza lacerante del que ya está desprendiéndose de su placenta esencial, esa agudísima participación que alumbra la despedida irremediable de un saber rigu-

rosamente poético, es el pulso que oímos aumentar paso a paso en el libro de Bianco.

Libro con un secreto, además, como toda adolescencia. Pues ¿qué adolescente no atesora un secreto exclusivo, una verdad oculta y sellada que acaba por confundirse con la totalidad esencial del mundo? Pero en este caso el secreto es también saturado de símbolos. Se trata de la comunicación con el propio ser a través de *otro*, es decir, con El Otro que nos hace Uno; comunicación escondida, celosamente disfrutada y que no obstante organiza y tiñe los más lejanos detalles del universo. Misterio del doble psicológico por cuyo conducto realizamos, si bien fugaz y angustiosamente, la levitación del mundo, el éxtasis de lo empírico, la anhelada compañía e identidad. Tema denso, pululante de significaciones que no podemos abordar aquí. Lo hermoso de la figura que ha dado Bianco a ese drama de la dualidad y el ángel tejiendo la intemperie de un muchacho pianista, vocativo del arte y la extrañeza, es su fabulosa naturalidad, su estilo verídico hasta rodearnos de irrechazables fantasmas.

Julio o La Individuación; Cecilia o El Mal. Pero ciertamente aquel adulto, aquel desligado que sirve sin saberlo de espejo y catarsis, era en su desnudez "ligeramente obeso, repugnante", y esta mujer caótica pudiera hospedarse hoy mismo en nuestra casa. De igual eficacia disfrutaban las figuras de Isabel y de la madre, cuyas relaciones, tan bien

sorprendidas "en su secreto" por el adolescente, han sido trazadas con mano experta. El padre es el tipo que nos luce más irreal, menos disuelto y resucitado por la atmósfera del libro, como si representara el doble despojo de la literatura y la vida en su punto de impotencia, de peso muerto. Quizá por eso mismo se le atribuyen los dichos más impersonales, algunos tan sencillos y provechosos como éste: "Un periodista inglés ha escrito que cuando los sociólogos hablan de la necesidad de conformarnos al espíritu de nuestro tiempo, olvidan que nuestro tiempo es la obra de unos pocos que no quisieron conformarse con nada." O esta referencia: "Estaba de acuerdo, además, en que toda obra de arte lleva en sí un germen disolvente. Al ofrecernos una visión de las cosas que hasta ese momento no teníamos, nos propone un orden nuevo, incesantemente nuevo. La sociedad, desde su punto de vista, hacía bien en mostrarse hostil a los artistas." Palabras las últimas que merecen ser cuidadosamente meditadas.

Por lo demás, la novela abunda en pasajes de perdurable sugestión, como aquél en que el adolescente confiesa a Cecilia que habla con Julio "todas las tardes". y ella le pregunta: "Pero ¿cuándo? ¿En qué momento?", haciéndonos así patente, por lo preñado de esas interrogaciones, el misterio de toda comunicación real, incluyendo la efectuada a través de los sentidos, que es siempre inmedible, que no dura ni transcurre como no sea en un instante místico, distinto. Y ya

que hablamos de ese instante, remitámonos a las páginas supremas del libro, aquéllas en que se produce como una dulce tempestad el primer chispazo de la comunión del adolescente, cuando se inaugura en él la forma de su secreto, la fruición cómplice del mundo, el gozoso drama de la duplicidad que lo identifica rescatándolo fugazmente de su desgarrado ser. Fugazmente, sí, pero con apelación a un tiempo absoluto.

Dentro del actual desarrollo de la narrativa argentina, calificada en buena parte por la angustiosa búsqueda de esos mundos imaginarios cuya clave según Ortega y Weidlé se nos escapa, la novela de Bianco pone un timbre clarísimo, imprescindible, de intemperie humana que vence a toda imaginación. No se persigue aquí lo laberíntico ni lo policial, pero se logra vivir la alucinación junto al peligro de los días, la irrealidad del tamaño y la omnipotente realidad del sueño. Se logra vivir el sueño, soñar una vez más las máscaras, las esfinges de la vida. Meta indeleble del arte. Calculado el conjunto y cada rescoldo de la historia con una economía irreprochable, con una fidelidad a las cosas y a las almas delicadamente conducida, lo que de veras nos seduce no es la inventiva del autor, sus astucias o su estilo. Esos poderes están gobernados por la sostenida intención de sorprender y testificar en toda su inocencia un ámbito entrevisto de la Realidad: la indivisible, la que trasfunde los fenómenos en su llama. Se logra así, mediante esa tácita actitud de invocación

al cuerpo íntegro de la vida, una fascinante aventura soleada por el sueño, no automáticamente devuelta, como en otros casos, al polvo de quien la imagina.

CINTIO VITIER

LA OBRA DE MARIANO Y SU NUEVA ESTETICA

La magia de la vida, el gran engaño de la muerte, la caja de múltiple fondo con que se fantasmagorizan los mares de espacio en que nada el hombre, está en el arte siempre renovado, renovado por más que lloren los apegados a lo antiguo, lo antiguo que, por bueno que sea, es monstruoso en la repetición

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
"Ismos".

Las últimas obras de Mariano parecen definir una nueva estética para nuestra pintura.¹ Inventor de múltiples perspectivas para el color insistido, Mariano nos ofrece extrañas alusiones lunares, paisajes marinos, retratos oníricos de guajiros, bañistas que vagan por playas soñadas por algún genio malicioso en gamas amarillas. La mayoría de sus figuras se nos revelan escondidas tras las ambiguas claridades de la luz de la luna. En el *Paisaje Lunar* una Lady Godiva cubana galopa un caballo de nieve mientras una mujer marmórea contempla su paseo desde otro mundo aparte. El *Retrato de Guajiros*, cuadro de dimensiones casi proféticas para nuestra pintura y poesía, podría muy bien ser el sueño de algún archipámpano. En estos cuadros predo-

1. La exposición tuvo lugar en el Lyceum Lawn-Tennis Club.

minan los colores personalísimos del pintor: el verde-oscuro, el morado, el violeta, el amarillo, el azul cobalto. Para el pintor, el paisaje y las figuras humanas son naturalezas muertas, o, soñadas. Todos los objetos más diversos (desde las mujeres desnudas hasta la vaca angelical que sabe trepar árboles) tienen un sentido puramente pictórico. El sentimiento (¿la anécdota?), esa "alma cubana", que algunos críticos no precisan en su obra, se nos escapa en esta irónica interpretación de nuestra "realidad nacional". Los colores duros y precisos aluden oscuramente a las intenciones sensuales del artista, y las figuras se petrifican bajo la luz lunar.² ¿No hay acaso un velado simbolismo sexual, más profundo que el que emplea Carlos Enríquez, en esta supresión de la luz diurna?

Lo más original en la obra de Mariano es esta intuición de la necesidad inevitable de escapar de la luz diurna que ciega y aturde los sentidos. En la obscuridad esplendorosa del trópico Mariano ha querido vislumbrar colores desconocidos para aquellos que pintan "lo obvio". El color en sus cuadros siempre revela la calidad *imaginaria* del objeto; así nos regala un mundo en el cual los objetos más prosaicos se metamorfosean en cosas poéticas. El mundo de las apariencias, de la luz del día, espera la llegada de la noche. El ojo de la vaca refleja también el paisaje y las cosas, mas esa realidad visual

2. Recordamos la observación de otro espíritu tenebroso, Nathaniel Hawthorne, de que la escultura es luz de luna petrificada.

atrapada en la pupila vidriosa de la bestia no interpreta con inteligencia y sensibilidad. Mariano entiende que todo artista rechaza el mundo de las apariencias y deforma la realidad exterior.

Su imaginación busca colores tenebrosos que inventen una realidad más artística, más personal. Picasso decía: "Yo hago los objetos tal como los pienso, no tal como los veo." Se nos antoja descubrir en la obra de Mariano intenciones tan depuradas, precisas, definidoras de nuestra realidad. La "fantasía tropical" siempre falsea el paisaje, y se conforma con vistas fáciles de nuestro luminoso mundo. Pero las esencias escondidas detrás de esta luminosidad se les escaparán siempre a los superficiales observadores del mundo exterior. La tradicional perspectiva visual y las gamas que enriquecieron el arte europeo no precisarían tampoco esa visión que Mariano posee de nuestras cosas. Por eso, el pintor sumerge árboles y flores y figuras humanas en un mar de inaudita transparencia. Flores de coral y ramas de un verde marino se retuercen en una oscuridad azul que triunfa sobre la luz del día. La sutileza de los contornos, líneas y formas de nuestras cosas se perciben en la semioscuridad de los colores inventados por Mariano. Y este ambiente, ¿no confirma esa intuición de nuestros poetas que la muerte y el sueño letal se esconde tras el tapiz deslumbrante de nuestros días tropicales?

El genial crítico y humorista español, Ramón Gómez de la Serna, dice: "Los ob-

jetos se prefieren unos a otros, no según una ilusión óptica, sino según sus cualidades plásticas y sus analogías." Las cito, porque estas palabras definen las intenciones que estas obras de Mariano encierran. Las cualidades plásticas de los objetos le sugieren infinitas posibilidades de ritmo y de composición. Mas si el color está conquistado en esta visión onírica de los objetos, la composición de sus cuadros demuestra un empleo ingenuo de los recursos de la tradición europea. Como su composición depende en demasía del color, surge un cuadro como *La Plaza* en el cual el color estridente del árbol (rojos chillones, rosas imprecisos, verdes puros) pervierte ese rigor estructural que encontramos en sus mejores cuadros. La luz caótica provoca una gama de colores que nos repela. Esta misma ausencia de composición, composición que quiere ser lograda a través de abigarrados mosaicos de colores impuros, se advierte a menudo en los cuadros de Cundo Bermúdez, Carreño, Ravenet. Es sorprendente que un dibujante tan fino como Mariano caiga en tan deplorables errores.

Alguien observaba que el arte de Mariano es "criollísimo". Supongo que la aparición de los guajiros en sus últimas obras justificaría este adjetivo, pero la mitología que intenta definir en estos cuadros se aleja del concepto usual de nuestro tipo campesino. Los guajiros de Mariano son tipos inventados por una imaginación artística, pero también revelan esas cualidades esenciales que pasarían inadvertidas para el observador su-

perficial, costumbrista. Ese velo onírico que los envuelve y los deforma sorprenderá a muchos. La elegancia, la sutileza, la sensualidad, y hasta cierta angustia que está en lo más profundo de estos tipos campesinos, tampoco se hacen evidentes a la luz del día. Es durante la noche, cuando sus cuerpos y sus pensamientos se desderezan en un letargo inconsciente, que vislumbramos lo que se esconde detrás de esa comedia miserable que es la vida rutinaria del guajiro. En el retrato de uno de esos guajiros, *La Finca*, contemplamos a una mujer que como una aparición surge de la tierra mientras en el fondo un hombre conduce un par de bueyes. El guajiro piensa sentado en su silla; fuma su tabaco. ¿Qué símbolo más cruel querrán los economistas, los políticos de ansias reformadoras, de nuestra mísera vida campesina?

Al aludir a una estética, quise exponer veladamente lo que me parece la máxima necesidad de todo artista cubano. Las estéticas, así como las doctrinas políticas y económicas, son el depurado jugo de una larga fermentación. La tierra, el clima y el carácter que definen una estética alemana o española no pueden reproducirse aquí. Por eso resulta fútil y estéril acudir a estéticas extranjeras para explicar nuestra pintura como ya han hecho tantos críticos cubanos. La estética no es algo desligado de la obra de arte. La obra de arte va creando su propia estética. Por eso dice Cendrars: "La crítica de arte es tan imbécil como el esperanto." Esa estética nos la darán los

pintores cubanos con sus obras, cada día más numerosas, más llenas de promesas insospechadas. El picassismo ha reverberado en todos los medios artísticos del mundo, pero nuestra pintura ya ha superado la estética picassista. Nuestros pintores, inconscientemente, están destruyendo las viejas pautas europeas. El arte que no se renueva, muere. Después de esta guerra, todos los *ismos* de los últimos treinta años quedarán sumidos en el más cruel (y necesario) olvido. Sólo algún académico rezagado seguirá pintando a lo Picasso. Mariano y otros pintores cubanos están creando una nueva estética, pero hasta que ésta no se realice, nosotros debemos silenciarnos.

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO

ALEJO CARPENTIER: *VIAJE A LA SEMILLA*

COMO en el trópico este libro obedece a una ley secreta de la atmósfera; ella es la que nos oculta y nos regala, la que nos informa y nos conforma, manteniéndonos suspendidos y haciéndonos concurrir con nuestro peso específico y con todo su peso, con lo que hacemos y con lo que "somos" en el sentido más elemental. Carpentier no se sustrae a la ganancia y la acaricia con el gesto opulento del ser bien instalado, del que lleva en el hueco de su mano la esfera que habita.

No abrir un catálogo de virtudes. Fajado por su propio peso Carpentier tiene la virtud de suscitar los temas que no ha

sorprendido, los temas que lleva perfectamente instalados en su geografía de hombre de trópico, de criollo raigal (algún día y cuando alguien sienta la diabólica necesidad de hacerlo, se ha de dilucidar de una vez y por todas lo que se encierra tras esa nube del Trópico y lo tropical, cargada de turismo spleenico: ¡ah! lo lejano y ponemos en la voz un hueco cansancio, las tardes bautizadas de sudor y una vegetación carnosa que rasca el ombligo del Cielo. El hombre tropical, el que se siente angélicamente instalado, responde, no, no es eso).

Por eso Don Marcial Marqués de Capellanías no podía ser de otro modo más que un hombre hic et nunc, en un tiempo y en un espacio; la calurosa distancia que va de la persona a la persona y de ésta a las cosas, envolviendo su esfera de una atmósfera mágica (lo mágico de Juan Ramón, más mágico por lo huído) donde todas las cosas adquieren imponderada gravidez como en los tonos aéreos de los holandeses primitivos.

Don Marcial vive en perpetuo sonambulismo, habita un mundo de extrañas realidades, la ruina, el notario, la enfermedad y la muerte y aquellos rápidos latigazos relatados con prosa rica de humor e intención, como de un Huxley sin herencia científica, no son más que parpadeos luminosos de una estrella en el sueño. Todo Marcial se había quedado, iba entrando, en la nervioso palidez sorprendida por las mujeres que cuchichean tras las ventanas, en lo frío del mármol y los cuentos maravillosos del negro Mel-

chor, el mundo compartido por un mismo símbolo.

Puntuando golosamente, Carpentier construye su profecía (La Historia es una profecía al revés) adivinada desde la página quince bajo el signo de Cronos. El señorío goloso, regusto de la palabra, paladeo musical que se deja resbalar lentamente y una contracción como de un latiguillo chasqueando el aire pautados con el abandono amoroso de un Jean Giraudoux, se dejan sorprender como un sistema de señales consecuentes a toda la historia.

No dejan de ser significativos los contactos de Marcial, el notario, la marquesa, Melchor y los perros en progresión regresiva. El cuento tiene sus signos inviolables y lógicamente enclavados. No se vuela un solo anillo de la esfera.¹ Desde el fastidio hasta la comunión y la participación sustancial, que es la primera escala de nuestra habitación terrena.

De todas las posibilidades infinitas que ofrece el tiempo Carpentier ha escogido la única limitada posibilidad. Ha comenzado (esencialmente) donde todos comienzan: la muerte o un anticipo de ella, sin excepción posible, y ha tenido el coraje de terminar donde los demás huirían espantados: en ese instante, en que al hombre el "Universo le entraba por todos los poros" para hundirse, definitivamente en sus raíces.

LUIS ANTONIO LADRA

1. He ignorado exprofeso los pases del negro viejo que no es otro que Melchor con más años, sin polainas ni libreas y la protesta en el capítulo final.

INDICE

María Zambrano: <i>La Metáfora del Corazón</i>	3
Theodore Spencer: <i>Stephen Hero: El manuscrito inédito de «El Retrato de un Artista Adolescente»</i>	11
William Carlos Williams: <i>El Mundo Amargo de la Primavera</i>	22
José Lezama Lima: <i>Pensamientos en la Habana</i>	24
Fina García Marruz: <i>Carta a César Vallejo</i>	31
Eliseo Diego: <i>Divertimentos</i>	34

SOPLADO EN LAS DOS OREJAS

Giorgio de Chirico: <i>Sensibilidad - Sinceridad</i>	37
--	----

NOTAS

Cinto Vitier: <i>«Las Ratas»</i>	40
José Rodríguez Feo: <i>La Obra de Mariano y su nueva estética</i>	43
Luis Antonio Ladra: <i>Alejo Carpentier: Viaje a la Semilla</i>	45