

ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

HEMEROTÉCA
RESERVA

BIBLIOTECA NACIONAL
JOSE MARTÍ
HABANA 1944



LA HABANA

Invierno

DICIEMBRE, 1944

Biblioteca de la Universidad de la Habana
HEMEROTECA
DUPLICADO

SUMARIO

MARÍA ROSA LIDA: *Dido en la poesía de Chaucer.*

PEDRO SALINAS: *Ruiseñor y Radio.*

WALTER PACH: *Problemas del arte americano.*

JOSÉ ARDEVOL: *El virtuosismo.*

RAMÓN GUIRAO: *Espejo de Sueño.*

CINTIO VITIER: *El niño inmóvil.*

ALEJO CARPENTIER: *Oficio de Tinieblas.*

NOTAS

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Los mejores lectores de Montaigne —*

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO: *El Pragmatismo del Absurdo, o la*

Humorística de Macedonio Fernández. — ROBERT ALT-

MANN: *Alrededor de un dibujo.*

Portada y viñetas de RENÉ PORTOCARRERO

José Lezama Lima

ORÍGENES

AÑO I

LA HABANA, 1944

NÚM. 4

Dido en la Poesía de Chaucer

SABIDO es que mide la vitalidad de una obra artística no tanto la serie más o menos nutrida de sus imitaciones fieles como la variedad de las reacciones que inspira, ya que éstas en su cambio y continuidad traducen la urgencia con que cada generación se apresura a hacer suyo el precioso legado. Más que las innumerables alusiones e imitaciones del episodio virgiliano de Dido y Eneas, da idea de su arraigo en el mundo literario de Occidente el fervor con que el hombre medieval—y en España también el moderno—emprende la defensa del honor de Dido, manchado por

la musa de Virgilio mentirosa,

ya levantando frente a la verdad poética de la *Eneida* la “verdad” histórica, precariamente recogida en relatos y comentarios de segundo orden, ya sencillamente situándose en un punto de vista que no es el de su creador, para prodigar conmiseración a la amante abandonada, sin preocuparse de su honra o deshonor. Es característico que aquella sea la actitud más señaladamente española, mientras ésta tiene por cultor máximo al máximo poeta de la Edad Media inglesa: Geoffrey Chaucer.

Ni la Dido de la defensa ni la Dido de la conmiseración tienen mucho de común con la Dido virgiliana. Paradójicamente, la de Virgilio es la más moderna. Un ejemplo: las únicas palabras de suave queja entre las furiosas recriminaciones que la Reina dirige a Eneas al enterarse de sus preparativos de partida son las últimas, en las que deplora su soledad (vs. 327-330):

*Saltem si qua mihi de te suscepta fuisset
ante fugam soboles, si quis mihi paruulus aula
luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,
non equidem omnino capta ac deserta uiderer.*

La delicada angustia de este lamento se transforma ya, en las páginas casi coetáneas de Ovidio, en una calamidad que Dido esgrime para retener a Eneas (*Heroidas*, VII, 133-138):

*Forsitan et grauidam Didon, scelerate, relinquo,
parsque tui lateat corpore clausa meo.
Accedet fati matris miserabilis infans,
et nondum nati funeris auctor eris,
cumque parente sua frater morietur Iuli,
poenaque conexos auferet una duos.*

Esta basta interpretación, y no la simpatía moderna de Virgilio, es la que gana el asentimiento de los siglos medios, sin duda por congeniar más con la concepción corriente de la mujer, y es la que se repite, por ejemplo, en las páginas historiales de Alfonso el Sabio o en los poemas de Chaucer.

Así como en este significativo detalle, también en la fisonomía total de la Reina de Cartago difiere elocuentemente la poesía de su creador de la de quienes por fecha nos son varios siglos más próximos. En la *Eneida* Dido domina absolutamente la escena; no sólo de su empresa de fundadora sino de todo el episodio puede repetirse el feliz hemistiquio

dux femina facti.

No sin razón la crítica moderna¹ vislumbra tras la máscara trágica de Dido, el perfil de la *uxor dotata* de la comedia latina, y señala como modelo vivo a aquella obra soberana de Africa, Cleopatra, que con su talento y su pasión, tuvo en jaque el orden romano. Pasión, pero pasión regia es la que Virgilio encarna en Dido. Como clave de su ser introduce fastuosamente a la heroína organizando el trabajo y dictando justicia (*Eneida*, I, 507 y sigs.):

*Iura dabat legesque uiris, operumque laborem
partibus aequabat iustis aut sorte trahebat.*

(1) A. M. Guillemin, *L'originalité de Virgile*, ed. Les Belles Lettres, París, 1931, págs. 91 y sigs., 108 y sigs.

En la primera confidencia, el argumento decisivo con que su hermana la alienta es la protección de su ciudad contra los pueblos hostiles que la rodean y contra el poderío de Tiro (*Eneida*, IV, 39 y sigs.):

*Nec uenit in mentem quorum consederis aruis?
hinc Gaetulae urbes, genus insuperabile bello,
et Numidae infreni cingunt et inhospita Syrtis;
hinc deserta siti regio lateque furentes
Barcae. Quid bella Tyro surgentia dicam
germanique minas?*

El argumento decisivo es (IV, 47-48):

*Quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna,
coniugio tali!*

En las más sentidas quejas de Dido resuena su noble preocupación de reina (IV, 320-321):

*Te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni
odere, infensi Tyrii.*

Sólo Virgilio tuvo la concepción, trágica en alto grado, de hacer de su heroína enamorada una tensa personalidad: los demás poetas recaen perezosamente en el esquema de la amante abandonada, blandamente deshecha en llanto y quejumbre.

Ovidio, como se ha visto, es quien ya comienza la sutil degradación. Cuando en la *Eneida* Dido ve partir a Eneas, irrumpe entre mil violentos impulsos contradictorios, para ser pronto reprimido, el de acompañarle en cualquier condición (IV, 537-8):

*Iliacas igitur classis atque ultima Teucrum
iussa sequar?*

Ovidio combina éstos con otros dos versos virgilianos (IV, 323-4):

*Cui me moribundam deseris, hospes?
Hoc solum nomen quoniam de coniuge restat,*

convirtiendo el todo en una rendida sumisión, totalmente opuesta al estado de ánimo pintado por Virgilio (*Heroidas*, VII, 167-8):

*Si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar:
dum tua sit, Dido quidlibet esse feret.*

Y estos versos nos retrotraen justamente a una de las fuentes más valiosas, superadas por Virgilio, los versos de Catulo en que Ariadna, abandonada por Tesco, gime entre quejas y reproches (LXIV, 158 y sigs.):

*Si tibi non cordi fuerant conubia nostra
saena quod horrebas prisci precepta parentis,
at tamen in uestras potuisti ducere sedes,
quae tibi iucundo famularer serua labore,
candida permulcens liquidis uestigia lymphis
purpureaque tuum consternens ueste cubile.*

Semejante degradación es bien medieval en espíritu, y aparece sentidamente exagerada, con acumulación de todos sus rasgos patéticos, en la más bella poetización de Dido que conoce la Edad Media: los versos de Chaucer.

Ya en la obra juvenil *The Dethe of Blaunche the Duchesse*, la consabida lista de casos ejemplares se anima—lo cual no sucede en las secas enumeraciones de Mena y Santillana—con la participación sentimental del autor, expresada en el lamento con que resume el caso (v. 730 y sigs.):

*Another rage
Had Dydo, the queene eke of Cartage,
That slow hirself, for Eneas
Was fals; a! which a foole she was!*

Estos simples versos presentan a las claras el modo dual de Chaucer, que en esencia se mantendrá al plantear el caso de Dido en obras más maduras, como *The Hous of Fame* y *The Legende of Good Women*, si bien enriqueciéndose en el detalle. Como letrado, como miembro de la clerecía medieval, Chaucer sabe bien que, tras la bella apariencia de un libro, por vana que se la crea, siempre se esconde alimento de provecho para el alma, como declara uno de los peregrinos de Canterbury:

*No creáis que la fabla es palabra radia,
mas tomad la lición, guardáos de folia;
porque toda escritura, San Pablo lo decia,
para nos fué compuesta, para enseñanza y guía.*

Aun el relato del desordenado amor de la Reina de Cartago enseña una lección preciosa—y múltiple—. Chaucer no queda sumergido, como que-

daría un moderno, en su muy tierna y muy sincera simpatía por Dido: Intellectualmente el poeta sitúa este caso dentro de su propio sistema de jerarquías morales, en el género “errores cometidos por la apariencia”, especie de “error en que incurre una mujer al amar a un desconocido” (*The Hous of Fame*, I, 263 y sigs.):

*and hertly demedé
That he was good, for he swiche semedé.
Allas, what harme doth apparence,
Whan hit is fals in existence!
For he to hir a traytour was;
Wherfor she slow hir self, allas!
Lo, how a woman doth amys
To love him that unknowén is.*

Situado pulcramente dentro de la estructura mental del poeta, el caso particular asume la función universal de ejemplo que legitima un precepto de conducta (v. 276 y sigs.):

*Therfor be no wyght so nyce,
To take a love only for chere,
Or speche, or for frendly manere;
For this shal every woman fynde.
That som man of his pure kynde
Wol shewen outward the faireste,
Til he have caught that what him leste;
And thanne wol he causes fynde,
And sweren how she is unkynde,
Or fals, or prevy or double was.
Al this seye I be Eneás
And Dido, and hir nyce lest,
That lovede al to sone a guest.*

Parejamente, también en *The Legende of Good Women* el caso de Dido rezuma una enseñanza moral, sólo que, como el poeta ilumina otra facta del error de la heroína, otra es la lección inducida (v. 1254 y sigs.):

*O sely woman, ful of innocence,
Ful of pitee, of trouthe, and conscience,
What maked yow to men to trusten so?
Have ye suche rewthe upon hir feyned wo,
And han suche olde ensaumples yow beforne?*

Como letrado, Chaucer meneaba la cabeza ante el pecado de Dido, no leve para el pensamiento medieval, de no haber atendido suficientemente a los ejemplos de antaño.

Asido a la lección moral—carta de privilegio que le autoriza en el ejercicio de su arte—Chaucer, el poeta, se regocija en contar una y mil veces los mismos hechos, fijados con inagotable atractivo en las fuentes que indica con la veneración del hombre medieval por la palabra escrita, a la par que con un sentimiento de devoción artística que preludia nuevos tiempos (*The Legende of Good Women*, v. 924 y sigs.):

*Glorie and honour, Virgile Mantuan,
Be to thy name! and I shal, as I kan,
Folowe thy lanterne as thou goste byforn.
How Eneas to Dido was forsworne.
In thyne Eneyde and Naso wol I take
The tenour, and the grete effectes make.*

Pero Chaucer no se reduce a ceñirse al tenor de la *Eneida* o de las *Heroidas*; tanto es así que, cuando nada tiene de suyo con que variar la presentación clásica, interrumpe el relato para remitir a sus dos autoridades (*The Hous of Fame*, I, v. 375 y sigs.):

*But al the maner how she deyde,
And al the wordes that she seyde,
Who so to knowe hit hath purpos,
Rede Virgile in Enēidos,
Or the Epistle of Ovide.*

Lo usual en él es la recreación muy personal con que renueva el sentido de cada detalle y de la acción toda, variando ya ésta ya aquella situación, abreviando aquí, insertando allá una descripción ornamental o una aguda observación psicológica. En verdad, los dos autores cuyo tenor sigue Chaucer, más que Virgilio, son Ovidio y Chaucer mismo. Pues en el poema imperial el episodio que Dido está pensado como la tentación de Eneas, y el antepasado de Augusto está concebido como un Marco Antonio que, a diferencia del derrotado rival, sabe sobreponerse al hechizo del Oriente. En cambio Ovidio, por el solo hecho de alinear la historia de Dido con la de Filis, Enona, Medea, Hipsípila, despoja el caso de su intención patriótica, y lo

transcribe en pura clave alejandrina, como historia de la amante generosa y el huésped ingrato. Chaucer confirma en este punto su notable afinidad con Ovidio—amena prolijidad, visión pintoresca, ternura, humorismo—, pues en *The Hous of Fame*, I, interrumpe el relato de la *Eneida* para equiparar a Dido con el resto de las enamoradas ovidianas (v. 388 y sigs.):

*Lo, Demophon, duk of Athenis,
How he forswor him ful falsly,
And trayed Phillis wikkedly...
Eek lo! how fals and reccheles
Was to Braseida Achillés, etc.*

Es claro que cuando Dido hace de Eneas

Hir lyfe, hir love, hir lust, hir lord

se convierte en víctima pasiva, y queda minada su esencia trágica, lo mismo que cuando en la poesía española del Siglo de Oro aparece en su desairado papel de burlada.

Pero la reacción poética de España y de Inglaterra es muy diversa. La Dido hispánica, aunque también degradada, conserva el ademán épico: ante la afrenta, los poetas no realzan tanto su pena y su llanto como el acero que limpiará su honor, la *formosa e nova espada* a la que ella misma apostrofa en el soneto de Camoens *Os vestidos Elisa revolvía*. En el arte de presentar a la Reina humillada en dolorosos lamentos, Chaucer—como declara no sin orgullo—es su propia autoridad (*The Hous of Fame*, I, v. 311 y sigs.):

*In swiche wordes gan to pleyne
Dido of hir grete peyne,
As me mette redely;
Non other autour alegge I.*

Cuando se entera de la decisión de Eneas, la Dido de *The Hous of Fame* prorrumpe en un gesto y en una queja intraducibles al decoro épico de la heroína de la *Eneida* (I. 299 y sigs.):

*She gan to wringe hir hondes two.
"Allas!" quod she, "what me is wo!
Allas! is every man thus trewe,
That every yeer wolde have a newe,
If hit so longe tyme dure?
Or elles three, peraventure?"*

Pero la *woful Dido* no continúa en este tono de *fabliau* sino en sus lastimosas quejas puntuadas con expresiones de cariño—*my swete herte, my dere herte*—que por lo rendidas forman expresivo contraste con los bravíos reproches de la *Dido* virgiliana. Particularmente la humilde justificación (I, 326 y siguientes):

*Y-wis, my dere herte, ye
Known ful wel that never yit
As fer-forth as I hadde wyt,
Agilte I you in thocht ne dede,*

marca cuán lejos está Chaucer de la Reina de Cartago, tal como la poetizó Virgilio y cuán cerca de la paciente Griselda, dechado medieval de virtudes femeninas.

La más amplia versión en que Chaucer recrea la historia de Dido es la incluida en el elogio de las diecinueve firmes enamoradas que le impone *Seynte Venus*, o sea en *The Legende of Good Women*. El solo título y los letreros que encuadran cada una de las vidas (por ejemplo: *Incipit Legenda Didonis Martiris, Carthaginis Regine. Explicit Legenda Didonis Martiris, Cartagenis Regine*) revelan la actitud, toda piedad con apenas un dejo irónico insinuado en la parodia devota del *incipit* y el *explicit*, con que Chaucer aborda la narración. Lo que campea esta última vez que Chaucer poetiza el tema inagotable es una pintoresca fruición concreta y complacida de la realidad. Contra la sobriedad de Virgilio, que no va más allá del formal *pulcherrima Dido*, Chaucer compone un elogio claro y sensual de esa *pulchritudo* (v. 1035 y sigs.):

*This fresshe lady, of the citee quene,
Stoode in the temple, in hire estat royalle,
So richely, and eke so fair withalle,
So yonge, so lusty, with hire eyen glade,*

*That if that God, that hevene and erthe made,
Wolde han a love, for beaute and goodenesse,
And womanhode, and trouthe, and semlynesse,
Whom sholde he loven but this lady swete?*

La adjetivación puede recordar excesivamente las beldades burguesas de los *Canterbury Tales*, la mujer del carpintero de Oxford o la del vejete Januarie. Lo cierto es que el poeta se exalta con su propio canto, y, cuando vuelve a pintar la belleza de Dido sobre el fondo pomposo de una cacería, termina el retrato con la nota clara y matinal que es como su firma en el tesoro poético de Inglaterra (v. 1202 y sig.):

*And she is faire as is the bryghte morwe,
That heeleth seke folkes of nyghtes sorwe.*

También Eneas obtiene una descripción que justifica el loco amor de Dido (v. 1066 y sigs.):

*he was lyke a knyghte,
And suffisaunt of persone and of myghte,
And lyke to ben a verray gentilman.
And wel his wordes he besette kan,
And had a noble visage for the nones,
And formed wel of brawnes and of bones.*

La poetización gozosa de la realidad no sólo aparece en la brillante descripción exterior sino también en la penetración psicológica que da fresca vitalidad a los amores de la leyenda. Así observa Chaucer que en Eneas su calidad de forastero resultaba un atractivo más para Dido, porque ella era de las gentes aficionadas a lo nuevo y peregrino (v. 1075 y sigs.):

*And for he was a straunger, somewhat she
Lyked him the bette, as, God do bote,
To somme folws often newe thinge is swote.*

Por dos veces señala cómo Dido abre su corazón por pura piedad, ya hacia la pena de amor que le miente Eneas (v. 1236):

That sely Dido rewed on his peyne,

ya hacia sus desgracias de naufrago y desterrado, en el dístico 1078-1079, de clásica elegancia:

*Anon hire herte hath pitee of his wo,
And with that pitee, love come in also.*

O bien, asocia agudamente un estado de ánimo a un paisaje, sin escrúpulo de deshacer el delicado consorcio, con una acotación de irónica bonhomía. Por ejemplo: en una noche de luna, Dido al comienzo de su amor se atormenta a solas "como hacen esos que aman, según he oído decir" (v. 1162 y sigs.):

*It fil upon a nyght,
Whan that the moone upreysed had hire lyght,
This noble queene unto hire reste wente.
She siketh sore, and gan hire-selfe turmente;
She waketh, walwithe, maketh many a brayde,
As doon thise lovers, as I have herde sayde.*

Su sentido de la realidad y su compenetración con el caso que narra le prohíben situarse friamente ante los amores de Dido, como historiador-arqueólogo, y por eso actualiza el cuadro virgiliano con datos y costumbres sugeridos por el ambiente que le rodea. Por eso describe las gracias traidoras de Eneas, que bien sabe seducir a la Reina con cortesías, versos, justas y prendas (v. 1268 y sigs.):

*And kan so wel doon al his obeysaunces,
And waytyn hir, at festes and at daunces,
And whan she gooth to temple and home ageyne,
And fasten til he hath his lady seyne;
And beren in his devyses, for hire sake
Wot I not what; and songes wolde he make,
Justen, and doon of armes many thynges,
Send hire letres, tokens, broches, rynges.*

Cuando se entera de la perfidia de Eneas, la

*sely woman, ful of innocence,
Ful of pitee, of throuthe and conscience,*

recorre llorosa los templos (v. 1310 y sigs.):

*She seketh halwes, and doth sacrifise;
she kneleth, crieth, that routhe is to devyse.*

En este menudo detalle se cala el sentido realista con que Chaucer reordena los datos que encuentra en sus fuentes antiguas. Pues en la *Eneida*, IV, 56 y sigs., Dido recorre los templos y hace sacrificios para asegurarse la buena voluntad de los dioses antes de unirse con Eneas, mientras según Chaucer, sólo recurre a la ayuda divina en su hora de soledad para retener a su *fals lover*, como cualquier moza burlada. Y no sólo ante los dioses cae de rodillas Dido; con ternura muy suya Chaucer pinta desgarradoramente su miserable desesperación, polo opuesto de la altivez y los arrebatos siempre regios de la soberana de la *Eneida* (v. 1312 y sig.):

*Conjureth him, and profered him to be
His thral, his servant, in the lest degree.*

Ya hemos visto que esa sentida abyección pertenece a los precursores y a los seguidores de Virgilio, no a él, quien, consciente del decoro de su poema y con segura concepción del carácter de su heroína, apenas si la insinúa rápidamente en un momento de desvarío. Otro reordenamiento refleja también la distancia entre los dos poetas. En la *Eneida*, IV, 388 y sigs., al terminar sus fatídicas amenazas, Dido cae sin sentido; el desfallecimiento pone fin a la violenta entrevista y los dos amantes se separan para ya no volverse a ver. En *The Legende of Good Women*, Dido, de hinojos ante Eneas, desgredado todo su rubio pelo, se desmaya para hablar después (v. 1314 y sigs.):

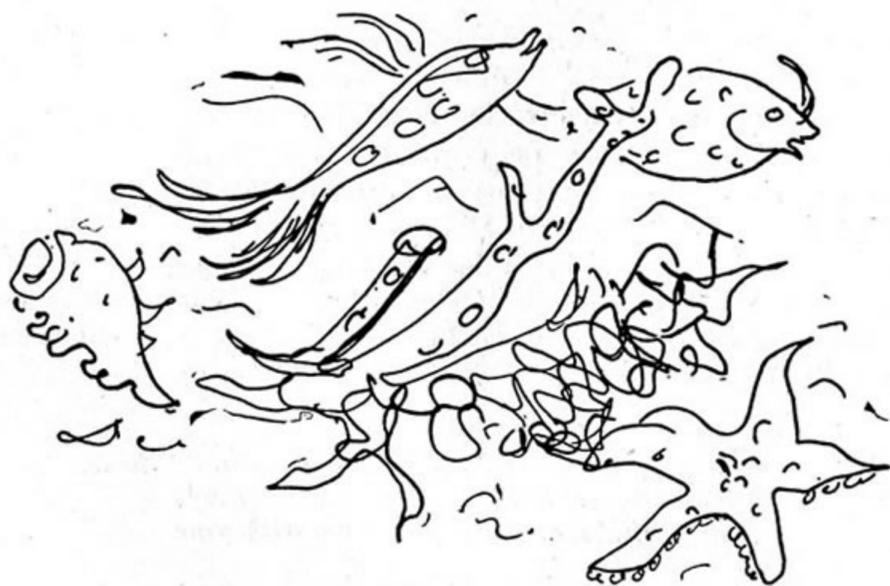
*She falleth him to foote, and swowneth there,
Disshively with hire bryghte gilte here,
And seith, "Have mercy! let me with yow ryde."*

La flaqueza física es a modo de retórica *captatio benevolentiae*, en franco contraste con la dignidad de la Dido clásica, que no le permitía enternecer a Eneas con la exteriorización de su dolor. Y del mismo modo, en el pasaje

con que la Dido chauceriana acaba su desesperada lamentación, la circunstancia del hijo es otro argumento para retener a Eneas e influir sobre su decisión, mientras para la Dido de la *Eneida*, que no se rebaja a pedir lástimas, es un sueño irrealizado, un deseo poético que alienta para consuelo suyo, no para determinar la conducta de su interlocutor.

La nota patética llevada a veces hasta la abyección es lo peculiar en la Dido de Chaucer, y se coordina con el pintoresco verismo característico de su poesía. Muchos en la Edad Media hurgan la "verdad" histórica y defienden la honra de Dido; entre muchos, el propio Lydgate, discípulo de Chaucer. Pero éste prefiere volver a llorar una y otra vez sobre la pía leyenda de *Didonis martiris*, ya porque siente menos apego a la historia, ya porque, más sabio, advierte que, como todos los mártires, Dido vive solamente por la leyenda de su pasión.

MARÍA ROSA LIDA



Ruiseñor y Radio

FELIZ amante, duerme la pradera
en brazos de su estío,
cuando inician la máquina y el pájaro
un dúo, de improviso.

Allá, muy lejos, treinta violines
dibujan una pena;
y prodigios del aire la convierten
en mágica presencia.

Aquí, entre espesas frondas celadoras,
cumple pájaro solo
empleo que los siglos le confían:
ser ministril del gozo.

Bastidores, choperas, cerros dulces,
verdes anfiteatros,
a este dúo a distancia y que se ignora
erigen escenario.

Público de follajes y sus sombras
embelesado escucha:
su aplauso, de tan tierno, se confunde
con aires que susurran.

Premio apenas visible, filigrana
por la brisa flotando,
sin decidir va y viene, tornadiza,
la joya del vilano.

De pronto en aquel lejos ¡y tan junto!
se desmayan las cuerdas.
En la escena asombrada, la alegría
dueña, sola, se queda.

Trino, más trino, el ave su victoria
proclama en trono verde.
De triunfos embriagado, por fin deja
que un vuelo se lo lleve.

Ya sin actor ni drama, va la tarde
sus telones plegando.
Las largas sombras, mudos tramoyistas,
desarman el tinglado.

Si hay penas o alegrías, ¿quién lo sabe,
ahora? Todo calla.
Melifica otro ocaso el horizonte
y la paz se restaura.

PEDRO SALINAS

1944.



Dibujo

ROBERT ALTMANN

Problemas del Arte Americano

BERNARD SHAW ha dicho que cualquier hombre, pasado los cuarenta años, es un bribón. Si es cierto, yo, que he pasado de mucho aquella edad, estoy en un caso muy peligroso. Es posible; pero, sin prestar una fe entera a la afirmación del dramaturgo irlandés, sí creo que en el arte hay que tomar en cuenta la generación del que habla. Hasta en cuestiones del pasado, es dudoso si tenemos un juicio imparcial, porque los maestros y las escuelas que formaron nuestras convicciones íntimas durante la juventud no dejan de conservar una aureola especial; y los que quedan fuera de su luz nos parecen santos de segundo orden.

Pero tomemos el arte posterior en su origen a la época formativa del hombre llegado ahora a la sesentena, o aún a la cincuenta; entonces es absolutamente preciso decidir si una condenación pronunciada por él es resultado de haber visto claramente el fondo del trabajo nuevo, o si no haya posibilidad de que el "anciano", viendo desviaciones del ideal que se había propuesto su generación—tan digna, tan seria—no estigmatice como decadencia en el joven lo que no pasa de ser cambio de dirección.

El año pasado, pregunté a un crítico literario de los más famosos si leía mucho de los poetas jóvenes. El vigor de su "no" se confirmó, un momento después, cuando añadió: "No tienen nada que decir; es repetición de formas ya explotadas, o falta entera de forma y de significado." Acaso tuvo razón, lo que sería muy triste, por el momento, al menos. Pero imagino que no se permitiría un tal juicio en un artículo de revista, o en una conferencia pública. Es muy fácil equivocarse, y si no fuera con más que uno o dos de los jóvenes.

Así es que tuve suerte, de cierta manera, cuando vi la exposición de los pintores cubanos en Nueva York. Aprecié el talento marcado que dictó aquel arte; pero, no teniendo la menor idea de expresar una opinión sobre su valor, ni siquiera sus características, pasé por las salas rápidamente, con la intención de verlas más seriamente en otra ocasión—que no se presentó. Y ahora, cuando ORÍGENES me hace el honor de pedirme un artículo, estoy literalmente delante de la imposibilidad de pronunciar sobre el tema que, desde un principio, interesa lo más al público que sirve la revista con una ya tan grande distinción.

Es posible que mi incapacidad fortuita para juzgar me preserve de errores que podría cometer; pero veo en ella también una cierta ventaja del lado de mis lectores. En Cuba, como en todos los países del Nuevo Mundo, lo que importa más, en mi concepto, es un juicio independiente. Lo necesitan los artistas para producir, lo necesitan los *amateurs* para tener confianza en su opinión, en vez de aceptar la de las capitales más "autorizadas".

Pero hasta en París, donde se encuentra el juicio mejor fundado del mundo, hay que defenderse de muchas autoridades. Para la nueva generación, los maestros mismos pueden ser "bribones". Cézanne, hablando con van Gogh, dijo: "Francamente, lo que usted hace me parece una pintura de loco." Y Renoir, que juzgó siempre con una generosidad, una benevolencia admirables, mostró apenas más comprensión respecto al arte del gran Seurat.

En Francia, los dos magníficos pintores de la generación joven de entonces podían oír en las opiniones de los dos veteranos meros ecos de lo que éstos, en otra época, tuvieron que sostener de la severidad involuntaria de Corot y de Manet. El Americano—del Norte o del Sur—está menos preparado para tener una filosofía parecida; así es que Walt Whitman, hablando como crítico sabio no menos que como poeta consciente de su valor, declara a las musas que ya no tienen nada que hacer en Atenas o en Roma, que es hora ya para que se trasladen a la otra orilla del Atlántico. ¿Le faltaba la modestia, o quizá la apreciación de los grandes de Grecia, de Italia, de Francia? Es seguro que no: lo que proclamó era aquella independencia americana que necesitamos, y ahora más que nunca, cuando el arte europeo se calla durante algún tiempo, forzosamente, y el arte americano está buscando una voz más fuerte y más personal.

Para conseguir eso ¿cuál es el problema americano? Es algo continental, hemisférico, por suposición, puesto que la edad intelectual de todos los países cisatlánticos es más o menos igual, como también su actitud frente a la cultura antigua de América y la cultura moderna de Europa. De ambas, heredamos una tradición magnífica. Los monumentos materiales de la primera llegan a su punto más alto en México; y ciertas ciudades de los Estados Unidos poseen una riqueza de arte moderno más grande de lo que se puede ver en otras partes del Nuevo Mundo. Pero estos hechos no deben hacer olvidar que el espíritu americano se prolonga más bien en el genio de los pueblos—para expresarse de nuevo en ritmos de música, baile, poesía, y pintura—; se identifican racialmente con sus antepasados de nuestras tierras, y no solamente con los del suelo europeo. Y por lo que es la tradición moderna cualquier lector, aún si no tiene más que pocos conocimientos del tema, pen-

sará en ejemplos—y no son raros—de la contribución importante que los americanos de varias nacionalidades han hecho al desarrollo del período desde la Revolución Francesa, es decir, del período moderno.

Sin embargo, entre las dos tradiciones, hay una diferencia de carácter en el cual me parece importante insistir. Lo que recibimos de nuestro continente, sea por la sangre, por efecto del clima, del modo de vivir, y de las demás circunstancias del ambiente, tiene que ser una influencia inconsciente. ¡Nada de más aburrido que el nacionalismo profesional! Y cuando se manifiesta en el arte, pasa la frontera de lo soportable. ¿Los cuadros que J. L. David dedicó a la gloria de Napoleón? Pero pintó con una convicción igual cuando produjo sus escenas de la Revolución—que destruyó el Emperador—. Y Goya, en su arte, ¿celebra un acontecimiento puramente nacional con su *Dos de Mayo*, o no es una tragedia humana, universal, que pinta? Lo que hay de más español en su producción es lo que traspasa inconscientemente, como el carácter íntimo y conmovedor de tal mujer, de tal niño, en sus retratos.

Y así llegamos a la otra fase de lo que se llama la tradición. Es la solución por el arte de problemas creados en el espíritu por el mundo de los ojos. En las telas de Goya acabamos de ver elementos psicológicos de esta visión, en David otros, que llevan el color violento pero austero que prestó al mundo la política revolucionaria de su época. Pero frecuentemente, en la pintura europea, y sobre todo cuando ésta caracteriza lo más fuerte, el artista expresa poco más que el genio realista; es el elemento más constante de su raza, lo que la distingue, por ejemplo, de la raza asiática, con su genio contemplativo.

Si el realismo europeo ha de modificarse al contacto con el genio americano, es una cuestión que debe esperar la decisión de un futuro bastante lejano todavía. Hasta ahora las fórmulas dominantes son las que nos vienen en línea directa de Grecia, Italia, España, Francia, Holanda, e Inglaterra. Si se acepta mi caracterización de las artes de estos países en el pasado, y si estamos de acuerdo que su esfuerzo se dirigió hacia el realismo, ¿no hay que ver un cambio radical de dirección cuando llegamos al arte moderno, al cubismo, sobre todo? No lo creo, y me apoyo en afirmaciones de hombres como Matisse, que dió unos de los pasos más significativos hacia un arte de forma antirrealista, lo que Picasso llevó hasta puntos culminantes en la pintura "abstracta". (Es Picasso mismo que protesta contra tal calificativo de su trabajo.)

Dudar de su sinceridad cuando declara que su pintura es completamente

concreta sería dudar de la seriedad, del valor total de aquel espléndido artista. Más todavía: sería confundir lo external del arte en general con su carácter, su significado humano o sobrehumano. La cuestión se extiende infinitamente más que a los fenómenos modernos. Tomemos el caso más notable: si un exterior realista denunciara la mera intención de reproducir la naturaleza, ¿qué nos quedaría del arte griego? ¿Ilustración literaria, mitológica? ¿Destreza técnica? Clarísimo es que ningún hombre digno de poner pie en un museo podría sustentar una tal tontería.

Así es que vemos el realismo europeo bajo la luz que le conviene y que revela su posición incomparable entre los demás conceptos del arte. Un chino, por ejemplo, podría reclamar para la filosofía estética de su país un grado más elevado. Creo que nos es permitido negárselo: hemos estudiado el arte oriental lo bastante ya para afirmar que ninguna raza combina los elementos físicos y espirituales con tanta armonía como nosotros.

Es decir mucho; pero quiero ir todavía más lejos. Ninguna otra raza ha enseñado la misma capacidad para conservar en su arte un carácter evolutivo. Hay decadencias, pero al revés de lo que se nota en la India por ejemplo, hay también siempre otra rama de la familia europea lista para continuar en un nuevo desarrollo la línea que estaba cayendo.

Esta es la gran oportunidad americana. Si, en los diversos países, con sus diferentes grados de herencia de la tradición autóctona y la tradición europea, penetramos en lo esencial de tales valores, y tratamos nuestro ambiente con tales instrumentos, podemos añadir un capítulo glorioso a la historia del arte. Si, al contrario, nos dejamos cautivar por el brillo superficial pero tan tentador en el arte moderno, o si no vamos más adelante que una notación de los aspectos originales, vigorosos, o lujosos de la vida americana, no ofreceremos más que una especie de ilustración.

De todas estas tendencias hay ejemplos en gran cantidad. Algunos prometen ya resultados de gran importancia. Es, como de costumbre, el tiempo el que decidirá entre ellos. Pero no hay que esperar su acción. Hay que gozar ahora, según nuestra experiencia de lo que nos ha gustado en los museos y en la vida; hay que afirmar nuestras propias decisiones en el asunto, sin un respeto exagerado por las opiniones ajenas. Es eso lo que han hecho los pintores cubanos (recuerdo aquella impresión, por lo menos, de la exposición que vi), y es lo que puede dar esperanza para ellos.

WALTER PACH

El Virtuosismo

ESTA palabra—*Virtuosismo*—tiene en la actualidad un significado tan grave, tan preñado de monstruosidades, que para ningún músico que se sepa comprometido con los destinos de su arte puede tratarse de una cuestión indiferente, sino, por el contrario, de grave actualidad y de importancia capital.

Es posible que para algunos de vosotros el virtuosismo no signifique una cosa digna de ser tenida en cuenta. Trataré de demostraros que sí, que hay que tenerlo en cuenta, y que además tenemos que luchar contra él con todas nuestras fuerzas y en todas las ocasiones, porque es uno de los pecados que ha hecho y hace más daño a la música. Me impongo el deber de convencerlos de ello.

Aunque siempre, desde la juventud, desde mis primeros años de músico, he sentido toda la repugnancia posible por el virtuosismo, ha sido en los últimos seis u ocho años cuando me he dado cuenta cabal de lo que éste significa en la actualidad, de cómo enterpece la divulgación de muchas de las mejores obras contemporáneas, y hasta de las antiguas; de cómo tantos intérpretes muy bien dotados y poseedores de sólida téc-

nica son víctimas de este mal. Hace algunos años, la casualidad hizo que tuviera una larga conversación con un célebre pianista extranjero que iba a tocar para "Pro-Arte". Hablamos de distintos pianistas, me preguntó mi opinión sobre algunos nombres muy conocidos, se establecieron comparaciones: no siempre coincidíamos. En cierto momento en que nuestros criterios se diferenciaron mucho, el concertista me preguntó las razones en que fundaba mis juicios, y me contestó al decírselas con toda franqueza: "Ah, bueno. Hablando como músico es posible que usted tenga razón; pero es que yo hablo desde otro punto de vista: pienso sólo como pianista". Os invito a meditar un momento en la gravedad de esta contestación. ¿Comprendéis el horror musical y moral que encierra, y lo que significa que un ejecutante célebre hable sinceramente así? Quiere decir, nada menos, que un pianista—o un violinista, o un cantante, o un director—puede actuar sin tener en cuenta la música; es decir, que ésta es como una cosa aparte, extraña a las actividades a que se dedican los intérpretes. Cuando una cosa como ésta puede ser dicha

tranquilamente, sin avergonzarse, sin sentirse un simple mercader del arte, es que hace falta mucha luz sobre las funciones específicas de los ejecutantes. Por eso escogí este tema; ahora que en Cuba es evidente una inquietud artística que tiene que dar muy buenos frutos, me toca a mí poner un grano de arena en la denuncia de este vicio.



La escritura musical es un sistema completo desde hace varios siglos. Quiere decirse, con eso, que no caben licencias que de algún modo afecten la precisión de esta escritura, por ejemplo, en el sentido rítmico, en los valores exactamente escritos, en el fraseo, en los acentos, en los reguladores, en los matices, etc.; un campo amplísimo en el que suelen cometerse toda suerte de barbaridades, inclusive por ejecutantes muy famosos. Toda persona que haya asistido a algunos conciertos y tenga suficientes conocimientos musicales recordará algunos casos concretos. Este es un aspecto de la cuestión en que como en ningún otro se mezclan la ignorancia y la mala fe. ¿Qué se persigue con todas esas deformaciones? En última instancia, siempre lo mismo, el aplauso, el éxito por todos los medios posibles, y entre éstos ocupan un lugar importantísimo los efectismos, los cuales, exceptuando la música expresamente escrita con esta finalidad,

hay que sacar a costa de deformaciones que se refieren directamente a lo que ya está exactamente escrito en la partitura, añadiendo lo que no hay o bien prescindiendo de lo escrito por el compositor.

Claro que esta cacería del éxito no sólo se debe a los ejecutantes. Los "managers" y las empresas que contratan a famosos concertistas tienen muy en cuenta el éxito, ya que en realidad su negocio depende directamente de éste antes que de las bondades musicales de la actuación de los ejecutantes que contratan. No es difícil imaginarse todo el sucio proceso a que da lugar el actual estado de cosas, en que los "managers" controlan prácticamente la organización de casi todos los conciertos del mundo que se efectúan ante grandes masas de oyentes: el ejecutante que no obtenga éxito será considerado un valor en baja o no se le contratará más, debido a lo cual nadie quiere arriesgarse y todos actúan de acuerdo con las falsas tradiciones que debemos al virtuosismo, porque cualquier ejecutante sabe, por miles de comprobaciones mundiales, que esas falsas tradiciones surten inmediato y seguro efecto en los grandes públicos, que a su vez—como decíamos antes—han sido moldeados por esos mismos vicios. Algún crítico aislado, unos pocos artistas, algunos conocedores, se reirán de la burda comedia, pero el resto, los miles que por sí solos no

pueden salir de este círculo vicioso, le aplaudirán. En ese tipo de aplauso hay además mucho de agradecimiento: la gente elegante gusta mucho de no tener que entregarse de lleno a ese mito grande, bello y difícil que es la música; esta entrega, que es nada menos que una comunión, puede ser demasiado fuerte, muy intensa para sus vidas frívolas; su choque puede dejar alguna huella espiritual, puede despertar alguna repugnancia por la inutilidad de la propia vida, y todo eso es peligroso. Resulta mucho más cómodo que el ejecutante simule un poco, y que los oyentes simulen otro poco, y que se establezca algo así como un juego al escondite de la emoción musical: en realidad, la música era sólo un pretexto, y si dejara de serlo habría que reaccionar de otro modo mucho más comprometido para la propia vida interna o retirarse de la sala de conciertos. Por eso hemos dicho siempre que sólo hay dos tipos de público que nos merezcan entera confianza: un auditorio de conocedores de verdad, que puede no estar constituido exclusivamente por músicos, pero sí por personas de fina sensibilidad y musicalmente cultivadas, o un público eminentemente popular, es decir, constituido por el auténtico pueblo, no por la gente que se encanta con la basura que desprende el radio, o el mal llamado teatro vernáculo, sino por los que no han sido corrompidos

y conservan la fragancia de la ingenuidad infantil, e intuyen que hay en la vida muchas gracias que son igualmente para ellos, y saben, por humildes que socialmente sean, de la dignidad y nobleza de toda vida humana bien llevada. En la Habana hemos tenido algunas buenas experiencias que nos dan la razón.

Pero volvamos a nuestro tema, que aquí nos hemos apartado un poco del camino. Hay otros casos en que el virtuosismo es mucho más difícil de reconocer. Por ejemplo un director de orquesta que posee una magnífica técnica, que sabe todo lo que hay en la partitura y que además lo exige a sus músicos, que tiene conocimiento exacto de la forma y constitución orgánica de las obras que dirige, que es un hombre de fina sensibilidad y que hasta respeta exactamente los "tempi" y que, sin embargo, también cae en el virtuosismo. Este director tan bien dotado, con capacidad técnica inmejorable, tal vez se preocupe demasiado por los problemas de timbre y de color, hasta a hacer de éstos la última finalidad de algunos pasajes, de todo un tiempo o de una obra completa; se trata, por ejemplo, de la Sinfonía No. 39, en Mi bemol, de Mozart: se sacrifica el equilibrio entre las distintas voces a la calidad sonora del conjunto, porque el director sabe que una de las cosas más fáciles de captar por todos los públicos es la calidad de timbre,

y una de las más difíciles, en cambio, el equilibrio orquestal, y sabe que, debido a distintas circunstancias, no puede conseguir ambas cosas a la vez: "si los violines no sonaran tan bien—viene a pensar el director que se coloca en esta posición—todo el mundo se daría cuenta; por el contrario, si falla un poco el equilibrio orquestal, si en tal pasaje los bajos o las violas se oyen menos de lo debido, casi nadie lo echará de menos". Es el caso, también, del pianista que toca una obra de J. S. Bach, o de Scarlatti, o de Beethoven, o de Stravinsky, o de Falla, pensando en lograr, antes que nada, ciertas calidades de timbre propias de la música de Debussy o de Chopin. Aquí el virtuosismo se convierte en una preponderancia de lo mecánico sobre lo espiritual, de lo material e inerte sobre el testimonio creador que es toda obra musical, y eso, por desgracia, muy pocos lo ven con la necesaria claridad, y es precisamente el aspecto más grave del virtuosismo en el presente, y se le paga tributo casi por todos los ejecutantes de fama. La calidad de sonoridad como un fin es una de las aberraciones más grandes del gusto y de la sensibilidad. Y no hablemos de las tan frecuentes ocasiones en que no sólo se le sacrifica la solución de un difícil problema de equilibrio orquestal, sino la intensidad expresiva, el fraseo, la sinceridad en la emoción, la claridad,

etcétera. Todos podemos recordar los muchos casos en que los pianistas absorben con el abuso del pedal el fraseo de los dedos, en que ni en los pasajes más intensos se entregan de lleno a la música por miedo a que padezca algo la calidad de timbre; todos hemos oído a los violinistas que emplean el arco caprichosamente a fin de enriquecer el timbre, aunque con ello el fraseo y el sentido de la música resulten ininteligibles para los músicos. Por citar una experiencia reciente: cuando en la temporada pasada Ormandy dirigió la Sinfonía en Sol menor, de Mozart con nuestra Orquesta Filarmónica, en todas las partes de la cuerda había, puestos por él mismo, los arcos más absurdos y más contrarios al más elemental sentido del fraseo, respondiendo a una preocupación por el timbre y la sonoridad que nada tienen que ver con la música de Mozart; Ormandy buscó la mezcla, evitó los contrastes, consiguió una sonoridad pastosa y desdibujada, cuando Mozart requiere claridad y dibujo, clarísimos contrastes, y, aparte la natural fusión sonora, un alto grado de autonomía entre los distintos elementos que constituyen su orquesta.

●

En su "Poética Musical", Stravinsky ha dicho cosas definitivas sobre los virtuosos, particularmente respecto a los directores, a los cuales

parece habérseles otorgado patente de corso para toda clase de fechorías. "La noción de interpretación—dice Stravinsky en la sexta lección de este gran libro—subestima los límites que se le imponen al ejecutante o que éste se impone a sí mismo en su ejercicio, que consiste en transmitir la música al auditorio. La noción de ejecución implica la estricta realización de una voluntad explícita y que se agota dentro de los límites de lo que ella misma ordena. El conflicto de estos dos principios—ejecución e interpretación—está en la raíz de todos los errores, de todos los pecados, de todos los malentendidos que se interponen entre la obra y el auditorio, y que alteran la buena transmisión del mensaje". Por esa razón os hablo en esta lectura casi siempre de ejecución, tratando de prescindir del otro término, tan equívoco. "El pecado contra el espíritu de la obra—dice Stravinsky—empieza siempre por un pecado contra la letra, y conduce a esos eternos errores que una literatura del peor gusto y siempre floreciente autoriza ingeniosamente." Y he aquí unos buenos párrafos dedicados a los malos directores: "En la pesada herencia que el siglo pasado nos ha dejado hay una especie curiosa y particular de solista, sin precedentes en el lejano pasado, y que llamamos director de orquesta. Ha sido la música romántica la que ha inflado desmesuradamente la persona-

lidad del "Kapellmeister", hasta el punto de conferirle, con el prestigio de que disfruta en nuestros días sobre el "podium" que a él sólo lo exhibe, el poder discrecional que ejerce sobre la música confiada a su cuidado. Engallado sobre su trípode sibilino, impone sus "tempi" y sus matices particulares a las composiciones que dirige, y se siente obligado a hablar con ingenua impudicia de sus especialidades, de "su" quinta, de "su" séptima, como habla un cocinero de un plato de su invención. Se piensa, oyéndole hablar, en los rótulos que recomiendan una parada gastronómica a los automóviles: "en tal lugar, su bodega, sus platos cocinados". Nada parecido encontramos en el pasado, en épocas que, sin embargo, conocían ya como la nuestra el arrivismo y la tiranía de los virtuosos, instrumentistas o "prime donne", pero que todavía no padecían de esta concurrencia y de esta plétora de directores de orquesta que aspiran casi todos a la dictadura de la música."

Hay dos vicios en que suelen abundar mucho casi todos los directores: el cultivo de lo superfluo e innecesario y la búsqueda de efectos masivos. Se trata de conseguir un "pianissimo" inverosímil donde el autor sólo ha escrito una modesta "p"; un leve "crescendo", que debe sonar con la naturalidad que exige una graciosa frase musical, se convierte en

una aparatosa tormenta sonora; una pequeña y casi imperceptible caída del movimiento se trata como un "ritardando" lo más enfático posible, y así sucesivamente según las manías exhibicionistas de casa cual. En el otro aspecto, se consideran todas las obras, cualesquiera que sea su época y sus necesidades orquestales, como si hubiesen sido pensadas para gran orquesta; las obras de Corelli, Vivaldi, Bach y Haendel se tocan a toda orquesta y con los mismos efectos masivos que si se tratara de una página wagneriana, y las sinfonías de Haydn y Mozart, aún las que requieren una orquesta más limitada, se oyen con el mismo espesor de líneas propio de la música de Tchaikowsky. Oigamos una vez más la sabia palabra del autor de la "Sinfonía de los Salmos": "Cuando la música no ha sido concebida para una gran masa de ejecutantes, cuando su autor no ha querido producir efectos dinámicos masivos, cuando el marco es desproporcionado con relación a las dimensiones de la obra, la multiplicación de los efectivos no puede producir más que efectos desastrosos". Y advierte, más adelante: "espesar no es fortificar".

●
Abundando en todo lo anterior, quiero hablaros brevemente de algunas experiencias personales. Sabéis que fundé en 1934 y dirijo desde entonces la Orquesta de Cámara de

La Habana, institución que, entre otras cosas, se ha honrado siempre en afirmar con toda franqueza un total antivirtuosismo. Una de las dificultades que al comienzo más entorpecieron nuestra labor fué la lucha contra lo que he llamado falsas tradiciones. Ejecutábamos la Sinfonía "La Chasse", de Haydn, y el público y los críticos de entonces se lamentaban de que esta obra no fuese ejecutada por más de veinte y pico de músicos, porque estaban acostumbradas a oír las sinfonías de Haydn a toda orquesta, con la misma cuerda que requieren las de Beethoven o las de Brahms. Dimos la primera audición en Cuba de la serie completa de los Conciertos de Brandeburgo, y se repetía la misma lamentación: "¡Qué lástima que no toquen más que quince instrumentistas!" Y así durante algunos años, hasta que poco a poco nuestro público fué cultivándose y una buena parte de los oyentes de nuestros conciertos acabó por desencadenarse de los viejos vicios debidos al virtuosismo y a la miopía de sensibilidad del siglo XIX, particularmente de su segunda mitad. Por otra parte, todos esos oyentes que se creen incapaces de emocionarse si los directores no simulan la emoción, y que están acostumbrados a que la orquesta les hable siempre en un lenguaje aparatoso, a que la búsqueda de efectos de sonoridad sea lo principal, a que el fraseo de la música

de Mozart o Haydn suene como el de la de Schumann o Chopin, a confundir la gracia mozartiana con la blandura y la debilidad de una expresión equívoca, a oír la música de Vivaldi o Bach dramatizada por medios extramusicales, decían que la Orquesta de Cámara y su director no "interpretaban", y lo mejor del caso es que no sabían la verdad de lo que decían. Efectivamente, sólo ejecutábamos y ejecutamos la música exactamente de acuerdo con el estilo y las intenciones de sus autores; pero con toda la intensidad posible y con una entrega total a la música; quede lo demás para los virtuosos. Creemos que esta pequeña mención de dificultades debidas a los malos hábitos creados en los oyentes por los virtuosos demuestra muy bien el daño que éstos hacen a los aficionados, cómo entorpecen toda posible educación musical y, por lo tanto, el profundo perjuicio que causan a la sensibilidad de cualquier medio ambiente.

Quiero ofreceros una experiencia más que, por su gran significado, no debo silenciar en esta ocasión. Hace unos pocos años, tuvo efecto en la Biblioteca Pública de New York un concierto de música de cámara de todo el continente. Un crítico, cuyo nombre no hace al caso, hizo una muy perspicaz observación: los compositores de los Estados Unidos y algunos otros de la América Latina escribían

su música pensando que ésta debía ser ejecutada en público, de acuerdo con determinadas circunstancias, y tenían muy en cuenta, al componer, el modo de llamar la atención del auditorio; es decir, que era evidente una preocupación por atraerse al oyente, que las obras en cuestión no eran sólo fruto de ideas musicales, sino, además, de una preocupación por el efecto que la realización de estas ideas, o sea la obra, podría ejercer en el público medio de nuestros días. Las otras obras, todas de compositores de la América Latina, y entre las cuales figuraba mi Sonata para dos flautas y viola, se le antojaban escritas sin que sus autores hubiesen pensado para nada en este segundo requisito, sino sólo en la realización estrictamente musical de su ideas. Las primeras, aparte el interés musical que pudiesen tener, respondían además a todo un sistema de costumbres hijas del virtuosismo, aun en el caso de que sus autores no hubiesen tenido ninguna pretensión de escribir música para virtuosos. Las segundas ignoraban por completo este sistema, y, según el mismo crítico, era música compuesta pensando sólo en las leyes orgánicas de la música y prescindiendo de todos los elementos escenográficos habituales en la América que se escribe pensando que debe conquistar determinado tipo de público. Se refería, también, al hecho de que el público se sentía inconscientemen-

te extrañado al enfrentarse con un grupo de obras en las que no había nada destinado a ganárselo, atribuyendo a esa condición el que la gran masa de oyentes—pues bueno será advertir que se trataba de un público constituido por algunos miles de personas—no comprendiera muy bien estas obras.

Es fácil deducir de ahí algunas graves realidades. La peor de todas es la siguiente: la mayoría de la música que hoy se escribe, quieranlo o no sus autores, responde a las necesidades extramusicales establecidas por el virtuosismo a través de los años. A no ser entre las más grandes figuras de nuestra época, es muy difícil encontrar obras musicales en que no haya muchas cosas que se deban a la deformación del gusto del pú-

blico causada por el virtuosismo. Vemos, pues, que hasta los compositores han sido ganados por este mal. Mis amigos y mis discípulos saben que soy muy parco en el uso de la expresión “música nueva”. Que, para nosotros, música nueva es sólo aquella que significa una total recuperación de los mejores valores de la música de las grandes épocas, y que, por lo mismo, expresa lo mejor y más esencial de la actualidad como resultado no del azar, sino de la tradición; es decir, una música que, por su ser—por su sentir, por su actuar—podemos llamar clásica. Pues bien, podríamos decir relacionando lo anterior con el tema de esta lectura, que no deberá usarse el nombre de música nueva mientras en una obra haya algo que sea fruto directo o indirecto del virtuosismo.

JOSÉ ARDEVOL



Espejo de Sueño

SE oyó silbar en la distancia
la quemante llama. Subía temblorosa
la lumbre hacia su cielo propio,
hacia la otra esfera donde reposa
el silencio. ¡Estabas cerca,
hálito mío, pero qué oculta mano
cerraba mi boca, qué angustia,
como una flor, pesaba en mi pecho!
Hacia qué penumbra eterna dirigía
mis pasos. Era ya un recuerdo.
La conciencia de haber vivido
se adormecía en mis venas.
Qué remotas pasiones movían
mis labios, daban color, olvido
a mis recuerdos...

Nada supe decir,
porque ignoraba ese otro paisaje
sensible a los ojos del alma,
donde las aguas eligen su camino,
donde la luz hace el milagro
de la forma, y descarna las raíces...

RAMÓN GUIRAO

El Niño Inmovil

UNA MIRADA

UNA mirada intacta, ya sin relumbres
de los sueños, voraz de titilantes espesuras
y trasnieve; una mirada que aludió al profundo,
al dichoso, al que podía palpar los ásparos prestigios,
beber el dios fugaz en leve jícara; su luz completa
sobre el blanco, recio mantel me desvestía y yo la quise
juntar a la fruición, hacia la sangre,
como aquél que velozmente construye una palabra
o del piso caótico rescata un alfiler (y no solloza).
Fría mirada, el amor, que no tuvo mi principio
y que sin mí no existe, profética del acto más hermoso
testimonia sus textos moribundos, me sustrae
de la costa en que irradio pupilas y pesa mi fantasma.

CAMPESINA

Y así calladamente contrá el humo
del arroz en el cuarto que el sinsonte tornasola,
miré tus grandes manos, campesina
férrea de piel, forrada súbita de chispa honda
como la flor de oro; y tú secabas
unas oscuras decepciones imprevistas
con tu perenne delantal, volando; y fija me cogiste,
mientras frotaba el hueso fino de la cañabrava
con su rayo al viento, la música que oigo
en mi penuria como un lejano corazón a veces.
Y así calladamente contra el humo
del arroz en el cuarto que el sinsonte tornasola,
pienso en tus bellas manos, campesina, siempre.

OCULTO

OCULTO he sido y acunado por el mar
cual si estuviera mi madre en otro iris,
alhaja inmóvil de tristeza para el sol, que anocheciendo
los fríos tulipanes del traspatio, me rodeaba
de amargo alero al mediodía. Sin voz purpúreamente
los muros y los luncs otorgáronme una pálida provincia
donde franquear el cuerpo que desgasto, y en las noches de junio
el barco al desoírme completa mi distancia,
hunde su maquinaria en mí cual la mejor estrella.
Oculto, sí, pero en losas y camastros
poniendo la ventura de morirme junto a voces,
salvando la baranda de anatista al escampar, y la bandurria
que llega, sorda, en imposibles ráfagas al mundo.

CINTIO VITIER

Agosto, 44.



Oficio de Tinieblas

I

EL año cobraba un mal aspecto. Muy pocos se daban cuenta de ello, pero la ciudad no era la misma. No estaba demostrado que los objetos pintaran en los pisos un cabal equivalente en sombras. Mas aún: las sombras tenían una evidente propensión a quererse desprender de las cosas, como si las cosas tuvieran mala sombra. Una súbita proliferación de musgos ennegrecía los tejados. Apremiadas por una humedad nueva las columnas de los soportales se desconchaban en una noche. Los balaustres de los balcones, en cambio, se llenaban de hendeduras y resquebrajos, al trabajar de rocío a sol, sacando clavos enmohecidos sobre las barandas descascaradas. Algo había cambiado en la atmósfera. Las palomas de los patios se balanceaban sin arrullos sobre sus patitas rosadas, como con ganas de guardarse las alas en los bolsillos. El diapasón de la campana mayor de la catedral había bajado un poco, como si aquellas inesperadas lluvias de enero la hubiesen hinchado, tomando el bronce por madera. Nunca hicieron tan largos viajes la carcoma y el comején.

Los pregones se entonaban con falsetes de sochantre en oficio de difuntos. Nadie creía ya en el dulzor de frutos aguados y los aguinaldos dejaron pasar su tiempo sin treparse a los árboles. Nada que fuera blanco prosperaba. Los rasos para vestidos de novia se cubrían de hongos en el fondo de los armarios y las nubes esperaban la noche para irse a la mar, siguiendo las velas de una goleta destinada a morir en una ensanada solitaria.

Así andaban las cosas en Santiago, cuando se celebraron, con pompa de cruces, pecheras y entorchados, los funerales del general Enna.

II

Con los barnices encendidos por el sol, el contrabajo iba calle arriba, camino de la catedral, en equilibrio sobre la cabeza del negro. A veces, Panchón alzaba el brazo derecho, alargando el índice hacia una cuerda áspera, que respondía con una nota grave. Hubo un tiempo en que faltaron en Santiago cuerdas de contrabajo. El ritmo del "Trípili" se marcó entonces con tiras de piel de chivo adelgazadas a filo de vidrio.

Pero, desde aquellos días, "La Intrépida" había venido a menudo. Y la cuerda aquella, que sonaba en lo alto—pues Panchón era una especie de gigante tonto—era de buena tripa. De excelente tripa, alzada de tono por el calor. Por eso, la nota llenaba toda la calle, sacando rostros a las ventanas y haciendo parar las orejas a las mulas de recuas carboneras.

Panchón llegó a la sacristía. Segó el contrabajo para entrarlo por la puerta estrecha. Ya lo esperaba un músico impaciente, dando resina a las crines del arco. Un índice docto interrogó las cuatro cuerdas, con un rechinar de clavijas en lo alto del mástil. Panchón, curioso, siguió al contrabajo que se alejaba a saltos sobre su única pata. Olía a incienso. La nave estaba llena de autoridades y abanicos de encaje. En la penumbra creada por las colgaduras de luto, las solapas de seda negra se vestían de reflejos plomizos. Cuando el sacerdote se acercó al catafalco, la orquesta entera comenzó a cantar. Colándose por un ventanal alto, un rayo de sol se detuvo en el cobre de las trompas. Con gestos de bastoneros, los fagotes acercaron las cañas a las bocas. Rodó un largo trémolo en los timbales. Los bajos atacaron, al unísono, una letanía con inflexiones de Dies Irae. De pronto sonaron todos los sables. En un vasto aleteo de rasos, las mantillas cayeron hacia adelante.

Panchón salió de la catedral. Aquellos funerales suntuarios eran cosa distante y ajena. Además, estaba impaciente por beberse los dos reales de vellón que acababa de ganar. Tal vez por ello, no observó que su sombra se había quedado atrás, en la nave, pintada sobre la baldosa en que se leía: Polvo, Cenizas, Nada. Ahí estuvo largo rato, hasta que terminó la ceremonia y la envolvieron las chisteras. Entonces atravesó la plaza y entró en la bodega donde Panchón, ya borracho, la vió aparecer sin sorpresa. Se acostó a sus pies como un podenco. Era sombra de negro. La sumisión le era habitual.

III

A nadie agradaba "La Sombra" de Agüero. A nadie, porque era una danza triste, mala de bailar, que ponía notas de melancolía en los mejores saraos.

Pero, hete ahí que todos la cogen, de pronto, con "La Sombra". Tal parecía que la banda de los charoles no supiera tocar otra cosa. Lo mismo ocurría con la banda de la milicia de pardos. En las retretas, en los desfiles, se escuchaba siempre la misma melodía quejosa, girando en redondo como el caballo viejo del tiovivo. Esta repetición transformaba "La Sombra" en su sombra, pues tal era el tedioso hábito de tocarla, que su compás se alargaba, renqueante, aca-

bando por tener un no sé qué de marcha fúnebre. Pero ahora, la enfermedad alcanzaba los pianos. Bajo los dedos de las señoritas, las teclas amarillas llenaban de sombras las cajas de resonancia. Hubo quien se matriculó en una academia de música, sin más propósito que el de llegar a tocar "La Sombra". Viejas espinetas olvidadas en los desvanes, claves de pluma y fortepianos baldados por el comején, conocieron también, por simpatía, el contagio de la maldita danza. Aun cuando nadie se acercara a ellos, los instrumentos rezagados cantaban con voces minúsculamente metálicas, uniendo las vibraciones de sus cuerdas a las de cuerdas afines. También los vasos, en los armarios, cantaron "La Sombra"; también los peines de los relojes de música; también los tremulantes y salicionales de los órganos.

El parque se había llenado de una gran tristeza. Los currutacos y las doncellas paseaban, cada vez más despacio, sin tener ganas de hablarse. Los oficleides y bombardinos escandían, con voces de profundis, aquella sombra que coreaban doscientos pianos de caja negra, en todos los barrios de la ciudad. Hubo un sinsonte que se aprendió "La Sombra" de cabo a rabo. Pero lo hallaron muerto, de un atorón de cundiamores, cuando su amo—el peluquero Higinio—se disponía a enviarlo a Doña Isabel II, como mues-

tra de las maravillas que aun se daban en esta tierra.

IV

Llegó la época de las máscaras. Fueron aquellos unos carnavales tristes, de niños disfrazados, solos calles desiertas; de comparsas dispersas por un aguacero; de antifaces que ocultaban caras largas; de dominós del Santo Oficio. Las doncellas que fueron a los bailes no hallaron novios. Las orquestas tocaban con desgano. Los músicos de la banda tenían gestos de figuras de teatro mecánico. Los matasuegras eran de mal papel y las cornetas de cartón arrojaban voces de pavo real. Ablandadas por un sudor malo, las caretas dejaban en los labios un sabor a cola de pescado. Los confettis no habían llegado a tiempo y, en las tiendas, las narices postizas se cansaban de esperar. Un niño, disfrazado de ángel, se halló tan feo al verse en un espejo que se echó a llorar.

Así andaban las cosas, cuando un tal Burgos, que tocaba el redoblante en las orquestas, recorrió las calles del barrio de La Chácara, dando grandes voces para pedir a los vecinos que formaran un escuadrón. En la esquina de la Cruz se reunieron los voluntarios. Panchón fué el primero en llegar, trayendo su sombra. Luego aparecieron la Isidra Mineto, La Lechuza, La Yuquita y Juana la Ronca. Tres botijas abrieron la mar-

cha. Había que cantar algo que no fuera "La Sombra". Súbitamente, una copla voló por sobre los tejados:

*Ay, ay, ay, quien me va a llorar?
Ahí va, ahí va, ahí va la Lola, ahí va!*

El escuadrón de Burgos fué subiendo hacia el centro de la ciudad. Nuevos cantadores lo engrosaban en cada bocacalle. El Regidor del Consejo, el Síndico de Cofradías, los oficiales de milicias, el celador, varios miembros de la Sociedad Económica de Amigos del País, y hasta el obispo de Santiago, salieron a los balcones para ver pasar el cortejo. Sin poderlo remediar, el maestro de música de la catedral marcó el compás con el pie derecho. Al caer la noche se encendió una enorme farola, que podía divisarse desde los altos de Puerto Boniato. La farola se bamboleaba a la orilla de los tejados, haciendo alto en las tabernas. Luego partía, otra vez, girando sobre sí misma, como el sol matemático de la Máquina Périca, que tanto se usara, cuarenta años atrás, en funciones de ópera de gran espectáculo.

En pocos días los escuadrones proliferaron, multiplicándose de modo inexplicable. Cuando llegó el Santiago, más de diez comparsas recorrían la ciudad, al ritmo de la canción que había matado a "La Sombra":

*Ay, ay, ay, quien me va a llorar?
Ahí va, ahí va, ahí va la Lola, ahí va!*

V

El 19 de agosto, después del rosario y de una colación de fiambres, hubo gran animación en los soporales del teatro. El poeta y el músico, de corbatas listadas, bien cerradas las levitas al remate de las solapas, recibían en terreno propio. Llegaban doncellas vestidas de encajes y olores, acompañadas de madres que, al quitar el pie del estribo, lanzaban el coche sobre los muelles de la otra banda. Con gran aparato de látigos, de troncos impacientes, de herraduras azuladas por chispas de chinas pelonas, la sociedad de Santiago concurría al ensayo. En cuadernos de colegialas traían sus réplicas las actrices de un día, copiadas con la letra característica de las alumnas de monjas. La joven que habría de interpretar el papel principal de "La entrada en el gran mundo" se adueñó del camerín en que se habían desnudado tantas tonadilleras famosas, émulas de Isabel Gamborino, amantes de hacendados y esposas de actores. Aún quedaban arreboles de color subido en un plato de porcelana blanca y una colada de mastic en el fondo de un pocillo. En una pared se ostentaba una rotunda interjección de arrieros, trazada con carmín de labios. El canapé de seda canario tenía honduras de las que no se cavan con el peso de un solo cuerpo.

El apuntador se deslizó en la concha. Se dió comienzo al ensayo de "La entrada en el gran mundo", que habría de representarse, al día siguiente, a beneficio de los Hospitales. Se estaba en agosto, y sin embargo hacía frío. Nadie pudo observar, por la oscuridad en que estaba sumida la platea, que las arañas se mecían de modo extraño, con vaivén de péndulos desacompañados.

VI

El 20 de agosto, cuando apenas se entonaba el Agnus Dei de la misa de diez, las dos torres de la catedral se unieron en ángulo recto, arrojando las campanas sobre la cruz del ábside. En un segundo se contrariaron todas las perspectivas de la ciudad. Los aleros se embestían en medio de las calles. Tomando rumbos diversos, las paredes de las casas dejaban los tejados suspendidos en el aire, antes de estrellarlos con un tremendo molinete de vigas rotas. Las mulas rodaban por las calles empinadas, envueltas en nubes de carbón, con un casco cogido debajo de la cincha y la grupela azotándoles la crin. Las rosas del parque alzaron el vuelo, cayendo en zanjas y arroyos que habían extraviado el cauce. Y luego, aquella inestabilidad de la tierra, aquel temblor de anca exasperada por una avispa, aquel desajuste de las aceras, aquel cerrarse de lo

abierto y abrirse de lo cerrado. Aun corriendo, dando gritos, llamando a la Virgen del Cobre, se advertía que una calle no tenía ya más salida que una alcoba de doncella o un archivo de notaría. A la tercera sacudida, los muebles también entraron en la danza. Pasando por encima de los barandales, los armarios se dieron a la fuga, largando por los vientres abiertos sus entrañas de sábana y mantel. Todas las vajillas explotaron a un tiempo. Los cristales se encajaron en las persianas. Anchas grietas, llenas de peines, camafeos, almanaques y daguerrotipos, dividían la ciudad en islas, ya que el agua de los aljibes, rotos los brocales, corría hacia el puerto.

Cuando la sangre comenzó a ensancharse en las telas, rasos y fieltros, todo había terminado. Un reloj de bolsillo, colgado aun de su leontina, marcó un adelanto de un minuto corto sobre los relojes muertos. Fué entonces cuando los hombres, al verse todavía en pie, comprendieron que habían conocido un terremoto. Las moscas, salidas de no se sabía dónde, volaron a ras del suelo, más numerosas.

VII

Las sombras se habían cansado de multiplicar las advertencias. Muchas se disponían, ahora, a abandonar la ciudad. Al mes de pasado el terre-

moto, varios transeuntes corrieron hacia la fuente destruída. Una mujer, perfectamente desconocida—probablemente una forastera—, había caído al pie de la estatua de Neptuno, con los brazos y las piernas en aspa. El delfín seguía vomitando un agua turbia, que regaba plantas indeseables, nacidas al amparo de los lutos. El caso se repitió varias veces durante el día, en distintos barrios de la ciudad. De pronto, alguien se desplomaba en una esquina, con el rostro amoratado y la córnea azulosa. Faltaron panaderos a la hora de hornear y muchos caballos volvieron solos a las casas, trayendo un siniestro compás en las herraduras.

El baile anunciado se dió a pesar de todo. El Regidor estimaba que no era oportuno añadir nuevas inquietudes a las muchas que ya habían ensombrecido el día. Tratábase, además, de reunir nuevamente a los intérpretes de "La entrada en el gran mundo", para reorganizar la suspendida función a beneficio de los Hospitales. Todo había comenzado muy bien. Pero, al bailarse la segunda contradanza, una pareja rodó sobre los mármoles del piso. El contrabajista cayó fuera del estrado, con el arco cubierto de espuma, llevándose las cuerdas atadas a un pie. Una mano insegura, al agarrarse de una bolla, promovió un derrumbe de terciopelos sobre los jarrones chinos

que adornaban la consola del gran salón.

A pesar de que el director siguiera marcando el compás de "La Sombra", los músicos enfundaron sus instrumentos, y, apagando las velas colocadas en el borde de los atriles, se escurrieron hacia las puertas de servicio. Mientras los pomos de sales iban y venían por las escaleras de anchos barandales, los invitados llamaban a sus cocheros con voces alteradas. Aquella noche fueron muchos los que abandonaron la ciudad para refugiarse en los cafetales más cercanos. Pero el terciopelo de los asientos estaba lleno de un calor malo. En el cielo viajaba una luna verdosa, imprecisa, como desdibujada por un traje de yedra.

VIII

Pronto los intérpretes de "La entrada en el gran mundo" entraron, realmente, en el Gran Mundo. Los hospitales se instalaban en medio de los parques, y era frecuente que un agonizante se quejara de haber sido incomodado, durante la noche, por el rápido crecimiento de un rosal. Tan numerosos eran los cadáveres que para llevarlos al cementerio de Santa Ana se utilizó el carro de un barattillero canario. A su paso se hizo un hábito decir, en son de desafío:

Ahí va, ahí va, ahí va la Lola, ahí va!

El cólera no había disminuído la

sed de Panchón. Y hete ahí que en vez de contrabajos, comienza a llevar cadáveres en equilibrio sobre su cabeza. Por hábito buscaba la cuerda, sin hallar más que un borborismo. Pero las sombras de otros, atravesadas en lo alto, le preocupaban poco. Iban por el aire, dibujando escorzos nuevos al doblar de cada esquina. Sus pocos estudios le habían dotado del poder de descifrar ciertos letreos. Los identificaba por el color de la tinta de imprenta o la disposición de los caracteres. Cuando se tropezaba con un cartel de "La entrada en el gran mundo" saludaba con el cadáver. Había, sin duda, una misteriosa pero segura relación entre esto y aquello.

Panchón comenzó a sentirse menos tranquilo cuando "La Lechuza" y Juana la Ronca cayeron a su vez. Ese día cargó con los cuerpos, tratando de hacer más corto el camino. Pero los girasoles que ahora levantaban las cabezas sobre las tapias del cementerio acabaron por hacerle pensar que su vida era hermosa. Poco a poco, una canción se fué ajustando a su paso:

*Y a mí quien me va a llorar?
Ahí va, ahí va, ahí va la Lola, ahí va!*

A mediados de octubre, la Isidra Mineto, la Yuquita, Burgos y todos los del Escuadrón yacían, revueltos,

en la fosa común. Eran menos sombras en las calles de Santiago.

IX

Una mañana todo cambió en la ciudad. Hubo juegos de niños en los patios. "La Intrépida" entró en el puerto con las velas abiertas. De los baúles salieron vestimentas blancas y el aire se hizo más ligero. Las campanas espantaron las últimas auras que aguardaban en las esquinas y los caracoles tornaron a cantar.

El 20 de diciembre fué el Te Deum en la catedral. El organista estaba entregado a la improvisación cuando, de pronto, se volvió sobresaltado hacia la plaza. Ahí estaba "La Lola" chirriando por todos los ejes. Panchón yacía detrás del cochero, con los pies hinchados, de bruces sobre un haz de espartillo. Poco a poco, el gradual cambió de figura. Algunos advirtieron que los bajos no acompañaban cabalmente la frase litúrgica. En el juego de pedales se insinuaba, aunque en tiempo lento, el tema de: "Ahí va, ahí va, ahí va la Lola, ahí va". Pero el oficiante, que era un poco sordo, no reconoció la copla. Creyó que las manos del organista se habían confundido, enunciando los villancicos que ya debían de ensayarse, en vista de la proximidad de las Pascuas.

ALEJO CARPENTIER

NOTAS

MONTAIGNE Y SUS MEJORES LECTORES

LA proximidad de las frases de Montaigne y Pascal, sus relaciones, alejadas en el tiempo, cuando se acercan en el espacio despiden una delicada estampa. Montaigne escribe: *soy yo mismo la materia de mi libro*, saborea su frase, se acerca con sigilo a la pieza cercana, y oye como un eco la frase dura que otro hombre que escribe y que se llama Pascal le aplica: *el tonto proyecto que tiene de pintarse*. Me gusta pensar en esas dos frases, y fingirme de nuevo la escena. Montaigne hace un mohín y busca continuar su trabajo con más agrado y aire tibio. Adquiere de nuevo su vara de alcalde, y como si no hubiese oído escribe: *lo que a mí me ocurre es mi física y mi metafísica*.

Pascal quería olvidar que la relación entre el proyecto tonto de Montaigne y el proyecto absurdo de un navegante renacentista, por ej., hay una relación de época, de dignidad y de heroísmo intelectual. El hombre en el centro de la tierra y de sí mismo y la navegación muy riesgosa. Son dos sentimientos igualmente renacentistas (y de los que cada época irá confrontando su necesidad y su nostalgia).

El libro de Brunschvicg (*Montaigne. Pascal et Descartes, lecteurs de Mon-*

taigne), tiene ese agrado de convertir en amistad cercana esas tres figuras; persiguiendo una frase, no en sus influencias directas, sino en el eco recogido y prolongado. Contemplamos cómo esos grandes creadores ponían sus manos en las mismas ideas sin interesarse por las vacías arrogancias de las prioridades. Eran ideas esenciales para su época, se daban cuenta que tenían que recorrerlas, importándoles más bien su vigencia que convertirlas en objetos cerrados, de propia pertenencia. El autor cree para obviar el ininteresante tema de la originalidad de Montaigne, sin preocuparle el Cicerón o el Séneca que están detrás de sus páginas sobre la amistad y la muerte, que los *Essais* son *le livre le plus original du monde*.

El reflujo pascaliano, subraya Brunschvicg, ha sido seguido de un flujo cartesiano. Pero siempre es la razón, la duda, la verdad axiomática la que fluye, acompañada del detrás, del develamiento del vacío pascaliano. Ese flujo y reflujo daba uno de sus duelos épicos en la última poesía de gran estilo aportada por lo que podemos considerar la manera francesa. Y en el centro de ese flujo y reflujo, la voluptuosidad, Montaigne, que se contempla sin destruirse y se apasiona dentro de su castillo... para encontrar una cita de los antiguos que venga bien con

su estado de ánimo. Uno de los atractivos de esta obra de Brunschvicg, es darnos un Montaigne, que no es el que se aísla para no oír, sino convirtiéndolo en un centro de acudimientos y visitas, una voluptuosidad que nos presenta la proporción de ser y conocer cuando ya vamos conociendo de cerca las entrete- las de ese flujo y reflujo. El sabio, dice Brunschvicg, que tiene la ambición de conocerse debe rehusar reconocerse, es decir, la misma voluptuosidad tiene forma de apetito cognócente; reconocerse después, en un espejo o ante sí mismo, después de esa larga aventura del conoci- miento, debe rehusarse. Es ahí donde Montaigne se escabulle y donde Pascal aparece. Cuando ya Montaigne se can- saba de luchar con *el caballo escapado*, o lo encerraba en su biblioteca. Solamente que ese espíritu que contempla *el caballo escapado* que llega a convertirse en paisa- je, en Pascal se atemoriza porque está empeñado en desinflar el espacio, extra- yéndole la sustancia y regalándonos el vacío.

En esa relación que Montaigne esta- blece con su libro, creyendo que él no lo ha hecho, sino que ha sido el libro el que lo ha hecho a él, hay también algún regusto de la muerte, como la hoja pren- sada entre dos páginas que nuestra uña ha subrayado. (Otro voluptuoso, a la alemana, Goethe, decía también sibilina- mente; no me hecho, me han hecho.) Muy precisamente, subraya Brunschvicg, los intentos escultóricos de Montaigne, *el milagro del segundo nacimiento*, el que

ya empieza a insistir con algunas pala- bras: *ordre, règle, règlement, régler*. Y cuando Montaigne exclama: *le prix de l'âme ne consister pas à aller haut, mais ordonnément*, vemos ya ahí lo cercano que está de Descartes y lo lejos que está de Pascal. Pero por el camino de las dife- rencias entraríamos en unas prolifera- ciones inoportunas, se trata tan sólo de apuntalar algunas coincidencias gustosas. Ese ordenamiento que está situado dentro del flujo cartesiano, está contrastado por su confesión, por su libertad hasta lo último, es decir, tiene también contacto con la tradición del reflujo pascaliano. Montaigne también ama su sombra.

Es en la manera cómo penetra en cada uno de ellos la curiosidad renacentista, esbozada ya desde la niñez lo que mar- cará posteriormente actitudes radical- mente diferentes. Mientras Pascal es contrariado en su aprendizaje; Descartes tiene que luchar con los jesuitas; Mon- taigne conoce la antigüedad de Grecia y Roma antes que los asuntos de su casa, y ya muy entrada la mañana las violas penetran en su cámara para ahuyentarle los mosquitos y las guerras religiosas de su época. Las humanidades le fueron en- tregadas sin lágrimas, y cuando salió de su aprendizaje, en el que se demora cuida- dosamente, se encontró con una amistad *que borraba y no reencontraba las costuras que juntaba*. Cuya ruptura, por la muerte, lo vuelve definitivamente egoís- ta; la voluptuosidad, en la amistad, lo había acostumbrado, gustosamente, a ser el segundo en todo; después de la muerte

se ve reducido a una mitad. Esa mitad es la que ahora se abandona a una cu- riosidad pasiva que se vuelca en un libro, que no sale de su castillo y que ya muy maduro se decide a hacer sus valijas para ir a Roma, a la que es preferible, como en el caso de Goethe, visitar en la ado-lescencia. Pero esa muerte de su amigo le sirve también, acaba por reducirlo a sí mismo, y los *Ensayos* que se habían planeado como cartas a su amigo, al con-vertirse en una mitad, lo llevan a darle a su obra el carácter de una pintura, y más tarde, en una segunda edición, el de un retoque. Así quiere el voluptuoso que no se le confunda con un solterón celoso de las llaves de su castillo, quiere quedar como enigma.

Después de ese periplo que él ha re- corrido como Ulises y como secreto ad- mirador de César, *un des plus grands miracles de Nature*, añora reposar *sur le sein des doctes Vierges dans le calme et la sécurité*. Su larga estancia calmosa, bien amurallado, es válida porque la identidad de su ser y de su conocimiento, en lo exterior, muestra los reflejos de su mor- bidez, un agua cambiante en la que gusta de sumergir los peces de sus citas y de sus sensaciones. En la polémica de lo tem- poral, sus tiros contra la escolástica, la lógica dogmática como fundamento de la física y de la metafísica o la ley magis- tral aristotélica, nos revelan que él no desdeña la lección moral a que le obliga su época, al lado de Pascal y de Descar- tes. Eso en lo que respecta a los contactos a que le obliga su época. Pero en lo ín-

timo, un vicioso de deslizar su voluptuo- sidad entre su conciencia y su ser. ¿No es ese precisamente el Montaigne que Gide utiliza para su Menalca o su Lafcadio? Y aun antes, en unas Navidades, Cósima Wagner adelanta sus manos para rega- larle a Nietzsche una edición de los *Es- sais*. ¡En unas Navidades, Nietzsche le- yendo a Montaigne! Esa lectura no le presta las vacilaciones de un pirrónico, sino por el contrario cree que aumenta *el placer* de vivir. De ahí se escapa el Nietzsche que pudiéramos llamar inter- medio, el que sabe deslizar cosas muy su- tiles al margen de sus grandes tesis sobre el superhombre o el eterno retorno. Re- cordemos en el Zarathustra los versículos que dedica a la voluptuosidad: *gratitud infinita del futuro al presente*. Y por lo tanto, la autoafirmación del grano, del placer y del hombre. Solamente que en Nietzsche la oscuridad del hombre hiper- tético lo lleva a saltar la *gratia*, la gratitud.

Descartes se le quiere escapar, no quiere encontrárselo en su camino (mé- thode), salvo en sus cartas más reser- vadas con la Marquesa de Newcastle, no lo nombra, ¿para qué? Si las frases más repetidas y seguras del *Discours* están impregnadas de Montaigne. Con una diferencia, lo que en Descartes es *bon sens*; en Montaigne, es sólo *sens*. Vemos ahí a Montaigne, caer de parte de los an- tiguos, del logos platónico. Descartes, se fija más en las derivaciones de la Re- forma. ¿Acaso el buen sentido no actúa en círculos cada vez más reducidos hasta

limitarse a la despensa? El aristotélico *animal racional*, lo roza inquietándolo en el arco que va desde un viviente dotado de sensibilidad hasta la sustancia corporal. Y la razón no puede derivar de la verdad primera, premisa mayor, la seguridad verdadera de las posteriores. Mira también hacia Pascal, no se quiere quedar a medio camino, y propone contra el genio maligno un guía. Solamente que a ese guía, que él quiere claro y distinto, se le llamaba la gracia, la intercesión mariana o los ángeles intermedios. Pero Descartes huya del álgebra como llave del mundo, para leer en *le grand livre*, y en la necesidad de un largo rodeo para alcanzar cualquier seguridad (Descartes se enrola en el ejército del Príncipe de Nassau; Montaigne, únicamente viaja cuando llega la peste, prefiere limitarse al Perigord, es lo mismo). En ese despliegue de sus invitaciones, no como espectador pues Montaigne aspira a habitar los deleites de lo que se brinda, incurriendo en pecado de gula al preferir la fruta a la corrupción, la corrupción de la sustancia. Descartes, se aleja, quiere continuar cavando hasta encontrar *la roca o la arcilla*. Decide que la imaginación no consiste en ir hacia el paisaje, sino en sumergirlo en sí mismo. Pero más allá de la roca o de la arcilla, Pascal, que es el que más le debe a Montaigne, es también el que más le regala. Más allá de la voluptas de Montaigne o de la figura cartesiana, Pascal preferirá seguir girando en torno de la miseria concupiscible.

Es en lo que respecta a la experiencia que empiezan a enemistarse Montaigne y Pascal. Montaigne cree todavía que la experiencia actúa relacionada con el espíritu. Pascal sabe que esas experiencias son totales, que son inútiles con relación a las figuras de las ideas. Ve esas experiencias con un aspecto tan total como el existir sin ser de los existencialistas actuales. Brunschvicg señala que entre Montaigne y Descartes actúa Pascal como árbitro. Burlarse de la filosofía, también es filosofar, la célebre frase de Pascal, es intermedia entre la voluntad cartesiana y la ondulación de Montaigne. Ya en 1660, cuando califica a la geometría tan sólo de *métier, le plus beau métier du monde; mais enfin ce n'est qu'un métier*; es entonces cuando Pascal y Montaigne se alejan; a las seguridades que deseaba Montaigne, Pascal viene ahora a oponer una renunciación *total y dulce*.

Brunschvicg trabajaba poco antes de su muerte en esta obra de profesor muy maduro que sabe lo que hay que escoger para hacer una obra. Su vida había transcurrido entre los más finos deleites intelectuales: había sido el amigo de Proust y de Erik Satie. También conoció algunas amarguras inolvidables: para llevarse sus manuscritos los alemanes tuvieron el mal gusto de irrumpir en su biblioteca con la bayoneta calada. Esta obra publicada después de su muerte, quizás hubiera sido susceptible de más desarrollo, o algunas de sus citas y afirmaciones obligadas a devolvernos un sentido más nítido después de un repaso más

demorado. Así como es, nos brinda una obra utilísima para deslizarnos entre Montaigne, Descartes y Pascal, y tocar la sutilísima sustancia que constituye la voluptuosidad, el estoicismo o el temblor del espiritual francés.

JOSÉ LEZAMA LIMA

EL PRAGMATISMO DEL ABSURDO, O LA HUMORISTICA DE MACEDONIO FERNANDEZ

Es un secreto que diversos escritores bonarenses laboran afanosamente, y a cualquier precio en la conquista del mercedísimo y estimable título de Ayudante de la Nada? En la insensata, pero chistosa lid aparece ahora el más esforzado paladín: Reciénvenido. El abrumador utilaje de sus papeles, obsequiosos de incomidad para el lector impaciente de toda espera prolongada del Buen Libro, cuya inexistencia no le resta fervor al más perseverante, otorgará al inventor del tango la más inesperada complacencia. Descubro que no se ha gastado el humorismo del americano, más bien surgen posibilidades de hacernos sonreír de situaciones insospechadas. Las tentativas de Reciénvenido nos complacen ya que confirma la sospecha de que ahora los chistes más legítimos nos pertenecen. Si es cierto que la cultura se manifiesta mejor en las cosas que nos hacen reír, estamos orgullosos del Reciénvenido, quien nos brinda la oportunidad de colaborar en esta verdad. Pero para alargar el chiste...

Vienen estos *Papeles de Reciénvenido*,¹ y es ironía que no escapará a la perspicacia de su autor, a estropear los efectos más deslumbrantes de ese único arte con cuya ayuda prometía pasearnos "en las espesuras de la nada". La estrategia de desconocibilidad esgrimida para rellenar un vacío en la literatura actual y continuar la nada flaqueará en el momento preciso en que el autor meta la mano en la gaveta y extraiga cuidadosamente los papeles. No incurriremos en la falta inexcusable de extraviarnos en lo existente; es decir, no insistiremos en reclamar para Macedonio Fernández la invención de estos papeles. Tampoco vamos a redactar una nota biográfica del autor que ha llevado a la perfección la biografía del desconocido, rechazando así definitivamente esa pretensión de autenticidad que se desprende de la pluma de los biógrafos de moda. La rebuscada caza de las influencias y de los precursores queda a cargo de los ociosos "scholars" de los Departamentos de Literatura Hispanoamérica, quienes, de otra manera, estarían injustificados en la ostentación de numerosos M.A., Ph. D., etc. No deseamos cerciorarnos de estos datos; la lectura de estos papeles nos lo impide.

Ramón Gómez de la Serna declara que el autor existe; es un hombre de carne y huesos, ¡y hasta lo conoce personalmente! Eso dice él, y lo repito; no vaya a ser que algún lector inadvertido (de esos que no gustan leer los prólogos ni coleccionar chismes sobre la personalidad

(1) *Papeles de Reciénvenido*. Editorial Losada, S.A., 1944.

del que leyeran) atribuya el libro a Reciénvenido o al Bobo de Buenos Aires. Esta confusión, muy ilógica y humorística por cierto, no debe causarle asombro al lector ni enfadar al autor, cualquiera que sea, ya que el efecto concien- cial de su humorismo conceptual es hacer creer, por un momento, en el Absurdo o milagro de la irracionalidad. Si el momento se prolongase, el bobo sería el lector. Por si se alarma, debo añadir que Reciénvenido tampoco estuvo aquí antes, por lo que es reciénvenido y bienvenido.

El milagro de irracionalidad, perseguido incesantemente por los que parecen gozar de un aburrimiento pascalino con la realidad, tiende a liberar "al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de la ley universal de la racionalidad". Mas si la Ilógica de Arte de Macedonio Fernández lograrse "conturbar la seguridad ontológica y los grandes principios de la razón" de algún afortunado lector al extremo de verse éste imposibilitado de retornar al mundo de lo existente;² el arte de hacer creer en el Absurdo se convertiría en algo monstruoso. Entonces, el pragmatismo limitado de esta chistosa fórmula para escapar de lo racional no encontraría justificación alguna entre nosotros. Mas el sistema no implica semejantes daños para el mundo actual. Por ahora, el humorismo de Macedonio Fernández vendrá a

(2) Previendo este encarcelamiento en la Nada (que es un absurdo más en la lista de absurdos), el autor idea el sistema que rescatará al pobre diablo del otro mundo. Le asigna el nombre de Circunstancio, o Circunstancie. Consúltense las págs. 270-271.

redimirnos del fastidio de los horarios, de la tiranía del tiempo, de las largas y aburridas horas pasadas en la compañía de otros autores. Y el susto postergado de la inexistencia nos rescatará de la muerte; rescate que merece la atención más sostenida de sus lectores. ¡Pero qué triste mística nos propone el amigo Reciénvenido!

Soy de la opinión que este breve recado al lector inteligente debe hurtarse a toda descripción minuciosa del contenido del libro. Al descubrir la perversidad de Gómez de la Serna quien divulga a priori algunos de los chistes más rebuscados del autor, he llegado a la desconfianza de todos los prólogos, motivo que me anima a seguir ignorando con urgencia el del señor Luis Alberto Sánchez. Por lo demás, persigo un único fin (sin fatigarme en demasía): acomodar al lector y darle, de paso, un empujoncito hacia la librería más cercana. (Sería inútil despacharlo a la biblioteca más cercana.) Como siempre hay un lector comodón que insiste vanidosamente en repasar todo lo que nos llega de afuera, pasando por alto nuestros libros y revistas, es menester advertirle que para una lectura más gustosa y rápida de la obra es indispensable un repaso previo de su *Teoría de la Humorística* (págs. finales). Ocurre pues al inadvertido que se lee todo el libro sin entender ni jota; el hábil ignorará el orden paginal y comenzará al final antes de dar fin al prólogo. Para mitigar la perplejidad del lector de esta reseña aclararé que *Papeles* no cuenta

con precedente alguno, por lo cual le será menester aprender de nuevo a leer.

Sálvese ahora la congruencia de este recado pasando inmediatamente a otro asunto. Macedonio Fernández es también autor de *No toda es Vigilia la de los Ojos Abiertos* (título muy macedónico por lo original y absurdo, dos obstáculos difíciles que siempre ha sabido vencer sin dificultad) y *Una Novela que Comienza* (desengañense desde ahora; la novela ni es novela ni logra comenzar). Para el autor lo artístico es sólo aquellos "comienzos del no empezar" en los que según su teoría de la Novelística los personajes no sirven para hacer creer en un carácter, un relato, sino para hacer al lector creerse personaje. Todas razones suficientes también para creerle inventor de este otro título. (Desgraciadamente, ambos están agotados.) El primero lo publicó Gleizer de Buenos Aires en 1928, y *Una Novela que Comienza* se imprimió en Santiago de Chile, en el año 1941, por la Ercilla. Ignoramos la fecha correspondiente a los trabajos que aparecerán próximamente, pero su anuncio puede ser el chiste más acabado en *Papeles*. Son: *Adriana de Buenos Aires*; *Aires* (Última Novela mala), *Novela de la Eterna* (Primera Novela buena) y *¿Algo más en Metafísica después de William James?* De este último título recogo algunos datos significativos; y el último *Delfín* (Número 2, septiembre de 1944) viene a confirmar parcialmente mis sospechas. Aparece en la revista de Marcos Fingerit un artículo con el inconfundible título

de *Verdades Pedantes Frías y Verdades Calientes* donde el humorista argentino escurre la duda de que después de William James "ya no se puede ser original en metafísica no académica". (Por adelantado y oscuramente nos avisa que su libro no será original.) Subrayo dos datos que me interesan: Macedonio Fernández expone una Metafísica de la Afec- ción u Ostensibilismo Inexistencial y alude veladamente al hermano de Henry James a quien llama muy respetuosamente: "mi total maestro William James".

Paréceme que estas noticias ya se alar- gan demasiado. Descubren, empero, nues- tra azorada admiración por la obra; em- peñan, por adelantado, nuestra bienveni- da a futuras visitas. Conste, también, que no sucederá que estos libros interesen al público en general; no dejará de ha- lagar al mago del "no-Suceder".

JOSÉ RODRÍGUEZ-FEO

ALREDEDOR DE UN DIBUJO

LA justificación verbal de una obra de arte parece a primera vista cosa superflua. Sin embargo, queremos hablar sobre el dibujo que presentamos, que no es una obra acabada, pero sí un proyecto de una serie de aguafuertes sobre temas análogos. Las fuentes objetivas de este dibujo son la preocupación de una línea variada y múltiple en vista de la técnica del grabado (lineal por esencia) además de la intención de construir un espacio en combinación con la luz, y finalmente la visión de un lugar real superpuesto, adaptándola a estas exigencias técnicas y plásticas.

El grabado al agua-fuerte, como el dibujo a la pluma, es esencialmente una apoteosis de la línea caligráfica. Las conformaciones de ésta confirman por su originalidad y variedad el valor del grabado. Del conjunto de líneas y signos diversos surge la idea de una cantidad de objetos heteróclitos con recuerdos del grafismo oriental o del grotesco barroco. La primera idea de un tema posible, un conjunto de figuras con anacronismos en su aspecto y desorden en su distribución, está ahí. Las líneas siguen recuerdos de ornamentos renacentistas, de perfiles romanos y de volutas biológicas.

Siendo el grabado un arte de negro y blanco, le son innatas las variaciones de luz y sombra en relación con la estructura espacial. Las líneas más o menos acumuladas darán más o menos sombra o luz. (No se puede concebir un claro-oscuro sin espacio) La luz construye un interior arquitectónico o modela una superficie. El espacio se deduce pues de la misma técnica del grabado. Acabamos por construir, alrededor de las figuras heteróclitas surgidas de la línea, un espacio modelado, un "Interior", surgido del claro-oscuro. Añadimos espejos para ampliar el salón más allá de las paredes (como lo hicieron los pintores primitivos: Van Eyck y otros) y colocamos cuadros para introducir nuevas perspectivas (procedimiento comparable con aquello del extraño Breughel de Velours); las escaleras, además de su encanto de ritmo lineal, nos ofrecían la gran ventaja de poder utilizarse como índice de la medida

humana en relación con la arquitectura.

Lo que resulta es una imagen que lleva todos los rasgos de su creación y de su técnica. La retocamos ligeramente para crear una semejanza lejana con un lugar visto o una fotografía que ella evoca. Atenuamos así la irrealidad para poder sobreponerle un matiz tenue de ironía o comicidad.

El carácter autodinámico, el lento devenir dialéctico apoyado en la materia y en la técnica, conscientes y puestos en primer plano, parecen constituir la principal calidad del arte plástico de nuestro tiempo. Las ideas de "Belleza absoluta" y de "Realidad fotográfica" han sido reemplazadas por la de Calidad. El método para comprender una obra de arte es el de descubrir su génesis. El artista moderno pone al alcance de todos el íntimo mecanismo de la creación plástica. Al igual que en las ciencias y la historia, el método dialéctico permite la comprensión más general. El pensamiento nuevo, al que explican las evoluciones sociales y a las que favorece en el sentido del progreso del hombre, se impone a las artes plásticas porque permite poner de acuerdo el tema con la calidad pictórica, y es explicativo del mecanismo de la creación artística de todos los tiempos.

Creemos que nuestro dibujo, concebido en estrecha relación con la técnica del grabado al agua-fuerte, se halla por esta consecuencia dentro de lo contemporáneo y podrá ser juzgado desde el punto de vista de la calidad plástica.

ROBERT ALTMANN

ÍNDICE

María Rosa Lida: <i>Dido en la poesía de Chaucer</i>	3
Pedro Salinas: <i>Ruiseñor y Radio</i>	15
Walter Pach: <i>Problemas del arte americano</i>	17
José Ardévol: <i>El virtuosismo</i>	21
Ramón Guirao: <i>Espejo de Sueño</i>	29
Cintio Vitier: <i>El niño inmóvil</i>	30
Alejo Carpentier: <i>Oficio de Tinieblas</i>	32

NOTAS

José Lezama Lima: <i>Los mejores lectores de Montaigne</i>	39
José Rodríguez Feo: <i>El Pragmatismo del Absurdo, o la Humórica de Macedonio Fernández</i>	43
Robert Altmann: <i>Alrededor de un dibujo</i>	45