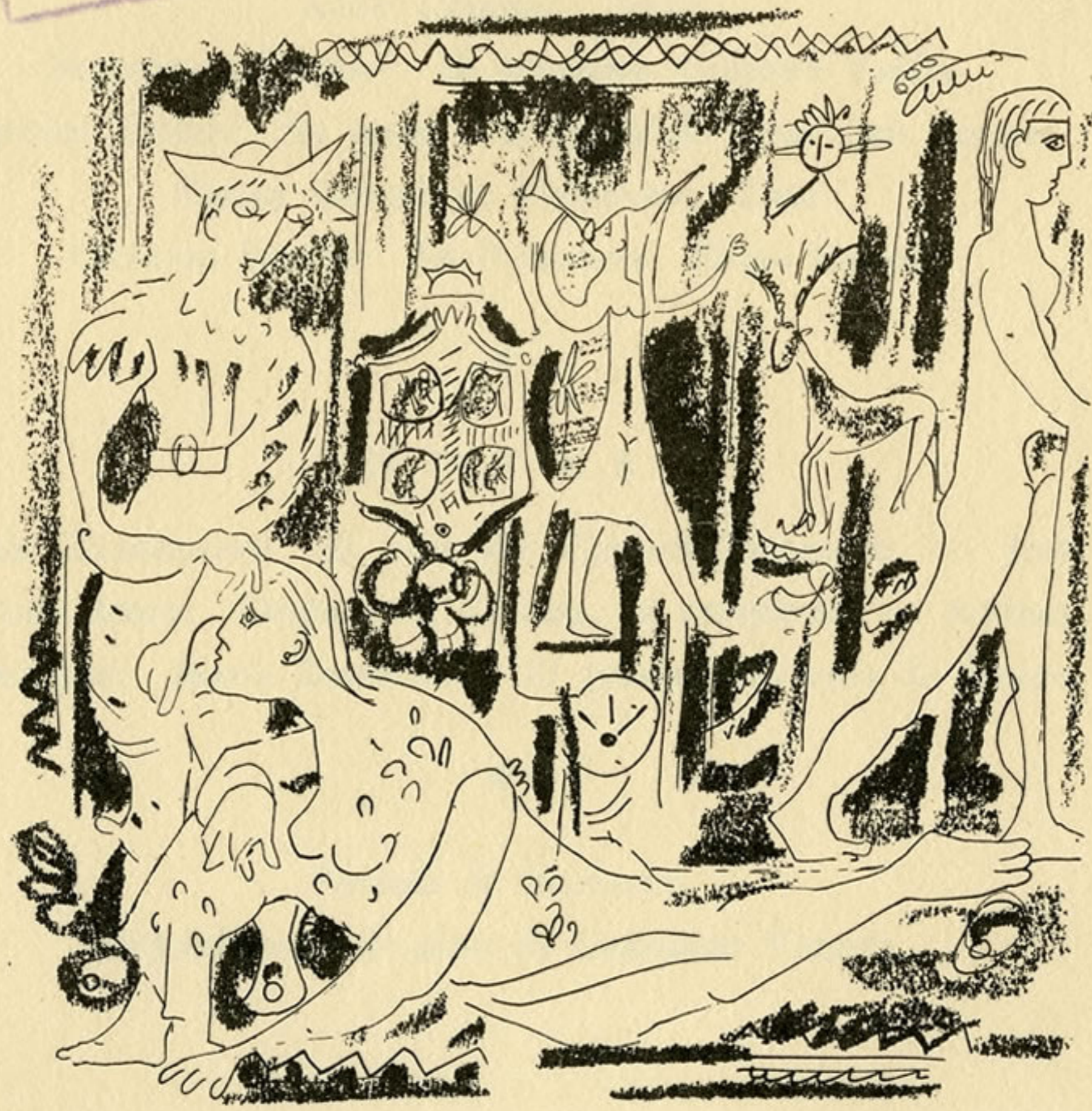


ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

MEMOROTECA
RESERVA

BIBLIOTECA NACIONAL
JOSE MARTI
HABANA 1945



LA HABANA

Verano

JULIO, 1945

ORÍGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

EDITORES:

JOSÉ LEZAMA LIMA · JOSÉ RODRÍGUEZ FEO



Todas las colaboraciones y traducciones
son inéditas.



Ejemplar suelto \$ 0.50

Suscripción al año „ 2.00

Suscripción en el extranjero . . „ 2.50



Redacción y Administración:

J. RODRÍGUEZ FEO, Calle B, entre 12 y 14.

Reparto Almendares. La Habana, Cuba.

Talleres:

Imprenta ÚCAR, GARCÍA Y CIA.

Teniente Rey, 15 — La Habana, Cuba.

SUMARIO

JORGE GUILLÉN: *Poemas*

KATHERINE ANNE PORTER: *La tumba*

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO: *Moby Dick y el aislamiento heroico*

AIMÉ CESAIRE: *Batuc*

ELIZABETH BISHOP: *El primitivo Gregorio Valdés*

CINTIO VITIER: *En torno a la poesía de Jorge Luis Borges*

OSCAR GONZÁLEZ HURTADO: *Liras*

OCTAVIO SMITH: *En Primavera. Elegía Cuarta*

NOTAS

MARÍA ZAMBRANO: *El caso del Coronel Lawrence.* — JOSÉ

LEZAMA LIMA: *Después de lo raro, la extrañeza.* — ANÍBAL

RODRÍGUEZ: *María Zambrano: El pensamiento vivo de Séneca.*

Portada de MARIANO

Reproducción de óleos de GREGORIO VALDÉS

ORÍGENES

AÑO II

LA HABANA, 1945

NÚM. 6

Poemas

Como en la Noche Mortal

LA luz va con la voz
Resolviéndose en fondo,
Cada noche más vivo,
De esta calle a las ocho.

Flota una algarabía
De esfuerzos. No se sienten
—Aunque están—las estrellas,
Ignoradas, silvestres.

Un entrecruzamiento
De ruido iluminado
Compone una clausura
De creación a salvo.

¡Tumulto de invenciones!
Por sus escaparates
Las lunas me despejan
Realidad ya en imagen.

Mujeres fugacísimas:
Ráfagas hacia el deseo.
Un ocio vagabundo...
¿Qué es lo que yo no quiero?

¡Oh Dios, en esta hora
Tan perdida, tan ancha
Vagar feliz, apenas
Distinto de la nada!

Una ciudad. Las ocho.
Yo, transeúnte: nadie.
Me ignora amablemente
La maraña admirable.

Tan oscuro me acepto
Que no es triste la idea
De "un día no seré".
Esta noche es aquélla.

Lucirá esta dulzura
De ciudad trabajada
Dentro de aquella noche,
Sombria en mis pestañas.

¡Avisos verdes, rojos!
Y se deslizarán
Los coches a través
Del tiempo y su verdad.

Atesorado encanto:
Surtidor de su noche.
Sin cesar, victoriosas,
Las luces y las voces.

Descanso en el Jardín

LOS astros avanzan entre
Nubarrones
Hacia el último jardín.
Losas, flores.

¿Qué del incidente humano?
Calma en bloque.
Los muertos están más muertos
Cada noche.

Mármoles, frondas iguales:
Verde el orden.
Sobre el ciprés unos astros:
Más verdes.

Muriendo siguen los muertos.
¡Bien se esconden,
Entre la paz y el olvido,
Sin sus nombres!

Haya para el gran cansancio
Sombra acorde.
Los astros se acercan entre
Nubarrones.

Esperanza de todos

¡ESPERANZA de todos!
Y todos con el sol y la mañana
Se juntan en rumor,
En brillo sonreído,

En un aplauso que se va esparciendo
De la gente a la nube,
Del balcón a la espuma que se irisa
Junto al remo en realce
Festivo.
El barullo solar
Remueve de continuo los errantes
Pies que se arrastran con sus transeúntes
En búsqueda y espera.
¿Por dónde la esperanza?
Se aúpan a los árboles los niños,
Crecen entre las hojas.
Se perfilan en júbilo las verjas,
Ya del adolescente.
Un calor inicial, calor temprano
De la más compartida primavera,
Anuncia
La magnitud dichosa del estío.
Sobre el rumor difuso el grito pasa
Lejos ya y disolviéndose,
Blando grito de nadie para nadie.
Llega a flotar un gozo que suaviza,
Si no impide, la discordia al raso.
¡Batahola de fiesta,
De calor que es amigo,
De gente como bosque,
Bajo el sol multitud centelleante
De sonrisa y mirada,
Tan múltiples que pierden todo rumbo
Por entre tantos cruces
De rayo, savia y multitud que espera!
Esperanza: la esperanza de todos.
Un compás, un desfile,
Invocación, exclamación, loores,
—O nada más requiebros—
Y el río verde que desfila casi
Rojizo, si no sepia,

El río que acompaña
También,
De puente en puente primavera abajo,
Magno río civil de las historias.
¿Por dónde la esperanza?
La multitud se apiña hacia el relumbre,
Todo se estorba en una pleamar
Que se recibe como seña y dádiva
Del estío futuro.
¡Confusión—con un rayo
De sol buído sobre los metales,
Arneses, lentejuelas, terciopelos
De triunfo!
La esperanza valiente
Se interna, se difunde,
Hermosa, general:
Pueblo, compacto pueblo en ejercicio
De salud compartida,
De una salud como un festivo don,
Como un lujo que allí se regalase.
Y sobre las aceras,
Algún lento celaje transeúnte,
Y las torres, las torres ataviadas
De simple abril en cierne,
Las torres desde siglos
—Ya sin orgullo—bellas para todos.
¿Por dónde al fin, por dónde?
Todos van juntos a esperar ahora,
Festivos,
A esperar la esperanza.
¡Oh virgen esperanza, si divina,
Tan abrazada al aire,
Y a la voz que más alto se remonta,
Y al silencio de muchos un momento!
Son muchos
A través de un rumor pacificado,
Muchos sobre su paz
De hombres,

En torno a su esperanza
De abril.
Y la sangre circula por los cuerpos,
Eficaz sin deber de sacrificio,
Sangre por esta espera.
¡Qué profunda la hora y matutina,
Feliz engalanada
Con su simple verdad primaveral!
Y se cruzan los vivos,
Altos vivos radiantes.
Bajo el azul, de súbito... ¿Silencio?
Un vítor. ¡Vítor! La ovación en acto
De pura convergencia soleada.
¿Un coro? No. Mejor:
Abril común sobre una sola tierra,
¡Abril!
Es posible una vez
Enriquecerse en gozo por la suma
De tanto ajeno gozo,
Por la acumulación conmovedora
De claridad y espera:
En el aire un futuro
Libre, libre de muerte
—O con la vida en la muerte, más allá.
¡Esperanza en la vida inacabable
Para mí, para todos,
Vía libre a las horas!
Grito hacia el sol, raudal, nivel de fiesta.
La multitud se ahinca en su alegría,
Y todo se reúne,
Feraz
¡Esperanza de todos!

JORGE GUILLÉN

La Tumba

EL abuelo, muerto desde hacía treinta años, había visto su largo reposo turbado dos veces por la constancia y el afán de posesión de su viuda. Primero se llevó los restos a Luisiana; luego, a Tejas, como si anduviera en busca de un sitio donde erigir su propia tumba, sabedora de que nunca volvería a los lugares que dejaba atrás. En Tejas dió comienzo a un pequeño cementerio en un rincón de la primera granja que adquirió, y a medida que las relaciones aumentaron y algunos parientes lejanos vinieron de Kentucky a establecerse cerca de allí, el cementerio fué creciendo hasta llegar a contener veinte tumbas. Después de la muerte de la abuela, se dispuso la venta de parte de sus tierras a beneficio de los hijos, y el cementerio estaba precisamente en la parte vendida. Fué necesario desenterrar los cadáveres y trasladarlos al terreno que la familia había adquirido en el nuevo cementerio público, donde ya estaba enterrada la abuela. Al fin, cumpliéndose los deseos de ella, su marido descansaba a su lado para siempre.

El cementerio familiar había sido un pequeño y ameno jardín bastante descuidado, con rosales enmarañados, cedros y cipreses ásperos y sencillas losas planas que aparecían, aquí y allá, entre la hierba silvestre y aromática, nunca recortada. Ahora las tumbas estaban abiertas y va-

cías, en aquel día caluroso en que Miranda y su hermano Pablo habían salido, como de costumbre, a cazar conejos y palomas. Apoyaron cuidadosamente sus rifles Winchester, calibre 22 contra la verja, la escalaron y se pusieron a curiosear entre las tumbas. Ella tenía nueve años, y él, doce.

Miraron dentro de las fosas, todas de igual forma, hechas con rigurosa exactitud y cambiando miradas curiosas y encantadas, dijeron en tono solemne: "Estas eran tumbas", tratando de provocar en sus espíritus con esas palabras una emoción especial, adecuada. Pero no experimentaron nada, excepto un agradable estremecimiento de asombro: estaban viendo algo nuevo, haciendo algo que nunca habían hecho. Y al mismo tiempo, ambos sintieron una leve decepción ante la absoluta vulgaridad del espectáculo.

Aunque haya contenido un ataúd durante años y años, cuando se saca el ataúd, una tumba no es más que un agujero en la tierra. Miranda saltó dentro de la fosa que había guardado los huesos de su abuelo. Escarbando en torno suyo, al azar y por pura diversión, como un animalito, recogió una mota de tierra y se la puso en la palma de la mano. Tenía un grato, dulce olor a podredumbre, porque había mezclada en ella agujas de cedro y pequeñas hojas, y al deshacerla,

la niña encontró una paloma de plata del tamaño de una avellana, con las alas abiertas y la cola desplegada en abanico. Poniéndola bajo la violenta luz del sol, pudo ver que por dentro los bordes del huequito estaban tallados en espiral. Salió, trepando por un montón de tierra blanda que había vuelto a caer dentro de la fosa, en un extremo, y llamó a Pablo, diciéndole que había encontrado una cosa y él adivinara qué... El sacó la cabeza por el borde de la otra fosa, y sonriendo le enseñó el puño cerrado: "¡Yo también encontré algo!" Corrieron a comparar sus tesoros. Primero jugaron, dándose cierto número de posibilidades de adivinar cada uno; fracasaron en todas y al fin se enseñaron las palmas de las manos abiertas. Pablo había encontrado un fino anillo de oro intrincadamente tallado con flores y hojas. Miranda se prendó del anillo y quiso poseerlo. Pablo prefería la paloma. Hicieron el trueque, después de disputar un poco. Cuando tuvo la paloma en la mano, Pablo dijo: "¿No sabes lo que es esto? Es la cabeza de un tornillo de ataúd. Apuesto a que nadie en el mundo tiene una igual."

Miranda lo miró sin codicia. Se había puesto el anillo de oro en el pulgar y le venía perfectamente. "Creo que debemos irnos—dijo—. Uno de los negros puede vernos y contárselo a alguien." Los niños sabían que el terreno había sido vendido, que el cementerio ya no les pertenecía y se sentían como si estuvieran cometiendo un delito.

Saltaron al otro lado de la cerca, con

los rifles bajo el brazo, al descuido (habían aprendido a tirar al blanco con armas de varias clases desde la edad de siete años) y se pusieron a buscar conejos, palomas o cualquier otra caza pequeña que apareciera. En tales excursiones, Miranda siempre seguía de cerca a Pablo por la senda, obedeciendo sus instrucciones acerca de cómo manejar el rifle al saltar una cerca, cómo pasarlo de manera apropiada para que no se cayera y disparara inesperadamente, cómo esperar su turno para disparar, en lugar de tirar al aire de repente, sin mirar, haciéndole errar el tiro a él, que realmente podría acertarlo si le dejaban tranquilo. A veces, en su emoción al ver a los pájaros volarle repentinamente delante de los ojos, o a los conejos saltarle por encima de los pies, ella perdía la cabeza, y casi sin mirar agarraba el rifle y disparaba. Casi nunca daba en el blanco, no importa cuál fuese. No tenía noción clara de lo que es cazar. Con frecuencia su hermano se disgustaba profundamente con ella. "No te importa—decía—si alcanzas la presa o no. Así no se caza." Miranda no podía comprender su indignación. Lo había visto hacer trizas el sombrero y dar gritos de furor por haber errado un tiro.

—“Lo que me gusta de la caza—decía Miranda con incongruencia exasperante—es disparar y oír el estampido.”

—“Entonces ¡qué diablos!—decía Pablo—vuélvete al tiro al blanco y dispara contra los patos de madera.”

—“Me daría lo mismo—aseguraba Mi-

randa—sólo que de este modo paseamos más.”

—“Bueno, haz el favor de quedarte atrás, y no hacerme perder mis tiros”, decía Pablo, quien, cuando mataba algún animal, quería estar seguro de haberlo hecho, sin discusión. Miranda, que por sí sola mataba un pájaro por cada veinte tiros, siempre aseguraba que era suya cualquier caza lograda cuando disparaban a un tiempo. Era un fastidio y una injusticia, y su hermano estaba ya harto de aquello.

—Mira: la primer paloma o el primer conejo que veamos es mío—dijo Pablo—y el siguiente será tuyo. Recuérdalo y no seas impertinente.

—¿Y las culebras?—preguntó Miranda tontamente—¿Puedo matar la primera culebra?

Moviendo suavemente el pulgar para hacer relucir su anillo de oro, Miranda perdió todo interés en la caza. Llevaba su traje de excursión veraniego: *overalls* azul oscuro, camisa azul claro, sombrero de paja de peón y gruesas sandalias pardas. Su hermano llevaba igual indumentaria, pero todo en un sobrio color pardo. Generalmente Miranda prefería sus *overalls* a todos los vestidos, aunque aquello escandalizaba a las gentes del lugar; porque corría el año 1903 y en esa región las leyes del decoro femenino eran muy rigurosas. A su padre se le había criticado por permitir que sus hijas se vistieran como varones y anduvieran por ahí montadas a caballo en pelo. María, la hermana mayor, realmente la más audaz

e independiente a pesar de sus aires afectados, solía emprender galope desenfrenado con sólo una cuerda amarrada al hocico del caballo. Se decía que la familia, huérfana de madre, se iba desmoronando, y ya no estaba la abuela para mantenerla reunida. Se sabía que su hijo Enrique no había sido favorecido en el testamento y estaba sufriendo estrecheces económicas. Algunos de sus vecinos de mucho tiempo observaban con culpable satisfacción que ahora probablemente no se mostraría tan presuntuoso, ni sería dueño de caballos de raza. Miranda sabía todo esto, sin saber cómo había llegado a saberlo. Se había encontrado, en los caminos, con mujeres viejas, de esas que fuman pipas de tusa de maíz, y que habían tratado a su abuela con el más sincero respeto; y desviando los ojos pegajosos al ver a la nieta, le habían dicho: “¿No le da vergüenza niña? Es contra las Escrituras estar vestida así. ¿Qué está pensando su papá?”

Miranda, con su poderoso sentido social que era como una red de antenas que emanaban de todos los poros de su piel, se sentía avergonzada, porque sabía bien que es rudeza y descortesía conducirse de manera que choque a los demás, aún a las viejas cascarrabias. Sin embargo ella tenía fe en el buen juicio de su padre y se sentía perfectamente cómoda en aquella indumentaria. Su padre le había dicho: “Es justamente lo que necesitas y además así economizas tus vestidos de ir a la escuela.” A ella esto le parecía sencillo y natural. Había sido educada

en la más rigurosa economía. La prodigalidad era vulgar, además, era un pecado. Estas eran verdades: las había oído repetir muchas veces, sin discusión.

Pero ahora el anillo, brillando en su dedito sucio con la serena pureza del oro fino, le inspiraba disgusto hacia los *overalls* y los pies sin medias que mostraban sus dedos, entre las gruesas correas de cuero pardo. Quería volver a casa, darse un buen baño frío, empolvase abundantemente con el talco perfumado de violetas de María—siempre que María no estuviera presente para impedirlo, por supuesto—ponerse el vestido más transparente y que mejor le sentaba, con un gran lazo en la cintura, y sentarse en un sillón de mimbre bajo los árboles... Estas no eran las únicas cosas que deseaba, por supuesto; sentía la vaga ansiedad de alcanzar el lujo, la vida espléndida que no llegaba a tomar forma precisa en su imaginación, pero que se basaba en la leyenda familiar de un pasado de riqueza y ocio. Estas comodidades inmediatas eran, empero, cuanto podía tener ahora y, las quería gozar en seguida. Se fué quedando detrás de Pablo, y aun pensó retirarse sin decir palabra y marcharse a casa. Se detuvo, pensando que Pablo no la trataría nunca de ese modo, así es que ella debía decírselo antes. Un conejo apareció, saltando, y ella se lo dejó a Pablo sin disputa. El lo mató de un tiro.

Cuando ella se acercó él ya estaba arrodillado, con el conejo entre las manos, examinando la herida. "Le dí en la cabeza", dijo con satisfacción como si ese

hubiera sido su propósito previo. Sacó su afilada, eficaz cuchilla y empezó a quitarle la piel. Lo hacía con rapidez y limpieza. Tío Jimbilly sabía preparar las pieles de manera que Miranda tuviera abrigos de pieles para sus muñecas. A ella no le importaban mucho las muñecas; pero le gustaba verlas con abrigos de pieles. Los niños estaban ahora de rodillas, uno frente a otro, inclinados sobre el animal muerto. Miranda observaba con admiración cómo su hermano separaba la piel del resto del cuerpo, como si estuviera quitando un guante. La carne despelada se mostraba, de color rojo oscuro, suave, firme. Miranda, con el pulgar y el índice, tocó los finos músculos alargados unidos a las articulaciones por tendones plateados. Pablo mostró el vientre extrañamente abultado. "Mira, iba a tener conejitos."

Muy cuidadosamente desprendió la carne magra de las costillas hasta los flancos y una bolsa roja apareció. Volvió a cortar, abriendo la bolsa, y encontró en ella un montón de diminutos conejos, cada uno envuelto en un delgado velo escarlata. Pablo los apartó, y aparecieron las criaturas, de color gris oscuro, con el pelaje suave y húmedo formando menudas líneas onduladas e iguales como la cabeza recién lavada de un niño, con las orejillas, inverosímilmente delicadas, con los pequeños rostros ciegos casi sin facciones.

Miranda murmuró: "¡Oh, déjame verlos!" Los miraba, los miraba—interesada pero no asustada, porque tenía costumbre de ver animales muertos en cacería—

llena de lástima y de sorpresa, sintiendo una especie de deleite y escandalizada al mismo tiempo, deleite en las maravillosas criaturitas en sí mismas ¡porque eran tan lindas! Tocó una, con mucho cuidado. "¡Ah, les corre sangre por encima!" dijo, y empezó a temblar sin saber por qué. Sin embargo, deseó profundamente ver y saber. Y cuando hubo visto, se sintió como si siempre hubiera sabido. La memoria misma de su antigua ignorancia se desvaneció; ella siempre lo había sabido. Nadie le había dicho nunca nada directamente y ella había observado poco la vida animal que la rodeaba, porque estaba acostumbrada a los animales. Le parecían sencillamente desordenados e inexplicablemente rudos en sus hábitos; pero perfectamente naturales y poco interesantes. Su hermano había hablado como si él lo hubiera sabido todo de antemano. Quizás lo había visto todo antes. El nunca le había dicho una palabra; pero ahora ya ella sabía al menos parte de lo que él sabía. Ella comprendió algo de las secretas, informes intuiciones de su propia mente, de su propio cuerpo que se habían ido aclarando, definiendo, tan lenta y seguramente que no se había dado cuenta de que iba aprendiendo lo que debía saber. Pablo dijo cautelosamente, como si hablara de algo prohibido: "Estaban a punto de nacer." Bajó la voz al decir la última palabra. "Yo sé—dijo Miranda—como los gatitos; ya sé, como los niños." Se quedó callada, hondamente agitada y, de pie otra vez, con el rifle debajo del brazo, miraba a sus pies la masa ensan-

grentada. "No quiero la piel—dijo—; no la quiero, de ningún modo." Pablo encerró los conejitos otra vez en el cuerpo de la madre, la llevó al bosquecillo de salvias y la ocultó allí. Salió luego y dijo a Miranda con urgencia amistosa y en un tono confidencial desacostumbrado, como si desde ese momento compartiera con ella un secreto importante: "Oye, óyeme bien y no lo olvides. No le digas a nadie en el mundo lo que acabas de ver. No se lo digas a papá, o me meterás en un lío. Dirá que te estoy enseñando a hacer lo que no debes; siempre lo está diciendo. Así es que no vayas a olvidarte y a contarlo todo, por charlar, como haces a veces... Esto es un secreto. No lo cuentes."

Miranda no lo contó; ni siquiera tuvo deseos de contarlo. Pensó en el hecho inquietante, confusamente angustiada, durante algunos días. Luego el recuerdo se hundió calladamente en su espíritu y sobre él se acumularon millares de impresiones, durante casi veinte años. Un día, mientras se abría entre charcos y montones de basura en un mercado, en una ciudad extranjera en extraño país, el episodio de aquel día lejano surgió, de pronto, sin aviso, del lugar donde estaba sepultado y apareció a los ojos de su espíritu, claro y definido, con sus colores exactos, como si estuviera mirando, en un marco, un cuadro que no se hubiera movido ni cambiado desde el momento del suceso. Y ella se sintió llena de espanto sin motivo, a tal punto, que se detuvo de pronto, con la vista fija, y la

escena real que la rodeaba se borró con la visión anterior. Un vendedor indio le ofrecía, en una bandeja, dulces teñidos en colores varios y con forma de todas clases de pequeños animales pajarillos, conejitos, corderos, lechoncitos. Eran de vivos colores y exhalaban perfume, de vainilla quizás... Era un día muy caluroso, y el olor del mercado con sus montones de carne cruda y sus flores medio marchitas, recordaba aquel olor, mezcla de dulzor y podredumbre, que ella había respirado aquel otro día en el cementerio vacío, cerca de la casa paterna. Hasta ahora había recordado vagamente el día

como aquél en que ella y su hermano habían descubierto tesoros en las tumbas abiertas. Al pensar en esto, instantáneamente se desvaneció la visión espantosa, y ella vió claramente a su hermano, con el rostro de niño que ella había olvidado, de pie otra vez bajo el sol ardiente, con doce años de edad otra vez, con una sonrisa de complacencia disimulada en los ojos y haciendo girar en su mano la paloma de plata.

KATHERINE ANNE PORTER

Traducción de *Camila Henríquez Ureña*.

Moby Dick y El Aislamiento Heroico

DE todas las sagas del mar, *Moby Dick* es la que ha eludido con más persistencia un análisis preciso de su significación, dentro de ese círculo mágico de las obras maestras que el lector consciente se cree obligado a repasar una vez en la vida. Al confuso D. H. Lawrence (en *Studies in Classic American Literature*) el libro se le antoja "maravilloso", aunque añade que en su payasería y solemnidad Melville peca de mal gusto. Su juicio admite siempre las virtudes de una obra, pero rechaza la figura histórica del autor. Así lo que le interesa en Melville es el artista; el hombre, añade Lawrence ingenuamente, es sólo un aburrido nativo de la Nueva Inglaterra. Para otro Lawrence, el Coronel de Arabia, *Moby Dick* era digno de figurar al lado de *Los Hermanos Karamazov*, como uno de los grandes libros de todos los tiempos. Su narración aventurera de la vida del desierto confirma cómo leía y gustaba la retórica shakespeariana del novelista americano. Sus más deslumbrantes imágenes están dentro de la tradición metafísica que informa la obra de Melville. *Moby Dick*, el gran poema épico de la literatura norteamericana, la aventura espiritual del "hombre representativo" de Emerson, es epitafio y monumento a la gloriosa era de las ballenas blancas, cuando el valiente y humilde

marino de la Nueva Inglaterra desafiaba la furia de los mares y el canibalismo de sus habitantes para competir en la más honorable pesquería que ha conocido el hombre. Al margen de su profunda significación moral y metafísica, el libro narra una de las aventuras más fascinantes que jamás se hayan conocido. Las descripciones minuciosas de la pesquería; las observaciones sobre el mar y sus criaturas; las acertadas explicaciones de los fenómenos marinos; las ponderadas meditaciones en torno al significado del mar y la tierra y las analogías que Melville descubre con el hombre y su destino final, justifican la creencia del autor de que un gran libro requería un tema grandioso.

Para dilucidar el significado de la figura heroica del capitán Ahab y comprender las múltiples alegorías que Melville va tejiendo en torno a los personajes y objetos que aparcan en el curso de la dramática caza del cachalote blanco; para iluminar las oscuras regiones del mar (o del subconsciente) donde se esconde el motivo que explica los hechos más misteriosos de esta aventura, precisa señalar brevemente los símbolos más esenciales del *Moby Dick*. Melville emplea como símbolo fundamental la antítesis entre el mar y la tierra; de este contraste fascinante van surgiendo las más

sorprendes consideraciones sobre el destino final del hombre. La tierra es lo conocido, lo experimentado por la razón humana; el mar representa esa región desconocida del hombre, su subconsciente, donde lo instintivo y lo cruel se imponen como advertencia de lo que queda en nosotros de salvaje e inhumano. Todos los personajes, desde el narrador hasta el idiota Pip, sienten la extraña analogía entre la brutalidad de las fuerzas naturales y el instinto cruel que perdura en el hombre. Todos descubren en las fuerzas naturales símbolos de lo que será el destino del hombre. Toda la filosofía de Melville, su visión madura de la vida y la crítica más aguda de los ideales de su siglo, se encierran en estas palabras de Ismael: "Si en muchos de sus aspectos, este mundo visible parece hecho de amor, las invisibles esferas fueron formadas en el espanto." Para Melville el dilema desesperante era el de la *apariencia* y *realidad*. El narrador, Ismael, es el primero en señalar esta inadecuada falta de percepción en el hombre. Si existe el motivo económico en la escapada del joven aventurero, Melville no deja de asignarle motivos más en armonía con su extraordinaria sensibilidad a los fenómenos que le rodean. Ismael es el espejo donde se reflejan los hechos más triviales de la existencia humana pero informados de un sentido simbólico que trasciende la interpretación vulgar de la mayoría de los hombres. Si algunos críticos descubren en Ismael rasgos característicos del autor, vale preguntarse si no nos ofrece Mel-

ville, en realidad, una personificación trágica del héroe trascendentalista, empujado en descubrir a toda costa en ese mar, al que se ha lanzado desesperado, "la imagen del fantasma inasible, la clave de lo absoluto". Para muchos compatriotas de Ismael, la naturaleza era la clave de sus ideales racionalistas; pero pocos quisieron admitir el hecho evidentísimo de que "las esferas invisibles fueron formadas en el espanto". Ismael contempla el mundo exterior en busca de símbolos alusivos a su misión terrenal; por ello su sensibilidad descubre un significado oculto en todas las cosas exteriores. Así en la posada ve un cuadro que representa un barco a punto de zozobrar y una gran ballena blanca que al embestirlo parece saltar por encima de los mástiles; el fin trágico del *Pequod*, está simbolizado debidamente para el que perciba las misteriosas relaciones entre lo visible y lo invisible. El incidente del cuadro, alusivo a la doctrina de la predestinación, nos recuerda las palabras de Ahab hacia el final del drama: "Tú y yo lo ensayamos (la odisea de la caza de Moby Dick) un billón de años antes de creado el océano".

Si el narrador acude al mar porque está siempre unido a la meditación, Melville aclara pronto qué cosas son meditadas. Para Ismael la lección que el mundo exterior enseña es de una crueldad desilusionadora. Así el autor nos dice lo que ocupa el centro de su pensamiento: "Adviertan ustedes las sutilezas del mar; sus más temibles criaturas se deslizan, en su

mayor parte, imperceptibles bajo el agua, alevosamente ocultas tras los más encantadores tintes del azul, el fulgor diabólico y la hermosura de sus especias más feroces (las formas exquisitamente modeladas de muchos tiburones, por ejemplo), por otra parte, el universal canibalismo en él reinante, a cuyo influjo todos sus seres se devoran mutuamente y están empeñados en una guerra perpetua desde el principio del mundo." Esta visión del mar, con la analogía que implica con el mundo nuestro, estaría más justificada en los textos de un Hobbes o de un Maquiavelo que en los de un fervoroso creyente de la democracia. Cabe añadir que para Emerson y Whitman la naturaleza se revestía siempre de formas más benévolas; así Whitman expresa su deseo de yacer junto a las bestias y el sabio de Concord nos regala una pintura del mundo exterior que excluye el fulgor diabólico y el canibalismo que tanto impresionaron a Melville. En esto, Melville parece anticiparse al Conde de Lautreaumont, en los *Cantos* encontramos pasajes comparables a los mejores del *Moby Dick*.

La tierra y el mar son símbolos múltiples, cuajados de sentidos ocultos. Si hemos hablado del simbolismo *físico* del mar y la tierra, citando los peligros que el mar ofrece al que desafía su fuerza brutal, cabe agregar que Melville sugiere otro significado, un significado *metafísico*, al señalar la analogía entre la tierra y el alma. Así: "Porque al modo con que el terrorífico océano circunda la amable tierra, existe también en el alma

humana una isla de Tahití, plena de paz y gozo, pero rodeada por todos los horrores del obscuro vivir. ¡Dios te guarde de alejarte de ella!" En esta imagen Melville expresa la moraleja del drama del capitán Ahab.

El capitán Ahab es la encarnación más elocuente de uno de los problemas que hondamente preocuparon a los teólogos calvinistas y que en Jonathan Edwards tuvo su máximo defensor: el libre albedrío. Para Melville la cuestión se plantea de manera distinta pero con la misma intensidad. En la América protestante y democrática de Melville, la interpretación de la muerte y resurrección de Cristo sufre el influjo de las doctrinas nuevas. En esta decadencia espiritual, Cristo no se nos aparece como Dios convertido en Hombre para redimir a la humanidad; es el rebelde sacrificado por una sociedad innoble, el hombre convertido en Dios, en Mesías. Esta doctrina del Hombre semi-divino, esta humanización del Dios terrible de los puritanos, se ceñía a la idea dominante en la América de Melville de la infabilidad del individuo y ponía la doctrina humanitaria sobre la noción cristiana de la hermandad de los hombres humildes ante Dios. No es una coincidencia que el pecado común a todos los héroes románticos del siglo XIX fuese la soberbia y el orgullo. En la figura de Ahab, Melville nos ofrece su alegoría, su versión trágica del individualismo *in extremis*.

Aunque a veces el demonismo de Ahab nos parecerá tan anticuado y ridículo

como el de esos personajes mecánicos de la novela gótica o de los poemas delirantes de Lord Byron, su lucha titánica contra el Mal, su voluntad férrea y su furia demoníaca hacen de Ahab un héroe romántico grandioso. En su soberbia y orgullo es una creación digna del Milton del *Paraíso Perdido*. La tragedia del capitán es el orgullo desmesurado que lo aparta de Dios y de los hombres. Es menester estudiar el concepto del héroe protestante para comprender a un Lucifer, a un Ahab y a todos esos héroes con una preocupación moral que aparecen en la obra de Hawthorne, Melville y Henry James. Con un concepto de la persona como el que anima a los novelistas católicos no se podría jamás crear un héroe protestante comparable a Ahab. Esto es lo que en gran parte impide una comprensión adecuada de la novelística americana. ¿Cómo explicarle a un lector de tradición católica los motivos morales que mueven a los personajes de Henry James a renunciar a la vida, sin una consulta previa de las doctrinas y creencias del artista, o sin un estudio preciso de la cultura protestante que ha nutrido el pensamiento de este novelista? Los sentimientos que motivan la acción de Isabel Archer en *El retrato de una dama*, o de Strecher en *Los embajadores* se le antojan absurdos y antipáticos a un lector que no se haya familiarizado con la tradición puritana y las doctrinas morales y estéticas que influyeron en su creación. El código moral y estético de un artista o la creencia del mismo, siempre revela-

rán la tradición que informa su pensamiento. Por ello, si en Melville se trasluce una preocupación metafísica, es obvio reparar antes en las causas que motivan su concepto del héroe protestante.

Al principio del drama el padre Mapple nos presenta en términos teológicos a la ballena como símbolo del mal y la muerte y al describir la blancura de la ballena Melville especula sobre el conocimiento instintivo del mal y lo demoníaco que todo ser humano posee como residuo de un saber atávico. En el sermón del padre Mapple, Jonás aparece como un pecador predestinado a ser devorado por la ballena a causa de sus pecados; pero Jonás se salva al arrepentirse y resucita del vientre de la ballena. La analogía entre Jonás y Ahab es obvia, sólo que el capitán es incapaz de arrepentimiento y se condena irremediamente.

Moby Dick es el símbolo del espíritu del Mal y el capitán Ahab alentaba una feroz ansia de venganza contra la ballena blanca. Este animal misterioso y maligno surge ante el capitán "como si fuese la encarnación exclusiva de todas aquellas maléficas potencias que algunos hombres perspicaces tienen la impresión de que les roen hasta dejarlos vivir sólo con medio corazón y con medio pulmón. A esta infatigable malignidad que ha procedido desde los comienzos, a cuyo dominio aún los cristianos modernos adjudican una mitad de los mundos, y a la cual los antiguos ofitas del Este reverenciaban encarnada en su estatua de diablo, Ahab no le rendía culto, ni se inclinaba

como ellos; al contrario, transfiriendo delirantemente su idea al odiado cachalote blanco, todo mutilado, se azuzaba a sí mismo contra él. Para el viejo Ahab lo que más enloquece y atormenta, todo lo que remueve el sotavento de las cosas, toda verdad que contenga malicia, todo lo que agriete las circunvoluciones y empastes del cerebro, todo sutil demonismo de la vida y del pensamiento, todo mal, estaba encarnado, y era rotundamente merecedor de agresión en Moby Dick." La blasfemia de Ahab es esta insistencia en vengar y destruir algo que está más allá de todo esfuerzo humano; Ahab llega a creerse un dios en su persecución del Mal. Melville lo compara a Prometeo, que en su deseo de ayudar a los hombres se torna contra los dioses.

Cuando Ahab aparece en el *Pequod*, es descrito como "un gran impío, un hombre parecido a Dios..."; su nombre es vinculado simbólicamente al del rey Ahab que fué asesinado por su maldad. Melville lo cubre de atributos reales y lo llama Gran Khan, Rey de Roma, Gran Capitán. Su voluntad y dominio sobre los hombres es ilimitada. Así sus ayudantes son tres salvajes: Queequeg, Daggoo y Tashtego; ellos representan los instintos más bajos del hombre, dominados por la voluntad de hierro del capitán. Starbuck y Studd representan un nivel más alto, la inteligencia y la prudencia, pero también sucumben al demoníaco propósito de su superior. La crisis del libro es la escena entre Starbuck y el capitán en la cubierta de Pequod, cuando

Starbuck se esfuerza por apartar a Ahab de su impía persecución.

El centro del drama es el pecado de Ahab. En términos calvinistas, Ahab es la voluntad pecadora y predestinada a la condenación. El entendimiento pleno conque el capitán observa sus acciones y aprueba su condenación, revela hasta qué punto Melville estaba sumido en las doctrinas puritanas de sus antepasados. Esto explica el determinismo de Melville que se proyecta en su creación de Ahab, para quien no hay regeneración porque no goza de la fe necesaria en la gracia divina. Ahab comparte su convicción de que "con bien pocas cosas externas para forzarnos, las recónditas necesidades de nuestro ser son las que silenciosamente nos dirigen".

En sus propósitos demoníacos de venganza que han absorbido todas sus energías y sentimientos, Ahab se encuentra completamente aislado. Este es el dilema del capitán. Lo peligroso es este divorcio de la percepción y el sentir. Así lo confiesa él mismo: "Tengo el privilegio de la alta percepción; me falta la humilde capacidad de gozar; estoy maldito, de la manera más sutil y maligna; maldito en medio del Paraíso." La tragedia de Ahab es su aislamiento físico y espiritual; sus propósitos diabólicos lo han incapacitado para gozar de la compañía de los demás. Su voluntad orgullosa lo condena a vivir sólo en compañía de sus pensamientos melancólicos: "...la inclemente y aullante vejez de Ahab se encerraba en el socavado tronco de su cuerpo, lamiendo la

pata hinchada de su melancolía". En otra visión terrible Melville nos da a entender la angustia y los sufrimientos del héroe: "¡Ah Dios! ¡qué trances tiene que soportar este hombre consumido por un deseo de venganza insatisfecho! Se duerme con las manos crispadas y se despierta con sus propias uñas sangrientas clavadas en las palmas". La simpatía que Melville siente por su héroe maldito es evidente.

El aislamiento de Ahab es reiteradamente señalado a través de la obra. Sufre doblemente porque comprende su situación y la irremediable fatalidad que lo condena a vivir solo; pero su voluntad ahoga siempre todo sentimiento humano e imposibilita su regeneración moral. El fatalismo de Ahab excluye toda *catarsis*, toda posibilidad de redención. Su sufrimiento no lo purifica como ocurre con los personajes de Hawthorne; su ferocidad es comparable a la del héroe de *Cumbres Borrascosas*. Virginia Woolf ha señalado la cualidad poética que distingue la obra de Emily Bronte y el *Moby Dick* de todas las otras novelas.

La naturaleza cobra proporciones épicas en la obra de Melville y algunos críticos han considerado las fuerzas naturales como los verdaderos protagonistas del *Moby Dick*. En este mundo que Ormuz y Ahriman parecen dividirse entre sí, Ahab es rey absoluto. Este viejo, "dejado de la mano de Dios", encabeza una tripulación de renegados, parias y caníbales. Como Melville, el capitán percibe

un mundo dividido entre las fuerzas del bien y del mal. Ya Emerson había observado que todo diario es insuficiente sin el elemento zoroástrico. Melville se siente atraído fuertemente por esta lucha titánica entre el bien y el mal; esa lucha que Emerson descubre en el *Zend-Avesta* y que más tarde encontrara expresión en el *Zarathustra* de Nietzsche. En *Moby Dick*, la porción oscura y maligna del mundo triunfa sobre la buena; así Melville rechaza el optimismo emersoniano y retorna al punto de vista más severo y realista de los calvinistas. Ahab comparte el don esencial de los trascendentalistas; la naturaleza le ofrece símbolos alusivos al espíritu del hombre pero es una visión empañada por sus deseos impíos. Así puede exclamar: "Oh, Naturaleza, oh alma humana! ¡Cuán indeciblemente análogas! Ni el más pequeño átomo se mueve o palpita en la materia sin que tenga su doble sutil en el alma", pero se niega a atender los signos proféticos que presagian su fin trágico. El ejemplo evidente ocurre cuando en el tercer día de la caza aparece el cuerpo del parsi, todo mutilado sobre el lomo blanco de *Moby Dick*. Este era el signo que anunciaba la muerte de Ahab, mas continúa la cacería y la destrucción del *Pequod* es sellada. ¡A qué extremos llega Ahab en su desafío de las fuerzas naturales! Su imploración al dios del fuego en la escena de las *Bujías*, su desafío de Dios y de la ciencia, al romper el cuadrante que los guiaba y rechazar la ayuda del compás, simbolizan todos su dia-

bólico orgullo. La violencia del capitán es comparada a la del tifón que ruge en medio de sus exclamaciones contra el cielo, y su actitud ante la naturaleza es tan dominante como la que adopta ante sus compañeros. En toda la obra la naturaleza funciona con el mismo sentido teatral que en el *Rey Lear*; es el único escenario digno de enfrentarse con las maldiciones y la furia del capitán maldito. Aunque Melville revela su preocupación por las fuerzas brutales de la naturaleza y difiere de los trascendentalistas en su percepción del mal, del demonismo que es parte íntegra de la vida, no se adhiere al culto pesimista naturalista que más tarde Thomas Hardy y los novelistas naturalistas franceses aceptan como consecuencia de su creencia en el determinismo científico.

Ahab es un personaje más complejo, una creación más profunda que cualquiera inventada por Hawthorne o James. La significación metafísica que se desprende del *Moby Dick*, las eternas cuestiones que se plantean sobre el hombre y su destino final, evidencian cuán pre-

ocupado estuvo su autor con los problemas religiosos de sus antepasados. Sin ceñirse tan estrictamente a la teología calvinista como Hawthorne, Melville nos regala una visión del mal que es esencialmente puritana. Ya al comienzo el narrador afirma: "Aunque no ignoro lo que es bueno, soy rápido en advertir un horror..." Melville reacciona contra el optimismo de su generación. Descubre el mal en las fuerzas violentas de la naturaleza, en el horrible vulturismo de los animales. En un mundo tan desolado, tan tenebroso, la única redención posible es el amor. Ismael aprende la lección; su amistad con el salvaje Queequeg lo anima a arrostrar todos los peligros y privaciones de la caza. El mismo Ahab sale un momento de su aislamiento fatal y le dice a Starbuck: "Acércate a mí, déjame mirar un ojo humano, mejor que contemplar el mar o el cielo, mejor que contemplar a Dios". La salvación de Ahab, la de todos los hombres, depende de su habilidad y su capacidad de amar a sus semejantes. Esta es la lección suprema de *Moby Dick*.

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO

Batuc⁽¹⁾

LOS arrozales de colillas de escupitajos sobre el extraño requerimiento de mi simplicidad se tatúan de colinas.

Las palabras perforadas en mi saliva resurgen en ciudades de esclusa abierta, más pálidas sobre los arrabales de mi amor.

O las ciudades transparentes montadas sobre yacs sangre lenta orinando a las hojas de filigrana el último recuerdo la avenida cometa herida brusco pájaro traspasado se hunde en pleno cielo

ahogado de flechas

Es la noche como me gusta muy ahondada y muy nula

abánico de agujas de brújula quebrantadas de la blanca risa de los sueños.

batuc

cuando el mundo sea desnudo y rojo

como una matriz calcinada por los grandes soles del amor

batuc

cuando el mundo sea sin indagación

un corazón maravilloso donde se graba la decoración de las miradas rotas en pedazos

por primera vez

cuando los encantos hagan que las estrellas caigan en la trampa

cuando el amor y la muerte sean

una sola serpiente coral soldada de nuevo alrededor de un brazo sin joyas

sin hollín

sin defensa

batuc del río engrosado de lágrimas de cocodrilos y de látigos a la deriva

batuc del árbol de serpientes de los danzarines de la selva

de rosas de Pensilvania mirando a los ojos a la nariz a las orejas

a las ventanas de la cabeza cortada

del ajusticiado

batuc de la mujer de los brazos de mar de la cabellera de fuente submarina

la rigidez cadavérica transforma los cuerpos en lágrimas de acero

todos los saltamontes hojeados hacen una mar de yucas azules y de balsas

todos los fantasmas neuróticos se han desbocado

batuc

cuando el mundo sea, de abstracción seducida, de brotes de sal gema

los jardines del mar

por la primera y última vez

(1) Toque de tambor en el Brasil.

un mástil de carabela olvidada, arde almendro del naufragio
un cocotero un baobab una hoja de papel
una apelación sin lugar

batuc

cuando el mundo sea una mina a cielo descubierto

cuando el mundo sea desde lo alto del puentecillo

mi deseo

tu deseo

conjugados en un salto en el vacío respirado

delante del alero de nuestros ojos despléganse

todos los polvos de sol poblado de paracaidas

de incendios voluntarios de oriflamas de trigo rojo

batuc de ojos podridos

batuc de ojos de melaza

batuc de ojos de corto circuito sorprendido de leche de vaca

batuc de ojos endulzados de fiebre

batuc de la noche de sexo de berenjena señalado de mercurio

batuc de la noche de carne de cigarro

batuc de la mar doliente incrustada de islas

el Congo es un salto de sol saliente en la punta de un hilo

un recipiente de ciudades sangrientas

un manojo de torongil en la noche forzada

batuc

cuando el mundo sea una torre de silencio

donde seremos la presa y el buitre

todas las lluvias de papagayos

todas las dimisiones de chinchillas

batuc de trompas rotas, de párpado de aceite de pluviales virulentos

batuc de la lluvia matada hendida finamente de orejas enrojecidas

purulencia y vigilancia

habiendo violado hasta la transparencia el sexo estrecho del crepúsculo

el gran negro del amanecer

hasta el fondo del mar de piedra resplandeciente

espera los frutos de hambre de las ciudades ligadas.

Serpiente de serpientes el follaje del pubis balanceado a los largos azares marinos

Gaviotas olas boquiabiertas por la mirada ráfaga del paisaje

pacanas dulces paños herbosos brazaletes repletas

besos besos

frescura de río en el cuello de mujeres titubeantes.

Y sobre el cráter más sus mismas puertas de la hora labrada de águilas vuela
el navío

y avanza de haces tranquilos de estrellas errantes

a haces fieros de muelles rotos y de panoplias

y el navío suelta una manada de ratones

de telegramas de cauris de huris

un bailaror uolof determinaba la posición del navío y emitía señales en la
punta del mástil
más elevado
toda la noche se le vió bailar cargado de amuletos y de alcohol
saltando a la altura de estrellas carnosas
un ejército de cuervos
un ejército de cuchillos
un ejército de parábolas
un ejército de botellas de recién casados de vainilla
un trueno vertebral del nido de hojas muertas
broche de sístoles en el calado envuelto de sombra
y el navío arqueado suelta un ejército de caballos
la multitud romperá las calles como panes despechugados en los días de hambre
los caballos beberán las calles de regaderas municipales
los caballos pacerán las flores acuáticas en las tapicerías espesas de la marejada

cortina, cortina
sobre el bailaror tranquilo
que cena en el fondo de las aguas
O el pan de las colinas mantequilladas de lluvia.
A medianoche la tierra se dirige hacia el pasadizo del cráter
y el viento de diamantes tendido de sotanas rojas
fuera olvido
sopla cascos de caballo cantan la aventura de la muerte a voz de leche
sobre los jardines del arco-iris plantado de algarrobos
lisos caballos cubiertos de glóbulos pastando las cicatrices
movidos desde la neblina por alas que relinchan.
batuc
cuando el mundo sea un vivero donde pescaré mis ojos al sedal de tus ojos

batuc
cuando el mundo sea el latex del largo recorrido de carnes del sueño bebido
batuc
la caja de clavos la caja de lluvia carga en spencer en grano de arroz
carga en ráfaga en nube ardiente crema de zapote crema de papaya
la caja de clavos la caja de granizo corazón de sorpresa
corazón de cizalla
la caja de clavos enjambre de mosquitos y vuelo de dientes
la caja de lluvia tristemente cizalla las púas del trombón
y la paja de las semanas
la caja de lluvia
la caja de clavos
la caja de cisnes
la caja de hojas lentamente muertas
batuc de manos

batuc de senos en furia de lianas y de selva virgen
batuc de los siete pecados decapitados
batuc del sexo de beso de pájaro de huida de pez
batuc de princesa atizando mil guardias desconocidos
mil jardines olvidados bajo la arena y el arco-iris
batuc de la princesa de muslos de Congo
de Borneo
de Caracas
nieve negra de los muslos de río desplegando sus sueños
de absurdo ventisquero bajo la mano del sol de medianoche
batuc
la princesa se ahoga en su sonrisa de agua ausente
batuc
en su sonrisa de canalillo
batuc
en sus ojos de sol macerado y de ciruelas
batuc
en su justicia de apariencia magnética
batuc batuc
la princesa en el corazón virgen del verano al umbral de alcoholes
se ha retirado sofocada del corazón reventado de tierras
reclusa alga escondida en el silencio de las olas
batuc de noche sin núcleo
de noche sin labios
ligada por el arrojito de mi galera sin nombre
de mi pájaro de bumerang
he lanzado mi ojo en el vaivén en la guinea de la desesperación y de la muerte
todo lo extraño se cuaja en la isla de Pascuas, isla de Pascuas
todo lo extraño separado de las caballerías de la sombra
un arroyo de agua fresca corre en mi mano sargazo de gritos fundidos.
Y el navío desnudado ahonda en los sesos de las noches obstinadas
mi exilio-minarete-sed vástagos
yo proclamo la sal lunaria del gran pez de lágrimas de piedra tallada
Las corrientes ruedan puñados de arena de plata
y de terrajas de náusea
y el viento agujereado de los dedos del SOL
tundía de fuego las axilas de las islas de pelo de espuma
olvidados pulmones de campaneo y de sedas
de orgullosas tuyas murmuradas sangre en los labios ardientes del huracán
macho.

batuc de tierras embarazadas
batuc de mar amurallada
batuc de ukelele asesinado bajo la hierba
cuando las agujas darán la hora de minutos sin fibras

batuc de villas jorobadas de pies podridos de muertos delectados en la
desesperanza

sin el precio del recuerdo

Basse-Pointe, Diamant, Tartane, y Caravelle

sekelos de oro, virutas de flotaciones asaltadas de gavillas y nigelas

sesos tristes plegados de orgasmos

armadillas humosas

O los croumens hazmereír de mi barra!

el sol ha saltado de los grandes bolsillos marsupiales del mar sin claraboya
en plena álgebra de pelos postizos y de vías sin tranvías;

batuc, los ríos lagartean en el yermo desprendido de los barrancos

las cañas se mecen en el vaivén de la tierra en crecimiento de joroba de camello

las enseñadas ahondan de luces irresponsables las vejigas sin reflujos de las
piedras.

Sol, a las gargantas!

negro chillón, negro carnicero, negro corsario batuc abierto de especie y
de moscas

Dormido rebaño de yeguas bajo la agrupación de bambúes

sangra, sangra rebaño de carambas.

Asesino te indulto en nombre de la violación.

Te indulto en nombre del Espíritu Santo

Te indulto de mis manos de salamandra.

El día pasará como una ola con las ciudades en bandolera

en su mochila de conchas hinchadas de pólvora

Sol, sol, roja serpentaria apoyada en mis angustias

de marasmo en acción

el río de culebras que llamo mis venas

el río de almenas que llamo mi sangre

el río de azagaya que los hombres llaman mi cara

el río de pie alrededor del mundo

golpeará la roca artesiana de un centenar de estrellas de monzón.

Libertad mi único pirata, agua de año nuevo mi única sed

amor mi único sampang

haremos escurrir nuestros dedos de risa y de calabaza

entre los dientes helados de la Bella-del-Bosque-durmiente.

AIMÉ CÉSAIRE

Fort-de-France

Traducido por Helena de Lam

El Primitivo Gregorio Valdés

(1879-1939)

LA primera vez que ví una pintura de Gregorio Valdés fué en la ventana de una barbería de la calle Duval, calle principal de Cayo Hueso. El establecimiento estaba situado en una sección formada por tiendas de licores, salones de limpiabotas y billares, todas bajo un toldo de madera que la protegía contra el sol. El cuadro estaba recostado sobre un anuncio del whisky "Eagle", entre decoraciones de papel crepé rojo y verde, alusivas a las ya pasadas Pascuas y el programa de una zarzuela, que iba a ser representada en un colegio cubano; todo ello cubierto de polvo, de manchas de moscas y hormigas.

Tratábase de un paisaje, un camino largo y estrecho que se perdía en un punto indefinible, bordeado de verdes campos y de una hilera de palmas reales, tan cuidadosamente pintadas, que podían contarse con dificultad las siete que formaban cada grupo a orillas del sendero. En medio del camino, veíase la figurita de un hombre sobre un burro y más lejos, a la derecha, un típico bohío que parecía tener las mismas cualidades misteriosas de perspectiva que el perrito de *La Carriole de M. Juniot*. El cielo, hacia lo alto, era de un azul intenso, disminuído hasta un blanco para terminar en una nota rosada;

un rosado que recuerda esos crepúsculos tropicales, llenos de mosquitos. Así que pasaba frente a la tienda camino del restaurante, el cuadro iba gustándome más y más; por último lo compré por tres dólares. La dueña de la casa donde residía había aprendido en el Convento a pintar al "oleo" y tenía su casa llena de copias de "La niña romana en la fuente" y "Caballos en la tormenta". Sufrió un gran disgusto al ver la obra y prometió pintarme el mismo cuadro por quince centavos.

El barbero me informó que podía ver más cuadros de Valdés en la ventana de una pequeña fábrica de tabacos de la calle Duval, una de las pocas que quedaban en Cayo Hueso. Tratábase de seis o siete pinturas: un feísimo cuadro de *La Cena* en azul y amarillo, un *Angel Guardián* custodiando dos niños al borde de un peñasco, un estudio de flores, todas eran copias; también habían algunas copias de tarjetas postales. Me gustó mucho un cuadro que representaba una vivienda campesina cubana en medio de los mismos verdes campos, con dos de sus palmas favoritas y una mata de plátanos, una silla en el portal, una mujer, un burro, una enorme flor blanca y un avión de la Pan-American en el cielo azul. Un ami-

go lo compró; me decidí entonces visitar a Gregorio.

Vivía en el número 1221 de la calle Duval, como rezaba una curiosa nota al pie de todos sus cuadros; pero mantenía un "estudio" en una casita desvencijada al doblar de la esquina. De una de las columnas del portal colgaba una paleta con el lema: "G. Valdés, pintor de anuncios". Era una casa de tres habitaciones con agujeros en los pisos de los que brotaban hierbajos. Gregorio había cubierto dos secciones de las paredes con postales y figuras recortadas de los periódicos. Una sección estaba dedicada a los animales: mascotas de niños en el Zoológico y fieras salvajes en Africa. La otra estaba casi totalmente adornada con reproducciones de Madonas y otros apuntes religiosos de los fotograbados. En otra habitación había una pequeña virgen de yeso y un búcaro con unas rosas amarillas de una cera medio derretida. Había también un catre viejo y una hilera de latas con diversas plantas. Una de ellas era un *Sweet Basin*, que me sugerían oler cada vez que lo visitaba.

Gregorio era un hombrecillo delgado, enfermizo, con un rostro infantil y ojos cansados de color obscuro, se me parecía un poquito al *Autoretrato* de El Greco. Hablaba muy poco inglés, mas era tan atento que si se me ocurría llevar a alguien que hablase español no le hacía el menor caso en cuanto a la interpretación del idioma, contestando siempre en inglés, lo que dificultaba aún más las explicaciones y los cumplidos. Había nacido en

Cayo Hueso, pero su esposa era nativa de Cuba y por eso el español fué siempre el idioma de la familia, como era la costumbre entre las familias cubanas emigradas al cayo.

Le comisioné para que pintara un cuadro grande de la casa que yo vivía. Cuando lo fuí a buscar para que la viese, lo encontré vestido con ropas nuevas: un flamante sombrero de paja, una camisa de rayas, abotonada hasta el cuello pero sin corbata, pantalones viejos y un par de zapatos blancos y negros de un estilo elaboradamente gótico, con unas punteras tan estrechas que sin duda debían de resultar en extremo molestas. Le brindé una ampliación fotográfica de la casa y le pedí que la adornase con más flores, el burro del vecino, un loro y una palmera de esas que los nativos de la Florida llaman *Palmera del Viajero*. En esa época sólo quedaba un ejemplar en todo Cayo Hueso, por lo que Gregorio fué a hizo un cuidadoso dibujo preliminar con que guiarse más tarde. Me lo enseñó después, con las medidas cuidadosamente anotadas y los colores escritos a un lado del trazo. Me pidió excusas; le había añadido una penca más a uno de los penachos para guardar la simetría pues uno de ellos sólo tenía seis pencas en el modelo original. Puso flores en profusión, el loro en la percha de la baranda y pintó el burro trepando por el tronco, aunque algo más grande de lo que era en realidad.

Cuando me entregó el cuadro no había nadie en la casa y lo dejó recostado contra una de las paredes del portal. Al vol-

ver, a la noche, lo ví desde lejos: la copia de la casa, en verde y blanco, recostada contra el modelo original. En el crepúsculo gris, ambas parecían confundirse y tuve la sensación, así que me iba acercando, de que una nueva lámina iba a surgir de la anterior, como sucede en los anuncios del *Old Dutch Cleaner*. Algunos días después, cuando hube colgado el cuadro, invité a Gregorio a una reunión de carácter familiar, y a pesar de nuestras dificultades con el idioma, pasamos un rato sumamente agradable. Bebimos Jerez y de vez en cuando Gregorio solía exclamar: "more wine".

Nunca me pareció un hombre sano, pero durante el invierno de 1938-39, de regreso a Cayo Hueso, lo encontré más desmejorado que la vez anterior. Después de Pascuas, sólo le vi trabajar una vez en el estudio. Tenía diversas comisiones que llenar y parecía muy alegre. Había cambiado su pequeña paleta de *Pintor de Anuncios* por otra mayor que rezaba: *Pintor Artista*. Mas cuando regresé estaba en la casa de la calle Duval y una de sus hijas me dijo que estaba bastante enfermo. No había terminado de hablar cuando vi a Gregorio salir del cuarto, al mismo tiempo que se ajustaba los pantalones y se excusaba por no tener nuevas pinturas que enseñarme. Me pareció, en efecto, muy enfermo.

La casa era una de esas típicas viviendas cubanas de Cayo Hueso, muy sencilla, muy limpia, con la imprescindible bicicleta en el portal. El marco de la puerta de la sala estaba adornado con una

cortina de flecos verdes y como único mobiliario, seis sillas en derredor de una pequeña mesa en el centro de la cual había un ramo de flores artificiales. La austeridad de estas viviendas y la aparente distancia entre los pocos objetos que allí se apreciaban da la misma sensación de lo remoto que observamos en los mejores cuadros de Gregorio. Los únicos adornos que recuerdo haber visto en la casa eran los tejidos de una de las hijas, que siempre se encontraban sobre la mesa de la sala, además de unas pocas fotografías: una de Gregorio cuando era trombón mayor de una banda y otra de su boda, amén de la licencia de matrimonio, colgada de una de las paredes. En el *hall*, recuerdo la presencia de un maravilloso reloj. La caja del mismo era una estatua de yeso, pintada en bronce, del presidente Roosevelt ante la rueda de un timón marino. En la esfera aparecía el dibujo de un cantinero batiendo cocteles; la coctelera subía y bajaba al compás del "tic-tac" del reloj. Me imagino que lo ganaría en algunas de esas tiendas de loterías que aparecen todos los inviernos en Cayo Hueso.

Gregorio empeoró durante la primavera. Su médico se encontraba en Cuba y el pintor se negó a consultar otro. Sus hijas me contaron que cuando le suplicaban que viera a otro médico, contestaba invariablemente que si lo hacían, "he will throw him away".

Un amigo me acompañó a verlo a principios de mayo. Fué la primera vez que no se levantó a recibirnos; entonces com-

prendimos que estaba peligrosamente enfermo. La familia nos condujo a una pequeña habitación cerca de la cocina, donde yacía el enfermo en una pequeña cama de madera. La alcoba era tan angosta que sólo daba cabida a la cama, el escaparate, un pequeño estante y una palangana; la casa estaba en tan mal estado que la luz se filtraba a través de grandes agujeros en el piso. Gregorio, terriblemente demacrado, yacía con una camisa azul en el lecho; la cabeza descansaba en una almohada escuálida y sobre ella veíase una imagen sagrada clavada en la pared. Se me antojó una de esas imágenes que figuran en los cuadros de los altares mejicanos alusivos a curas milagrosas, sólo que en su caso, ningún milagro era ya posible.

Aquel día compramos una de las pocas pinturas que tenía a mano, una "naturaleza muerta" de frutas del Cayo: un coco, un mango, unos mamoncillos, un melón de agua y una manzana, abigarrados sobre un fondo azul, componían el cuadro. En esta obra la pintura se había cuarteado ligeramente y al examinarla descubrí una de las excentricidades de Gregorio. El fondo azul se extendía hasta el extremo de la mesa y donde el óleo estaba cuarteado, el color se transparentaba a través de la fruta. Aparentemente, calculó que si la pared estaba detrás de la fruta debía pintarse antes de proceder a pintar la fruta misma.

Al día siguiente descubrimos en el *New York Times* que se había exhibido un grupo de quince cuadros de Gregorio en

la Galería de los Artistas. Recortamos la nota y se la llevamos; pero estaba tan enfermo que se limitó a extender los brazos y murmurar: "Excúse, excuse". Nos sentimos más aliviados cuando la familia nos comunicó que había consentido en ver a otro médico.

La tarde del nueve de mayo sufrimos una gran impresión cuando nos encontramos con un amigo de Cuba y nos comunicó la muerte de Gregorio. Algunas personas se agrupaban en el portal, hablando en voz baja. Un joven se nos acercó y nos dijo: "El viejo murió a las cinco." No quiso ser irrespetuoso, sólo que su inglés era muy pobre y dijo "viejo" en vez de padre.

El entierro se efectuó a la mañana siguiente. Sólo algunos parientes y varios amigos íntimos asistieron a los funerales. Con amoroso cuidado, sacaron el féretro cubierto de "Rock Roses" que los Valdés cultivaban para vender en el patio de la casa. Luego fuimos invitados para visitar "los niños". Dejaba cinco hijas y dos varones: Jennie, Gregorio, Florencio, Anna Louisa, Carmela, Adela y Estela. Dos de las hijas eran casadas y le habían dado nietos, dos varones y una hembra. Gregorio era tan pequeño e independiente que siempre era causa de sorpresa pensar que fuese un patriarca. Cuando le llevé el recorte del periódico y no pudo leerlo a causa de su gravedad, confieso que me asusté, sin embargo, según me contó después su hija él se alegró mucho al saber lo de la exposición y durante sus últimas

horas, estuvo diciendo que ganaría el primer premio.

Me contó algunas anécdotas más de su padre, como cuando los acorazados anclaron en Cayo Hueso en la otra guerra; él hizo un modelo a escala tan perfecto, que los turistas del Norte se lo compraron por ochenta dólares. También me habló de cómo trabajaba en el estudio a altas horas de la noche a la luz de un quinqué cuando era necesario terminar alguna orden.

—"Comenzó a pintar en los días de su noviazgo—continuó diciendo la niña—tomando las lecciones de un tal "Musi" cuyo verdadero nombre jamás habían conocido. Este anciano maestro vivía en una casita de los Valdés, pero según informes de la chica, era tan pobre que no podía pagar la renta por lo que enseñaba a Gregorio en pago del alquiler. Gregorio había trabajado en fábricas de cigarros y había vendido helados por las calles y durante algún tiempo hizo de fotógrafo en sus desesperados afanes por mantener a su numerosa familia. Nunca dejó de hacer viajes a Cuba, estableciéndose en Cayo Hueso porque su esposa le gustaba más ese sitio que ningún otro. Durante su estancia en Tampa, pintó numerosos carteles, muchos de los cuales aun pueden verse en Cayo Hueso, como el de la *Sociedad de Cuba*, frente a la cual había un café para obreros de una fábrica de cigarros llamado "No me Olvides". Diez años antes Gregorio había pintado un cuadro de este establecimiento en una de sus paredes, con un cielo azul, los hilos

telefónicos y el nombre, exactamente reproducido. Mr. Rafael Rodríguez, el antiguo dueño que nos lo enseñó, parecía disgustado porque desde que la fábrica de cigarros y el café habían desaparecido, el color de los marcos de las puertas y ventanas se cambió del azul al anaranjado, desluciendo el cuadro de Gregorio.

La siguiente anécdota fué relatada por Mr. Edwin Denby, en su artículo sobre Valdés para la exposición de la Galería de los Artistas. Cuando joven vivía el artista con su tío. En una ocasión, encontrándose éste en el trabajo, Valdés quitó el tohallero con la tohalla que colgaba al lado del lavabo colocando en su lugar una reproducción exacta de estos objetos. Cuando el tío regresó a eso de las cinco, se llegó al lavabo, se inclinó sobre él y se lavó la cara. Acto seguido, tentó la pared en busca de la tohalla pero no la encontró. Con el agua corriéndole por los ojos, trató de cogerla pero como es natural, no pudo. "Aquel incidente me hizo reír mucho, muchísimo", declaró después Valdés.

Afortunadamente, este ideal clásico de verosimilitud no tuvo siempre éxito. En realidad, Gregorio no fué un gran pintor, y aunque era de esa clase de artistas llamados "primitivos" muchas veces no era ni un buen "primitivo". Su pintura es de una cualidad desigual. Casi todas ellas son reproducciones de otros cuadros o copias de fotografías. Cuando copiaba reproducciones sólo lograba esa pintura barata que llamamos de "calendar"; cuando reproducía alguna fotografía, espe-

cialmente esas que conocía y quería, como las de palmeras, lograba los cambios precisos de perspectiva y color, dándole a la obra una peculiar y encantadora frescura, cierta lisura y perspectiva de lejanía. Mas el mismo Valdés no percibía diferencia alguna entre lo que considerábamos sus obras buenas y las malas; la consecución de un cuadro se le antojaba cosa de suerte.

Existen algunos seres envidiables, no porque sean ricos, o hermosos o brillantes, aunque quizá posean estas tres cualidades; más bien los envidiamos porque todo cuanto ellos son o hacen parece constituir una sola pieza, de tal modo, que se nos antojan hechos de tal forma que aun queriendo ser o actuar de otra manera, no lo lograrían. Un rasgo cualquiera de su carácter podría destacarse más que otro; no sería esto de gran importancia. Los héroes antiguos solían expiar crímenes cometidos involuntariamente; así

también ciertas personas parecen poseer "dones" recibidos a causa de permanecer inconscientemente en un anti-democrático estado de gracia. Pero, ciertamente, todo aquello que otro no consigue sin un esfuerzo resulta peligroso cuando intentamos imitarlo; y sin embargo, como la virtud natural es digna de nuestra admiración y de ser imitada, aunque siempre quedará sumida en un total misterioso.

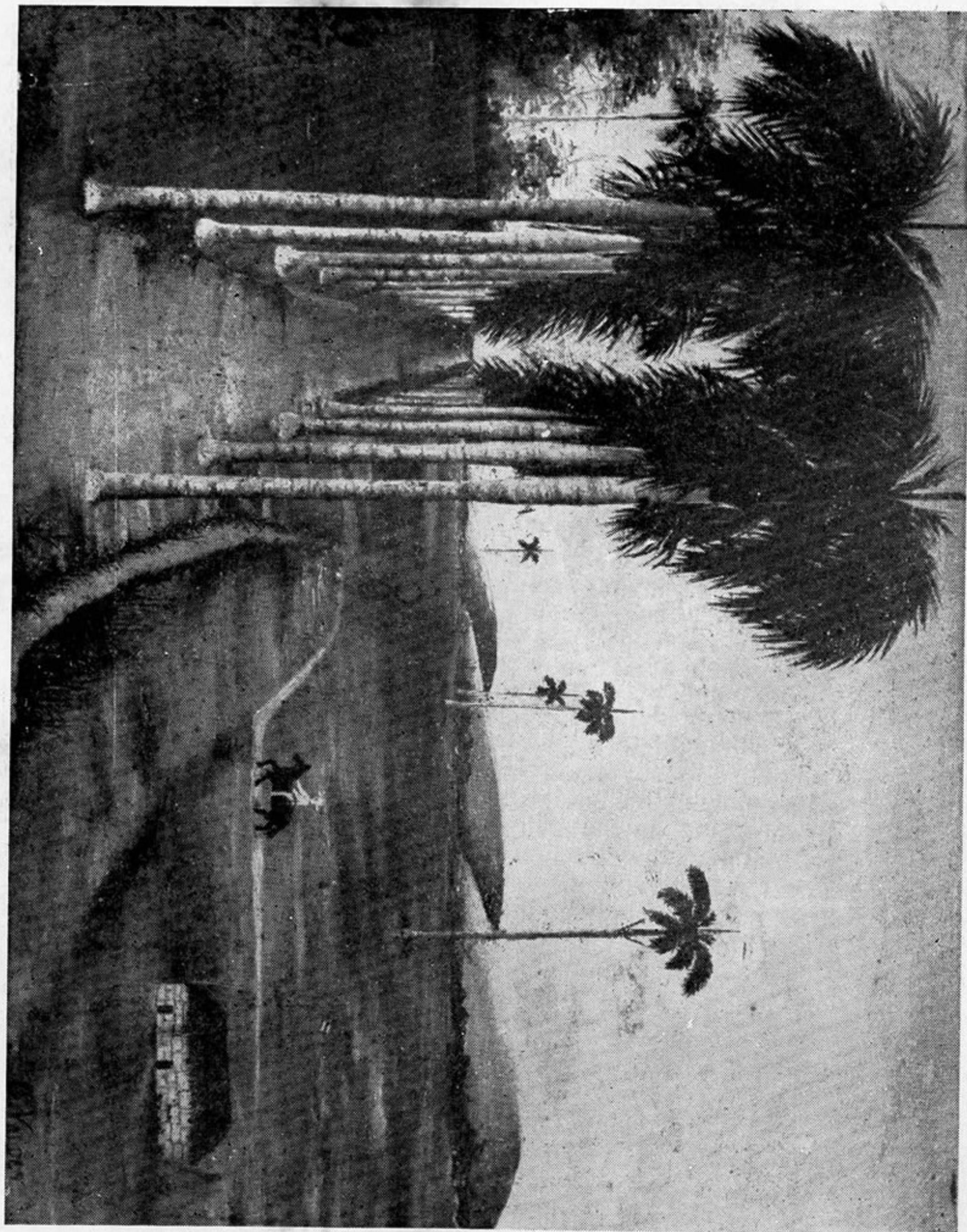
Mas ¿quién dejará de admirar y disfrutar de esas palmeras llenas de secretos, sobre un fondo rosa, de "la palmera del Viajero" o del cuadro de la iglesia cubana copiado de un anuncio de licores y que lleva a la traducción literal del español: "Church of St. Mary's Rosario 300 Years Constructed in Cuba"? (Iglesia de Santa María del Rosario, Construída en Cuba hace 300 años).

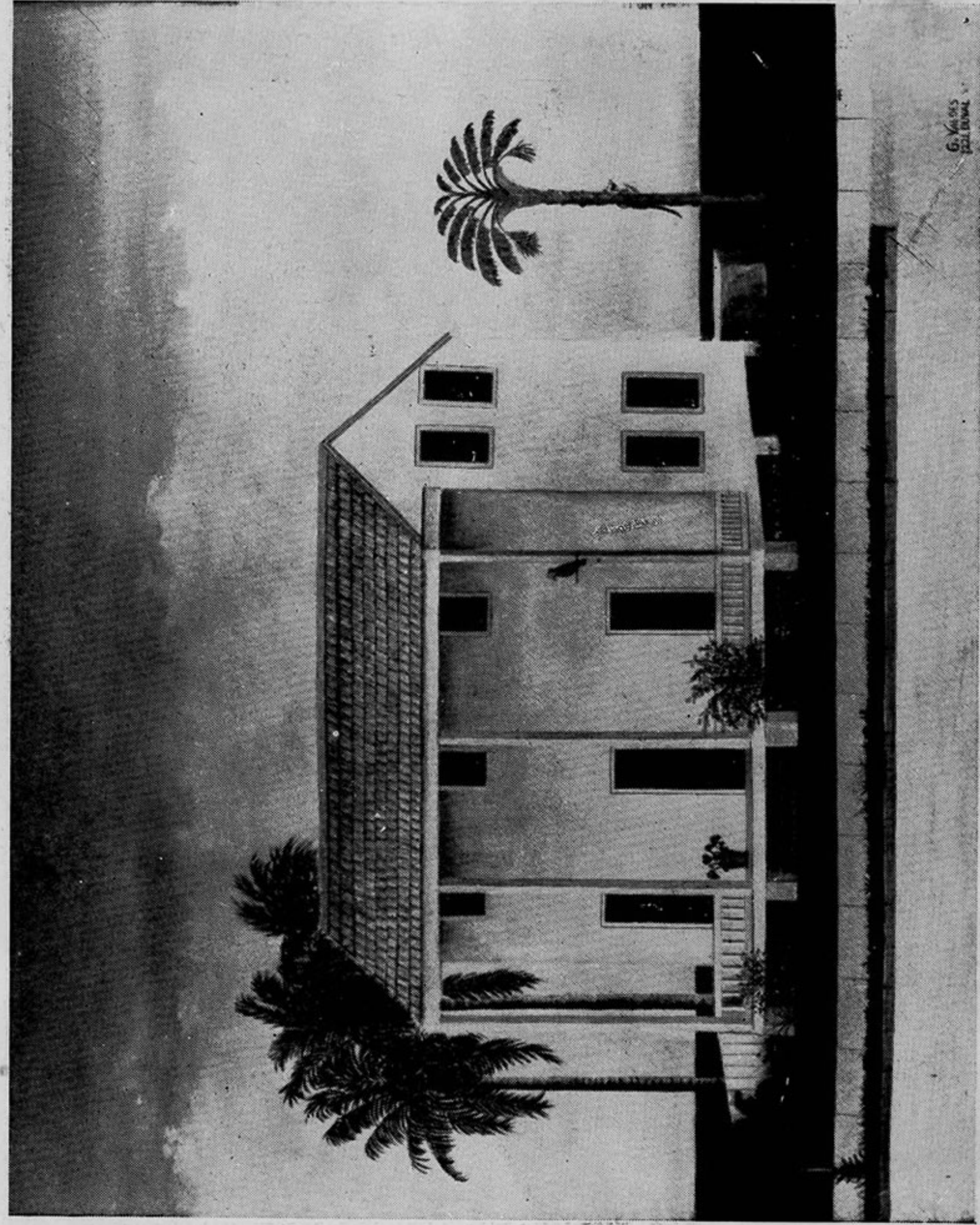
ELIZABETH BISHOP

Traducción de Jorge Jiménez Rojo.

Oleo

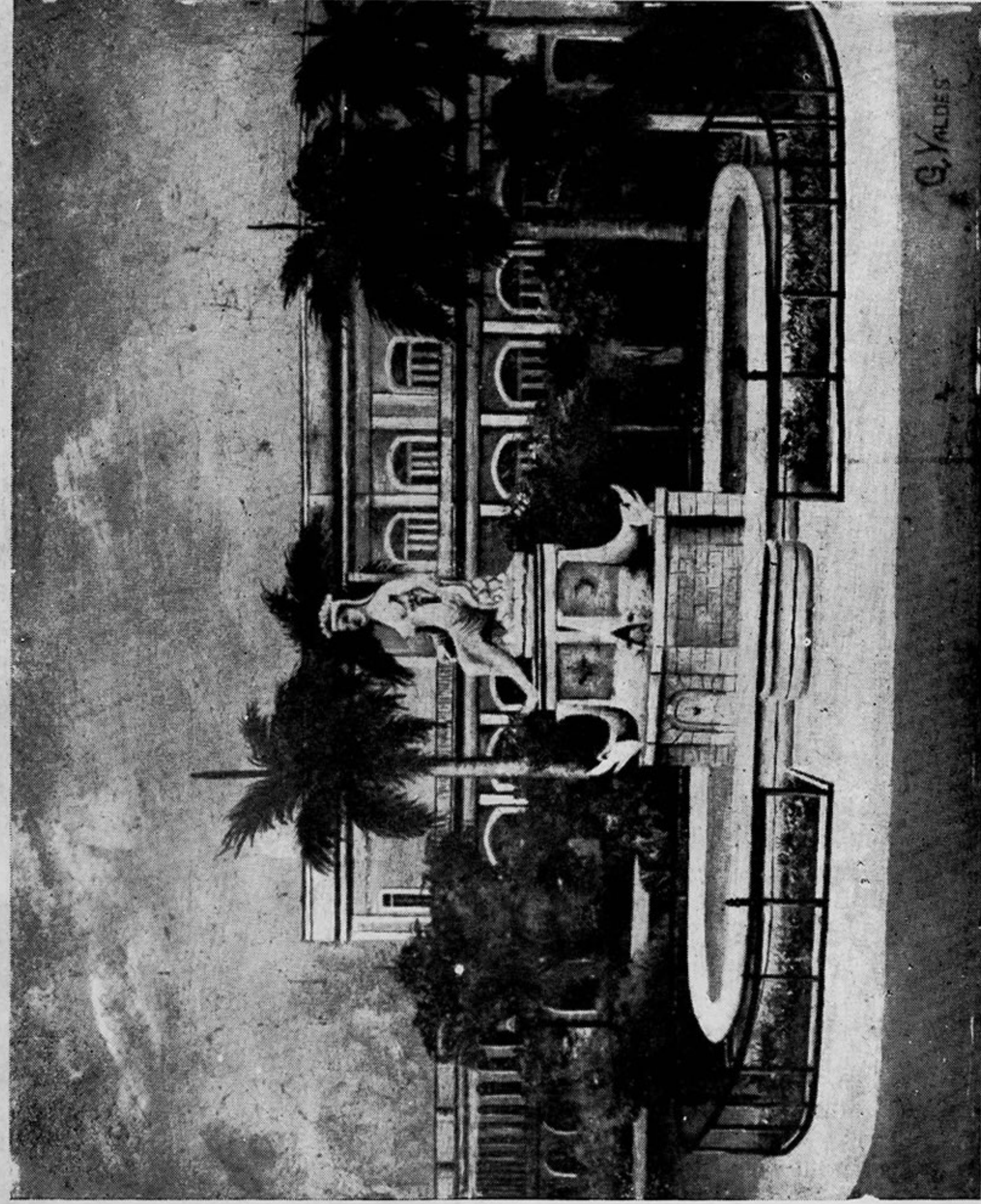
GREGORIO VALDÉS.





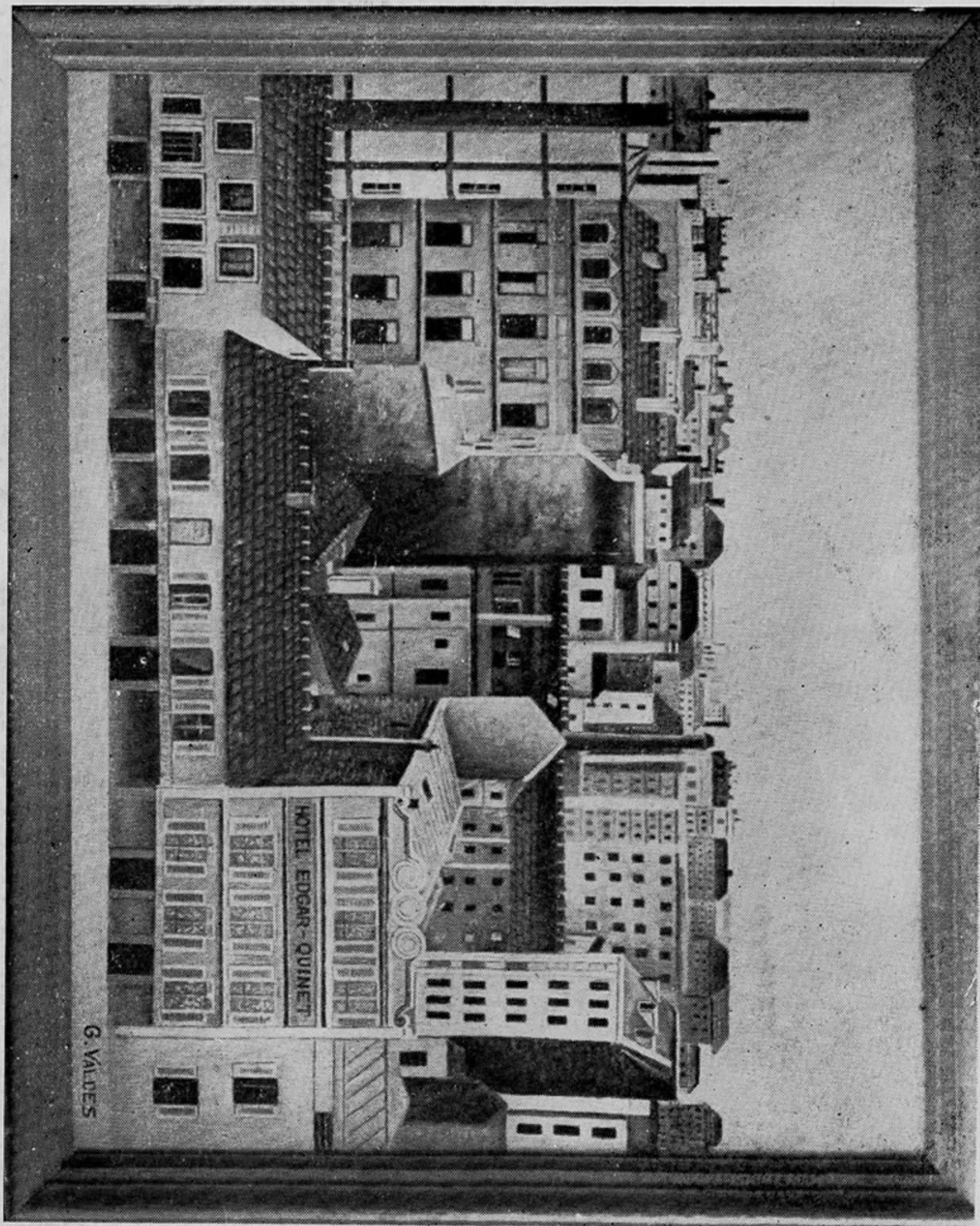
Oleo.

GREGORIO VALDÉS.



El Parque de la India. Oleo.

GREGORIO VALDÉS.



En torno a la poesía de Jorge Luis Borges

LA reciente aparición de los *Poemas* (1922-1943) de Jorge Luis Borges,⁽¹⁾ maestro de las letras argentinas contemporáneas, tiene el prestigio de una acuñación definitiva. Ofreciéndonos el tono completo y cerrado, la fruición absoluta de su obra lírica hasta hoy, parece invitarnos al esfuerzo máximo de lectura amante y despojada.

Cuando un poeta, realizando el acto más terrible de la humildad, que es éste de aceptares, reúne y expone así, sobre la palma viva de la mano, sus tesoros de enigma y escritura, no ha de quedarnos otra actitud que la de recogerlos calladamente a recibir. Porque todo huésped madurado ya, como Borges, por la lucidez y el numen, ahonda y verifica nuestra casa.

Séanos, pues, permitido, con las excusas que el tiempo y el espacio nos ofrecen, orientar nuestros apuntes por ese único camino de la gozosa visitación y su cristal verificante. ¿Acaso es lícito acercarnos a una tal sabiduría poética sin la esperanza de traducir algo del fervor a lecciones?

PRIMERO

En otros reinos de su obra paralela o sucesiva, e incluso de su mejor obra inmóvil, declara Borges, como a ráfagas, y

(1) Editorial Losada, Buenos Aires.

es uno de sus modos orgánicos de expresión, extraordinario saber cogido por una robusta aptitud crítica o soplado por insistentes preocupaciones intelectuales. Sus crónicas imaginarias, sus variaciones sobre temas metafísicos, secretos y fabulosos, todo ese fuego graneado y ya ilustre de un estilo perfecto, marca sin embargo para nosotros, contra tan redoblada apariencia, el sitio menos seguro, más plástico y anhelante de su persona en cuanto verbo posible. Otra vez comprobamos deslumbrados cómo el pensamiento (y más cuando se nutre de hipótesis o fantasía) es aventura, discurso, y cómo el corazón es hogar, éxtasis, aún en poeta que tanto ha tramado los hilos de su laberinto y que cabalmente se distigue por la intelectualización de sus más conmovidas intuiciones.

La estructura aplomada, airosa y mate de los poemas de Borges, en efecto, nos impresiona desde el primer instante, desde su libro de los veintidós años, como una perspectiva insustituible, de sosegada trayectoria. No importa que su ámbito se ilumine de las más variadas y audaces hipótesis; será siempre la gustación inmóvil de un crepúsculo, jamás una aventura, una embriaguez. Con lo cual no estamos disminuyendo su intensidad ni su alcance, pues el más silencioso paseo puede ir tan lejos como sea posible. Se trata sencilla-

mente de que hay el poeta marginal (aunque no siempre "voluntario", según diría Juan Ramón), y el que adentra los puños en la entraña de las cosas. El primero también participa, también actúa, pero con los ojos, con el espejo de su alma. Borges sabe su estirpe y ya en *Luna de enfrente* (1925) declara:

"Gustosamente ociosa la fe, paso bordeando mi vivir.

Paso con lentitud, como quien viene de tan lejos que no espera llegar."

SEGUNDO

La cita anterior procede de un poema que se titula, exhaustivamente *Jactancia de quietud*. Así de pronto hemos entrado en la atmósfera de su mirada, en la creación de su mirada como sentimiento e idioma, regido éste por una elegante negligencia, jamás negligente de sí misma, que a su vez nos conduce con rectitud a lo que Borges ha llamado su "pura raigambre criolla". O sea, que del criollismo en cuanto estado espiritual nos parece que emana esa posición fervorosa y a la vez desasida, húmeda de frescor campesino y a la vez marchita. O mejor, ni aún marchita, sino distante, borrada. Una lejanía entrañable, diríamos. Pero tal distancia hecha de ternura y desilusión, tal recogimiento elegíaco e irónico que es el último refugio del criollismo, es lo que va a ofrecerle la oportunidad de salvarse por la transparencia.

TERCERO

Ya en el éxtasis poético, la dulzura

discursiva de estos poemas, extrañamente mezclada de soñolencia y lucidez, conlleva como una voz acompañante su especial paladeo, su propio estilo de lectura. Ese estilo se va desprendiendo de nosotros, no por el valor intrínseco y a veces delicioso de cada línea, sino por la sugestión que presentimos y anhelamos de su conjunto, por el estático transcurrir de una acento simultáneamente libre y sellado. Acento personalísimo, ya impersonal, que nos invade. ¿No es esto lo que en poesía debe llamarse una forma? ¿O seguiremos añorando el *rigor formal* allí donde falten los cuerpos armónicos visibles?

Por forma entendemos aquí visión, es decir, aquella mirada en que podemos a la vez entender y vivir la realidad. En la visión poética la realidad se vuelve esa dolorosa o serena plenitud que es entender (no racional, sino inefablemente) la vida, y vivir lo inteligible. O como escribía Martí de la música: "vislumbre de certeza, prenda de claridad y plenitud". Por eso apuntábamos que de estos poemas, ricos en visión tácita y final, brota un acento impersonalizado a fuerza de persona, así como también universalizado a fuerza de patria. El acento que se transfigura en realidad, en forma, tiene que empezar allí donde la inmanencia individual, lo meramente vivo, acaba.

Ya en un exto como el titulado *La Recoleta* (segundo del primer cuaderno, 1923) disfrutamos en toda su auspiciosa madurez, sin necesidad de otros apoyos, la forma de la poesía y la poética de Bor-

ges. Desde este poema hasta los últimos la misma actitud se despliega desilusionada y férreamente, sin mayores aventuras ni sobresaltos. De pasada anotemos el poco lastre que ha dejado aquí la militancia ultraísta. Caso opuesto, por ejemplo, al de Huidobro. Desde luego que se descubren huellas, lejanas obsesiones, reliquias—incluso en momentos tan íntimos como *Un Patio, Atardeceres*—. Pero casi nunca representa obstáculo, sino ganancias de libertad o ironía. En conjunto y centralmente, Borges ha pulverizado, del metaforismo ultraísta, todo lo que no ha podido encarnar.

Hay una calidad serena y despoblada, gobernadora de cualquier preocupación en la mejor escritura, que es lo que llamamos la actitud o el apriori poético de Borges. Cada poeta (sobra decir, distinto) tiene el suyo, y es como el silencio que prefigura y nutre su propio canto, el ojo sin principio adecuado a lo que debe testificar. Así en Neruda, por ejemplo, para citar a otro poeta del Sur (de otro Sur), ese ámbito se nos aparece como un fulgor aciago de melancolía bárbara. Sin duda existe, o existió, nada menos que una actitud nerudiana ante el mundo, que va más allá de la maestría con que ese autor se ha expresado. En cuanto a la calidad lírica central que decíamos, en Borges, se nos aparece también como la confluencia, tal vez la identidad, de dos ejemplares decantaciones: la de una cultura seminalmente asimilada y la de una herencia carnal no menos íntegra. Por eso él escribe:

"A los antepasados de mi sangre y a los antepasados de mi espíritu sacrifiqué con versos."

(Casi Juicio Final)

Tocamos así el encanto, el cruce de su formación internacional y de su argentinidad. Ambas atracciones actúan unificadas por un solo centro. No se olvide que sin una poderosa aptitud poética no hay modo de que nos penetren realmente las formas íntimas del espíritu, y mucho menos de organizarlas tan nítidamente en un estilo personal de vida y creación; pero tampoco es dable recibir esa última riqueza de una sangre. No hablemos pues, groseramente de europeísmos y nacionalismos. Tales fórmulas, al menos cuando arrecia de verdad la poesía, resultan totalmente sustituidas por el diálogo esencial de una persona y su patria.

CUARTO

Nada más lejos de Borges para entender la patria como suma de tipicismos o abstracción sentimental. Patria es para él, junto a la memoria viva y tutelar, en añoranza y orgullo, de su estirpe, los sitios natales "donde se desparrama la ternura—y el corazón está consigo mismo". Desde luego que figuran entre lo más importante de sus composiciones algunas páginas de tierna y pudiente evocación, dedicadas al sabor del viejo Buenos Aires, o a los gauchos y caudillos. Pero, según Don Federico de Onís apunta: "todo ello, como en Güiraldes, lejos del realismo y

del romanticismo insinuado irónicamente, reducido a expresión poética esencial". Citemos aquí esas estampas supremas, de robustas o cariñosas tintas, tituladas *El General Quiroga va en coche al muere* y *La fundación mitológica de Buenos Aires*. Magistrales despedidas, ambas, del criollismo tópico.

QUINTO

El fervor hogareño, expresado mediante una economía verbal asombrosa, imperceptiblemente se le va calando de imaginaciones e inquietudes físicas. En primer lugar, sin duda que la poesía de Borges, no obstante ser creación de un solo plano, de una sola superficie o profundidad esencial, de un fino bruñimiento entregado sin penumbras, se alimenta mucho de meditaciones. Su objeto suele ser un mundo sentido y cavilado. Su emoción casi siempre acaba en reflexiva, recorriendo el camino inverso del que aludía Valéry cuando dijo: "A l'extrême de toute pensée est un soupir". Por eso le abundan versos de esta compleja calidad:

"Es trágica la entraña del adiós como de todo acontecer en que es notorio el Tiempo."

(A Rafael Cansinos Asens)

De otra parte, discernimos un conjunto de preocupaciones no tan azarosas, no tan supeditadas a una oportunidad emocional, o que al menos preexistían y subsisten en todo su volumen como temas de la actividad intelectual. Por ejem-

plos los siguientes: la angustiosa presencia de la vida, la aplicación del "principio leibniziano de los indiscernibles a los problemas de la individualidad y del tiempo", hipótesis de Schopenhauer y Berkeley, el eterno retorno, variaciones sobre la noción del infierno, etc. La lectura de las Anotaciones al cuaderno titulado *Muertes de Buenos Aires*, y las Notas finales del libro, nos ilustran suficientemente sobre tales inquietudes—a las que ha dedicado el resto de su obra creativa—. Esas notas, por lo demás, merecen disfrutarse independientemente como deliciosas alhajas de estilo e imaginación poética.

Según sabemos, Borges maneja con delicadas e inimitables graduaciones una especie de límpido surtidor de temas fantásticos o metafísicos. (En otro lugar⁽¹⁾ ha insinuado su concepción de la metafísica como rama de la literatura fantástica.) Algunos de esos temas han hallado en su poesía realización insuperable. Recordemos *El Truco*, *Amanecer*. En estos casos asistimos al desarrollo de una intuición o un estado fundamentalmente poéticos, que tanto se alimentan de cosas y criaturas como de ideas sobre el mundo, aunque tales ideas, como dijimos, pre-existan y subsistan; el tono conjetural o especulativo procede entonces de una legítima sensibilidad metafísica, de una vivencia que ocupa todo el radio de la persona. Otras veces, siempre en los poemas supremos del libro (como al final de *Mi*

(1) Véase *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, en *El Jardín de senderos que se bifurcan*.

vida entera, *La noche que en el sur lo velaron*, *El paseo de Julio*) la entrañable especulación ni siquiera coexiste, sino que ha sido disuelta en una total ráfaga absorbente de poesía. Creemos, pues, injusto y torpe suponer que en los casos citados Borges ha sometido ciertas proposiciones teóricas a un *tratamiento poético*, a una versificación superpuesta. No puede imaginarse prestidigitación más aburrida. Y sin embargo, después de tan claras y repetidas victorias, es eso exactamente lo que hace, de un modo crudo y manifiesto, en dos de los poemas finales. *La noche cíclica* y *Del Cielo y del Infierno*, a pesar de su exactitud antológica, sólo se justifican como ejercicios estrictamente apoéticos, que no debieran figurar aquí, sino más bien en un libro como *El jardín de senderos que se bifurcan*. En ellos una cavilación o una tesis (por poética que en sí misma sea) queda flotando desligada de su presunto texto, sin encarnación viviente ni oportunidad vivida. Un artificio abstracto frente a un tema o proposición que no transcurre primero por la sangre, no engendra nada. Es extraño que de pronto Borges quiera confundir la intrínseca bifurcación de su persona.

SEXTO

Pero volvamos a lo central, a la rica luz que brota, incontaminada de imaginación, como también de ultraísmos y miserable asepsia, en los versos reconcentrados, libres de circunstancia eterna (entre los cuales figuran los hermosos

Prose Poems for I. J.) Se manifiesta en ellos una de las voces definitivas del ámbito sudamericano. Aunque no es numerosa, ni extensa, ni constante su escritura (lo que aparece explicado, con dulce ironía, en la cita de FitzGerald que sirve de epígrafe al *Cuaderno San Martín*), un universo de idioma y sentimiento, comparable como tal a *Leaves of Grass* o *Cántico*, ha sido realizado en estas páginas. Universo de cálido diamante, de íntima objetividad. Dentro de él, Borges logra a veces sonido de transparente y último payador. Cierta llaneza digna, bien cogida y bien fundada, le proporciona el oficio. Y cuando escribe de Buenos Aires, cuando toca con tacto remoto y primordial la forma occidua del suburbio, de los patios o la pampa que es ya una presencia mitológica, el tono se le ahonda todavía, se le pone popular a una infinita distancia de lo que suele llamarse, comunicado y recio a la vez que melancólico. Los más rituales poemas le nacen entonces. Maravillosa confirmación a nuestro aserto, enigmático hace años para nosotros mismos, de que *la ciudad ha venido a ser como una facultad del alma*. La irónica ternura del poeta logra en esa región de su destino momentos de una sencilla plenitud inolvidable.

"Había cosas felices,
cosas que sólo fueron para alegrar el
alma:
el arriate del patio
y el andar hamacado del compadre."

"Los carros de costado silencioso
franqueaban tu mañana
y eran en las esquinas tiernos los alma-
cenes
como esperando un ángel."

(Elegía de los portones)

SEPTIMO

Otro aspecto capital de la poesía de Borges, como de toda poesía duradera, es su investigación y conjuro de la muerte. Quizás no hallemos en este libro asunto más perseguido y constante. Vamos pues, a reseñar brevemente su proceso.

Ante todo, en *La Recolecta* (de *Fervor de Buenos Aires*) la muerte se nos expone al principio como un resignado convencimiento y una "deseable dignidad". Nos escuchamos con gesto benevolente y cierto dulce escalofrío junto a su sombra amable. Se trata aquí de la belleza, de la tradicional elegancia de la muerte. También de una esperanza: "el aislamiento y la individuación eternas". Mas pronto el escondido escalofrío arrecia. Como nos diría Unamuno, al instinto de inmortalidad se sobrepone implacable el sentimiento de mortalidad, que es como un instinto de la razón. Por eso el poeta (ya que poeta es cabalmente el hombre que no puede vivir sólo de ilusiones) en seguida se interrumpe:

"Nos place la quietud,
equivocamos tal paz de vida con el morir
y mientras creemos alabar el no-ser,
alabamos el sueño y la negligencia."

Tan suave y terrible observación, sin

embargo, sólo es soportada para extraerle una profunda utilidad en favor de la esperanza. Si cuando predicamos de la muerte la convertimos en forma atenuada o deliciosa del vivir, ello es porque

"Vebemente en las batallas y apacible
en las bóvedas,
sólo el vivir existe."

La desesperada esperanza de la individuación eternal, vuelve así fortalecida, y resumiendo frente al paisaje la fruición del alma "que se desparrama por corazonas y calles", concluye:

"fuera milagro que alguna vez dejaran
de ser,
milagro incomprensible, inaudito,
aunque su imaginaria repetición infame
con horror la existencia."

Pero ciertamente sabemos que tales imaginaciones no constituyen, sino el torpe comentario de una realidad desconocida que nos funda. Vuelve la amarga marejada de la razón. Esa realidad sigue en pie, insomne, vigilándonos y el poeta tiene a su vez la obligación de vigilarla:

"Lo anterior: escuchado, leído, meditado,
lo resentí en *La Recolecta*,
junto al propio lugar en que han de enterrarme."

Otros poemas del mismo cuaderno aclaran el concepto de la inmortalidad como omnipresencia de la vida. En el titulado *Remordimiento por cualquier defunción*, se identifica al muerto con la muerte, despojándolo así, aparentemente,

de toda posible inmortalidad personal. Se le define "ilimitado, abstracto, casi futuro". Y además, "como el Dios de los místicos", reacio a cualquier calificación, ya que es la total ausencia. El cuerpo presente del muerto se considera aquí un tesoro de percepciones, sentimientos, pensamientos, experiencias, que por el solo hecho de sobrevivirle, de estar vivos, le hemos usurpado nosotros:

"Hasta lo que pensamos
podría estar pensándolo él también:
nos hemos repartido como ladrones
el asombroso caudal de noches y días."

Pero esa usurpación es la que asegura la continuidad esencial de la vida. De ahí que se llame "ilimitado" y "casi futuro" al muerto. De ahí también que en el poema titulado *Inscripción en cualquier sepulcro*, que es reverso y complemento del anterior se declare:

"Ciegamente reclama duración el alma
arbitraria
cuando la tiene asegurada en vidas ajenas,
cuando tú mismo eres la continuación
realizada
de quienes no alcanzaron tu tiempo
y otros serán (y son) tu inmortalidad en
la tierra."

Estos dos poemas parecen llevarnos a concebir una fundición absoluta, aunque discursiva, del vivir, una renuncia de la propia "individuación eternal" que ya se anhelaba en *La Recolecta*. Sin embargo, un cuarto poema, *Alquimia*, quiere salvar el principio de la individuación mediante

unos símiles maravillosamente bien elegidos, aunque tal vez de todos modos ineficaces para devolvernos la confianza en una eternidad personal e intransferible:

"perseveraremos con ensalzadas minucias,
levantados a dignidad, trasmutados,
pero inmutablemente individuales,
como la línea pura del mapa
sigue los meandros de la limosa corriente,
como el noble recuerdo
corrige las vergüenzas de los días."

De modo que ya desde el primer libro que publica, plantea Borges con la mayor lucidez posible su actitud ante la muerte y la inmortalidad como ideas que se viven, como obsesiones que se dilucidan. Veamos qué rumbos siguen en poemas posteriores. O mejor, en qué sentido se intensifican, ya que estamos situados ante una poesía de tipo concéntrico, que se traslada poco y rota mucho, si bien lentamente, sobre su eje diamantino. En efecto, después que transcurre la colección titulada *Luna de enfrente* (1925), que es sin duda la más prolija en circunstancias y confesiones, aparece el *Cuaderno San Martín* (1929). Aparte los poemas elegíacos, centrados en la ciudad ida o en la infancia, figura aquí ese texto de excepción, indeleble: *La noche que en el sur lo velaron*. Y en él, con voz enronquecida, íntegramente trasmutadas a un clima poético más denso, discernimos las mismas intuiciones que acabamos de reseñar. Sólo que aquí lo que antes era proposición abstracta, se personaliza, encarna, brota como una música irrech-

zable del centro de la memoria. Y se siente el peso, el sabor del mundo, la cantidad hiriente y mágica de las cosas:

"Me enternecen las menudas sabidurías que en todo fallecimiento de hombre se pierden

*—hábito de unos libros, de una llave, de un cuerpo entre los otros—
frecuencias irrecuperables que fueron la precisión y la amistad del mundo para él."*

Lo que sigue (sobre todo a partir de la tercera línea) corresponde al doble ámbito de *Remordimiento por cualquier defunción* e *Inscripción en cualquier sepulcro*:

*"¿Y el muerto, el increíble?
Su realidad está bajo las flores diferentes de él
y su mortal hospitalidad nos dará un recuerdo más para el tiempo
y sentenciosas calles del Sur para merecerlas despacio
y la brisa oscura sobre la frente que vuelve
y la noche que de la mayor congoja nos libra:
la prolijidad de lo real."*

Es decir que somos, en cuanto vivientes, los beneficiarios de la vida esencial que nos regala quien es ya "la perdición y ausencia del mundo". Su muerte ha de ser para nosotros una hospitalidad y en ella y de ella viviremos, disfrutando su sabor, que es el sabor del mundo, en cada cosa, y enriqueciendo con su recuerdo a

nuestra vez la muerte propia, la realidad que un día ofrendaremos. La idea de usurpación se ha ennoblecido convirtiéndose en inefable cortesía. Respiramos aquí un aliento de realidad nocturna, de tuétano misterioso del mundo, que toca para nosotros las lindes vivas de lo sustancial; y es que se ha logrado auténtica visión (no andamiaje más o menos sabio) a través de la atmósfera mágica de la memoria.

No tan profundas, o al menos en un plano telúrico que hasta ese momento Borges había conjurado, nos parecen las imágenes de *La Chacarita* (primer poema de *Muertes de Buenos Aires*). Desde luego que ya el asunto le confiere un tono feroz, alucinante y traspasado, como las calles del suburbio que se descompone bajo los avances de la fiebre, "por una llamarada baja de barro". Nos expone a esa luz fosfórica

*"muertos de barba derrumbada y ojos en vela,
muertos de carne desalmada y sin magia."*

Pero lo que ahora nos importa es destacar el paso dado de la *caducidad* a la *corruptibilidad*. Paso significativo de la infinita distancia que media entre Quevedo y Neruda, tomados como símbolos. En el primero la muerte, aunque carnal, aunque universal, es la muerte de cada hombre como entidad de alma y cuerpo, como criatura de Dios y "polvo enamorado"; por eso entraña siempre un misterio, una consecuencia religiosa y ética. En el segundo, es la muerte cósmica,

telúrica, ciega, la desintegración sin desenlace, "río que durando se destruye". Borges desarrolla *La Chacarita* con hálito nerudiano (aunque ya la ausencia de gerundios y participios pasivos nos advierte una intención distinta). Pero al fin, más elegante o más prudente, resiste la tentación de adentrarse en una funeral materia que no termina, y a sus desencadenadas gestiones responde—adensando aún el argumento que ya le vimos utilizar en la primera versión de *La Recoleta*, y devolviéndole a la muerte su carácter cristiano de caducidad:

*"he oído tu palabra de caducidad y en ella no creo,
porque tu misma convicción de tragedia es acto de vida
y porque la plenitud de una sola rosa es más que tus mármoles."*

Aunque en seguida a esa pesadilla soez de la muerte opone, en fino contrapunto, la "pundonorosa" y "recatada muerte porteña" vigilada de flores (segunda versión de *La Recolecta*), o la delicada evocación *A Francisco López Merino*, donde la muerte se conjetura con el sueño

*"en que hay olvido del mundo, pero amistoso,
en donde es bendecidor todo olvido,"*

la última parte del libro nos propone otro poema, *Insomnio* (1936), que insiste sobre la visión trágica de "los rumbos minuciosos de la muerte" y la afirmación de la omnipresencia de la vida,

pero representada esta vez como una "terrible inmortalidad" que somete a "cuantos estén dormidos o muertos—aunque se oculten en la corrupción y en los siglos—" a la condena de una "vigilia espantosa". Hemos llegado, dentro del frenesí poético no conducido por ninguna ortodoxia, a la corrupción en sí misma galvanizada, a la alucinación del fango.

De suerte que, si compendiamos nuestro recorrido por los pasajes capitales que tratan expresamente de la muerte y la inmortalidad, podremos constatar, en rigor, un único principio de desesperada esperanza que va en sus manifestaciones desde la frase "sólo el vivir existe" hasta los términos preñados de soledad y angustia que acabamos de citar: "vigilia espantosa". Preferimos, sin embargo, aunque cronológicamente anterior, la síntesis que ofrece el mismo Borges al final del poema titulado *Mi vida entera* (de *Luna de enfrente*), cuando con llama súbita nos ilumina su concepción poético religiosa en estas palabras que, a la sombra cinegética de lo comentado, adquieren un carácter imponente:

"Creo que mis jornadas y mis noches se igualan en pobreza y en riqueza a las de Dios y a las de todos los hombres."

OCTAVO

Así, el que se nos anunciaba como alguien que pasa bordeando su vivir, ha llegado "en medio del camino de la vida" a una experiencia medular, rica en sus-

tancia y sugerencias, del mundo y de la angustia.

Cuando decimos experiencia, sabemos que casi todos los textos esenciales de Borges se apoyan en antecedentes más o menos remotos que él domina. Pero tampoco lo oculta, antes bien por lo general exhibe tales antecedentes con una gracia que los convierte a su vez en objetos de nueva creación. De ahí que, siendo uno de los escritores hispanoamericanos que maneja más caudal extraño, es también uno de los menos influenciados por nadie. Concretándonos a su poesía es forzoso reconocerle un estilo absolutamente personal y realizado.

Sobre todo, realizado.

Estos apuntes que han querido sólo dibujar, sin pormenores inútiles, los momentos más seguros de nuestra reacción ante los poemas de Borges, esperamos habrán tenido también la virtud de mostrar esa belleza de una expresión que se consume. Hemos insistido en ella desde el principio (llamándola indistintamente forma, estilo, transparencia) porque nos parece de gran oportunidad para nosotros entender y asimilar el postulado tácito que la domina. Postulado sencillísimo, de universal aplicación, que resumiríamos así: la opulencia o exquisitez de un fruto es secundaria frente al acto de su desprendimiento.

CINTIO VITIER

Liras

Para Rolando Gutiérrez

El yeso en su blancura
extiende la belleza entre los planos
que miran a su hechura.
Perfiles de hermosura
la forma se respeta por tus manos.

En la piedra se encierra,
con la perdida huella que reclama,
el ojo que no yerra,
la imagen que se inflama;
el ritmo de la idea que soterra.

El duro bloque cede,
y pasa del estado embrutecido
al estado en que puede
gozarse en su gemido
sellado por el dedo entumecido.

El bloque se estremece,
y comienza perdiendo sus escamas
cuando en el aire mece
el sonido que exclamas
de todos ser quien más se le parece.

Pasa el sonido lento
concretando en la piedra su rumor.
Un cincel opulento
con el ritmo en desamor
se refugia en el bloque sin lamento.

Si llena la medida,
la mirada se demuestra en su altivez
como la vela henchida
en su convexa esbeltez
si anillos suelta el viento en su batida.

El dedo caricioso
recorre superficie en oleaje
que se mira espacioso,
y cuele su brebaje
con tacto que se siente cariñoso.

La intención se desviste
por el alambre verde de tus venas
si el bridaje no asiste
al eco de sus penas
cuando el mármol no se te resiste.

Si el cincel se vicia,
y mira la conquista de tu cielo
se escurre la malicia
como gota de hielo
que si rueda se goza en su delicia.

Porque así obrando
el arte se muestra y se respira
el polvo que dejando
la piedra, salta y expira,
su fugado oleaje suspirando.

Dotada de cuidado
se demuestra en su origen la paloma
que anuncia lo esperado
cuando la nueva asoma
del rostro que se torna desvelado.

Si te sopla la brisa
una escarcha nociva allí en lo oscuro,
se muestra la ceniza
que nutre lo maduro
de tu cráneo que alienta la sonrisa.

Sonrisa en sus cristales
que lleva la ceniza hasta su ocaso;
si se muestran sus males
fomentan el fracaso
del fuego que devora a sus vestales.

Descarnada la muerte,
con sonrisa de dientes enjoyada,
al caminar advierte
su silueta callada,
temblores del milenio que revierte.

De tu blanco desierto
de lisa superficie en desvarío,
no perfuma tu huerto
con duro mármol frío
mascarillas de pórfido ya muerto.

Los hierros sonadores
esperando por la piedra añoran
los viejos surtidores,
cuyas labores lloran,
sobre granos de polvo portadores.

Portadores que alcanza
el término que sopla su celaje,
si la cabeza lanza
de piedra su mensaje
la obra se recrea en venturanza.

Lleva en sí la claridad
mantenida por la flor con donaire
que suaviza su humedad,

si del soplo del aire
se fecunda la semilla en su humildad.

En la torre brumosa
donde encuentras la paz del
monasterio,
el agua cenagosa
recuerda el cementerio,
si el mármol toma formas caprichosa.

Recio tendón la roca
se desvasta su centro sumergido
si la pericia toca
aquel seno caído
que de fijo el cincel no lo retoca.

Qué destilar atina
la mano de la monja brevemente
si al cordero se inclina,
y pasa largamente
sobre el blanco vellón su mano fina?

Sin asperezas, suave,
el celo del cordero tiene causa
al estarlo del ave,
si la monja en su pausa,
con gracia recorra un rumor que
alabe.

Tocada de cautela
se encuentra la intención en la figura
que muestra ya en su estela
su gracia y su finura
por obra del espíritu que vela.

OSCAR G. HURTADO

En Primavera

CORZA en el aire fino apenas deja
dulces líneas y fuga dibujadas.

Descíñese la Forma: en encantadas
ondas la luz la aísla y la bosqueja.

Tremante multitud el bosque espeja
con su sed de existencias miniadas.

Dueles, pulso, en la luz, en las hiladas
audacias, en la carne que te aqueja.

Revestido universo si la acosa
frágil palpita mínima criatura,
leve capuz se crea y mariposa.

Mas alguien duda ya. Nada procura
esa torre y se afina silenciosa
recatando su sed, su quemadura.

Elegía Cuarta

PRESIENTO en esta pausa la venida del polvo,
la casa abandonada que azota y huella el viento.

Pasa al lado la vida demasiado ligera,
fulgurante de risas, henchida y descuidada.

Amo el agua surtiendo, sus curvas conmovidas,
las ramas que entrelazan sus ansias o sus miedos;

os amo, esbeltas niñas como jóvenes ríos,
os amo en vuestro ímpetu grácil que me hiere;

y amo las raudas formas, los torsos de ansia unánime,
linaje que en bullicio se afirma ardientemente.

No quiero los islotes con arena de insomnio
cercados por la noche y el viento y la resaca.

Seré dejado atrás. Mi paso no es el vuestro,
muchachas, fuentes, juncos, suavidades seguras;

desmayo en esa marcha que no mira a la orilla
donde escucho el profundo sonar de los que quedan.

Seré dejado atrás por todo lo que fluye
sordo a los fríos cuévanos que acechan su algazara.

Solo estaré en angustia soñando con el polvo,
con casas olvidadas, con las fustas del viento,

viendo huir lo que amo y amándolo hacia dentro
como el musgo y su beso en mortecinas márgenes,

decayendo entre brotes de acidulado orgullo
como ungido del reino sin brío del otoño.

OCTAVIO SMITH

NOTAS

EL CASO DEL CORONEL LAWRENCE

NUESTRA época pasará a la historia sin duda, como extraordinariamente rica en testimonios, testimonios en último término, históricos, pues que son más que revelaciones plenas, huellas, signos que por su ambigüedad necesitan ser descifrados. Existen gigantescos testimonios poéticos como el de Joyce, como el de Kafka, como el de Proust, aunque este último haya alcanzado una plenitud creadora más allá de todo suceder histórico. En la acción no podía faltar algo análogo; la poesía marca siempre de antemano aquello que la acción realizará después. Y la acción de nuestra época es también ambigua, confusa y en cierto modo frustrada.

El libro del Coronel Lawrence, "el de Arabia" ha sido vertido ahora al castellano por la Editorial "SUR", bajo la inspiración de Victoria Ocampo, quien ya había testimoniado su fervor en un penetrante y bello libro publicado hace dos años. La publicación de "los Siete Pilares de la Sabiduría" y de un grueso volumen de correspondencia evidencian en hechos esta admiración de la ilustre escritora argentina y realizan ese gesto de llamarnos a compartir lo que tanto le ha sugerido y hecho pensar. Ya Ortega

y Gasset hacia el año veinte y siete publicó un extenso Ensayo en "El Sol" de Madrid llamando la atención hacia "el otro Lawrence", ya que por aquellos años alcanzaba todo su apogeo la fama—también confusa, equívoca—del novelista extraordinario. Hace, pues, cerca de veinte años que el caso del Coronel Lawrence ha alcanzado la más alta resonancia en idioma español paralelamente, aunque con menor intensidad, al apasionamiento despertado en el mundo a que pertenece. Y claro es que la seducción literaria del libro no justifica enteramente esta conmoción; no es en el vigor de la frase, en la poesía contenida a lo largo de sus minuciosos relatos donde se encuentra el motivo de la atención persistente en medio de un tiempo—como el de estos veinte años—tan lleno de sucesos y acontecimientos dramáticos, tan rico también de relatos literarios cuya trama vivida en la realidad traspone los límites de la fantasía. Lo que el Coronel inglés nos cuenta y ofrece ha de ser algo que posea la fuerza suprema de la categoría, algo que nos ofrezca la visión de una esencia cuya pureza hace imborrable la imagen.

Así nos lo parece. Desde las primeras palabras del libro aparece con toda desnudez un conflicto, un caso de conciencia desplegado en dos planos, uno de los cuales se subdivide. El primer plano ata-

ñe a la experiencia misma y habla de "veracidad". No haría falta más para estar incluido en los testimonios literarios de la época. "Veracidad", sinceridad es el último recurso de la conciencia íntegra cuando se encuentra ante una objetividad en crisis; confesión en suma, para descargarse del peso de la duda y de la angustia transformándolo en algo objetivo, lo más objetivo posible en un mundo fantasmagórico. La vacilación y la angustia son tan radicales en este nuestro tiempo que hasta la Filosofía se sustenta en la veracidad y la sinceridad, pues todas las Filosofías vigentes tienen de común el punto de partida: dirigirse al fondo de la conciencia, es decir, a lo inmediato y próximo, allí donde se da el padecer y el sentir, para salvar—hundándose en ella—un mínimo de objetividad, un punto de identidad transparente. La acción es la misma en la poesía—en sentido literariamente genérico—y en la Filosofía: rescatar la identidad del yo, del *alguien* en peligro de naufragio en la multiplicidad de los instantes, de la vida que fluye.

Sinceridad, veracidad, y por tanto, confección es lo que desde la primera página nos promete y se exige a sí mismo el Coronel Lawrence, hombre de acción y no de letras. Escribe pues, un tan grueso volumen acuciado por ellas para librarse de esa "pesadumbre" con que cierra el libro y que fué el resultado interior de su apasionada acción: "Cuando Feisal salió, dirigí a Allembly la última (y creo que también la primera) petición que

jamás le hice para mí: permiso para irme. Durante unos instantes no quiso acceder a ello, pero yo argumenté recordándole su promesa de un año antes y señalando cuánto más fácil sería la Nueva Ley si mis huellas se desvanecieran. Al final, dió su conformidad e inmediatamente después me di cuenta de mi gran pesadumbre." En estas breves líneas creemos encontrar más que en ningún otro lugar del libro, el secreto último de su ánimo, el que ha motivado la onda de interés y admiración de las conciencias más lúcidas de la hora. Pues ¿qué hombre de acción es este que pide desaparecer del lugar de su gloria y que siente inmediatamente de su logro una gran pesadumbre? De no haberla sentido el libro no se habría escrito, pues toda expresión literaria de una acción revela la insatisfacción consubstancial, el fracaso esencial, más visible cuando el éxito la ha coronado. Y ese es el segundo plano del conflicto, el central y verdadero: el conflicto de la acción, el drama del hombre persona lanzado a desempeñar un papel en la historia. La tragedia del hombre moral forzado a ser agente y realizador de la historia.

Hay un aspecto dentro del conflicto de Lawrence que podría atraer hacia él la raíz y existencia mismo del drama, engendrando en su virtud una interpretación diferente de esta que damos en las presentes líneas. Y no puede negarse que constituye de por sí un grave conflicto para aquel que no se limita a ser ciego instrumento de un Imperio, sino que se

atreve a "soñar con los ojos abiertos". Pues este sueño como es con los ojos abiertos, no puede dejar de recibir la cruda claridad de afuera que le advierte que su acción tiene para el poder que la maneja un sentido bien distinto del sueño de donde nace. En los más decisivos momentos de su pelea, el Coronel Lawrence se ve acometido de la duda, su fe se ve tentada por voces que le avisan que está sirviendo a unos intereses que se valen de su persona y de la fascinante magia que debía emanar de ella. El supo, mientras soñaba y no solamente después, que su anhelo podía ser utilizado y el temor de estar traicionando a los que habían confiado en él, pareció torturarlo, de un modo tanto más intenso, puesto "que los árabes creen en las personas y no en las instituciones" y fué por tanto su persona la que hizo nacer la confianza generadora del heroísmo. En suma, el Coronel Lawrence confiesa haber sido culpable del nacimiento y explosión de una esperanza, de la que, mientras alentaba en el combate, no estaba cierto ni con mucho de que habría de realizar.

"Vieron en mí un agente libre del Gobierno británico y me pidieron una garantía de sus promesas escritas. Así, tuve que unirme a la conspiración y, en lo que valía mi palabra, aseguré a los hombres su recompensa. En nuestros dos años de confraternidad bajo el fuego se acostumbraron a creer en mí y a pensar que mi Gobierno, lo mismo que yo, era sincero. Con esta esperanza realizaron algunas cosas admirables, pero, desde luego,

en vez de estar orgulloso de lo que hicimos juntos yo esta continua y amargamente avergonzado." Vergüenza previa porque sabe que su sinceridad no es suficiente, que su veracidad no responde de la verdad. Porque: "Era evidente desde el comienzo que de ganar la guerra, estas promesas se convertirían en letra muerta, y si yo hubiera sido un honrado asesor de los árabes les habría recomendado volver a sus casas y no arriesgar sus vidas en la lucha por tal fruslería. Pero me justificaba a mí mismo con la esperanza de que, al conducir a estos árabes furiosamente hacia la victoria final, les colocaría, con las armas en la mano en una posición tan segura, si no dominante, que la conveniencia aconsejaría a las grandes potencias un arreglo justo de sus reclamaciones. En otros términos, presumí (no viendo a ningún otro caudillo con voluntad y poder) que sobreviviría a las campañas y que podría no sólo derrotar a los turcos en el campo de batalla, sino a mi propio país y a mis aliados en las Reuniones del Consejo. Era una atrevida conjetura. No está todavía claro si lo logré, pero es evidente que no tenía la menor licencia para empeñar a los árabes sin saberlo, en tal albur. Arriagué el fraude, convencido de que la ayuda árabe era necesaria para nuestra fácil y rápida victoria en el Oriente y de que era mejor ganar y dejar incumplida la palabra dada, que perder."

Tal es la sumaria exposición del conflicto de la sinceridad de aquel que se atreve a vivir un sueño propio al servicio

de un poder que no es ciertamente un sueño. Ateniéndonos a este aspecto de la cuestión el drama parece radicar aquí y sólo aquí. Pero nos preguntamos, ¿no será ese el peligro que acecha siempre al hombre-persona que sueña y quiere ver realizado su ensueño cuando se lanza a la Historia? ¿No será el mismo peligro de siempre, la misma amargura que ha invadido la conciencia de todos los que no amando la violencia la han utilizado para un fin nada violento? ¿La tragedia de los que arrebatados por la generosidad creadora, han tenido fe o fatuidad para creer que podían vencer al poder mismo al que se entregaban? El tradicional ascetismo desde sus venerables orígenes orientales hasta el de los más puros contemplativos cristianos, ha poseído la sabiduría suprema de la renuncia. Renuncia más que a la sensualidad, a la acción, a la historia, a la alegría suprema de ver materializados, concretados los ensueños. Ser asceta es renunciar antes que nada a ver encarnados los anhelos que nacen irreprimibles del soñar con los ojos abiertos que es toda contemplación. El hombre es tal, que de la más quieta de sus acciones, la visión, la contemplación, nace el ímpetu abrasador de la voluntad, el hambre de llevar a la realidad, a la "materia" eso que es pura vida, puro "elan", reflejo del aliento divino que es creador. El aliento reclama una materia; el ensueño pide una forma. Por eso la historia atrae y más que a ningún hombre al occidental, hijo de la Religión del verbo hecho carne. Nada más doloroso y contra

natura para un occidental cristiano que renunciar a plasmar sus esperanzas, a dar realidad a sus ensueños. Pero la Historia parece sustentarse no en los siete pilares con que la sabiduría edifica su casa, sino en otros impenetrables bastiones contra el espíritu que inspira los sueños. Al menos las épocas llamadas de crisis. Quizá existan en el correr histórico breves remansos en que el hombre-persona que sueña pueda abandonarse a su inspiración seguro de que las fuerzas supremas no los tergiversen. No es el nuestro uno de ellos evidentemente. Y así el conflicto de la acción se presenta en toda su terrible, desgarradora agudeza. La confesión del Coronel Lawrence puede ser igualmente la de un dirigente de los muchos que han prometido a las masas hambrientas de pan y dignidad, el alimento adecuado. Puede ser el testimonio de todos los que en una forma o en otra han recorrido los caminos del mundo avivando esperanzas y encendiendo por ende la hoguera más devastadora de todas: la de la desesperación que sigue a la esperanza burlada, pues el caudal infinito de la esperanza se convierte íntegramente en su contrario el odio exasperado. Y extremando el conflicto, es decir, mirándolo en su íntima esencia bien podría ser el que nos señalara la necesidad última de eso que tanto ha costado: la santidad. ¿Pues el santo no sería aquel que lograra realizar sus sueños sin verlos maculados? Una acción inmaculada, y no solamente una palabra inmaculada es la exigencia que alienta en el fondo de la conciencia

y de la vida de nuestro tiempo. Realizar en la huidiza contextura histórica, con la ambigua materia del alma humana y, entre la ciega necesidad de la economía y de la "física", la libertad originaria del sueño que, puro, libre, requiere ser encarnado.

MARÍA ZAMBRANO

DESPUES DE LO RARO, LA EXTRAÑEZA

SERÍA demasiado inmaduro afirmar que como un obstáculo o una gracia, la poesía cubana ha tenido que asimilarse la solución parcial y demagógica de hacer de la tradición una exfuturidad. Lejos de poder utilizar la delicia de un recuerdo potenciado, se ha visto obligada a utilizar la profecía, aunque su mismo impotencia para penetrar en un pasado que no existe, la ha lastrado y bruñido de una ironía más resentida que elaborada; ironía que era más bien un lento en el frenesí, que una serenidad equidistante de la resignación o de la acometida. Cuando Milosz termina un poema diciéndonos, ahí está Witold (el viejo chambelán del castillo) con las llaves, lejos de ahuyentarle la tradición, que está afluyendo por sus recuerdos, los fragmentos más ondulantes y aventureros, le resuelve los ofrecimientos de una materia signada para la linterna que pregunta saltando en el sótano. Esos rasguños proféticos, esos candelabros apocalípticos, que surgen con

su riesgoso cabrilleo cuando el pasado ha dejado de ser para el hombre de hoy que se le acerca una sustancia adecuada y vivaz, sino una desolación que no muestra ni un fantasma que la recorra, podían manchar a la poesía cubana de un extemporáneo infantilismo, ni no fuera porque muchas veces elaborada por una inteligencia que no rechazaba la alquimia de los modos oblicuos, en su propia ceguera mostraba—una posesión, una necesidad desconocida que lentamente iba pesando sobre nosotros como el castillo que se derrumba sobre nuestro hombro en una pesadilla. Cuando se opera con los recuerdos parece como si una mancha de aceite se fijase imperativamente en un paño de turbulencia inapresable. Pero en esa mancha aceitosa la poesía puede alcanzar sus primeras edificaciones. Yo sé que algunos burgueses, profesores *raté*, disfrazados de Lautremont o de Kafka, sonreirán ante la expresión mancha de aceite, porque ellos se abandonan lánguidamente a la intensidad que creen en la llama. Si por el contrario se utiliza una acartonada bocina de profecía, como no existe un centro momentáneo, sino la turbulencia se multiplica por su desesperada y ridícula identidad, lo que parecería como ceniza final sería el discurso surrealista silabeado por debajo del mar. Pero el modo de profecía se dilata más gustosamente, pronunciando el tiempo destruido, fin de fines, el último rincón, el quién soy, dónde estoy, de la iracundia que se convirtió en desmayo:

*Quién soy hacia lo eterno de estos bubos
trocando selladas melodías por aldeas,
por marinos ponientes como un cerebro
fúnebre.*

Pero más que en esa suntuosidad un tanto funeral, en ese canto para los guerreros mutilados, la profecía aparece disminuida por un deseo de desembarcar, de reconocer en otro cuerpo nuestra propia fidelidad mejor servida:

...Quisiera que me oyerais, ¡oh, sonámbulos!

en las nupcias del astro con el alma.

Y en otra parte yo perdido.

*...Oh, lucidos heraldos, deseos, pescadores,
bojas, aves de infausto pico.*

Pero qué inútil desposorio.

También es una afirmación demagógica la de que la tradición es el presente. Y de que sólo un chapuzón en la intensidad del presente ofrece siempre al menos el lujo de su creación, la estatua del bello gesto o la muestra de su consumación. Esta actitud en poesía gustaría de romper toda relación entre el poema ya desprendido y la mano artesana que lo torneó. Pero si la fascinación del momento de la creación es muy poderosa, la vigilancia, los trabajos continuados del poema, tienen un desenvolvimiento que anula toda mesuración provocada. Un enciclopedista muy gustado por Stenhal, acostumbraba decir que el presente era el Arca de Noé. Los simpatizantes del presente intensidad, los del poema automático, ofrecen sólo una furia sustitui-

tiva, donde la jerarquía sensible puede ser fácilmente reemplazada. El hallazgo cuantitativo se convierte pronto en procedimiento. Después aparece la forma, según los escolásticos, como etapa última de la materia. Y cada día más lejos de trabajar sobre una sustancia, sobre una materia signada, la proliferación más enreída aumenta sus tejidos hasta formar un estanque palustre.

Quizás la profecía aparezca entre nosotros como el más candoroso empeño por romper la mecánica de la historia, el curso de su fatalidad. En realidad un joven profeta desea dar un tajo en la historia cuando un antecedente invariable va a entregarnos una sucesión decrecida. La poesía, lo que ya se puede llamar con evidencia los poetas de la generación de *Espuela de plata*, querían hacer tradición, es decir, reemplazándola, donde no existía; querían hacer también profecía para diseñar la gracia y el destino de nuestras próximas ciudades. Querían que la poesía que se elaboraba fuese una seguridad para los venideros. Si no había tradición entre nosotros, lo mejor era que la poesía ocupara ese sitio y así había la posibilidad de que en lo sucesivo mostráramos un estilo de vida. No era pues la poesía un alejamiento, un estado entrevisto de inocencia que mostraba el orden de lo sobrenatural posible, sino que clamaba proféticamente para ser convertida en un recinto tan seguro como la tradición, aumentada por las sumas de ortodoxos y *poets maudits* de heterodoxos y artesanos de buen signo. Nostálgica-

mente el trabajador de la poesía entregaba su cuello para que algún día sus poemas fueran habitados. El don de profecía marginalizaba su doble frenesí convencido de que cuando más errante y destemplado fueran su impulsión más vigorosa era la tradición que creaba. ¿Quería esto decir que era una poesía nacida con tanta desventura que en cuanto surgiera una tradición se vería obligada a fugarse, a desaparecer púdicamente? El mundo griego estaba convencido de que sus héroes tenían que morir para engendrar las rapsodias; pero ¿es posible que la poesía no aparezca disminuída desde su inicio, cuando ya surge con profético afán de ser recorrida y habitada? No era pues una profecía de acentos directos que solicitaba de inmediato la calcinación de las piedras, por el contrario, consistía en esperar con estoica dignidad que el soplo, lo numinoso fuera algún día, por la arribada de esa poesía a la tradición, un castillo fuerte. Era una poesía que buscaba con graciosa voluntariedad convertirse en sustancia donde tenía que refractarse otra poesía posterior. Eso le prestaba esa forma en constante elaboración para alcanzar otras formas más cremosas, pero que tal vez no signifiquen un acrecentamiento de lo esencial, la apariencia de un barroquismo un tanto sombrío, pero cuyas entretelas van mostrando una rica crepitación.

Si es cierto que la fidelidad de un poeta a su *eidos* no tiene que ser inflexible, es en extremo acompañante comprender el material que gusta el poeta de gozar como antecedente y antepasado. El Adjunto

que ahora propone Cintio Vitier ¿se sitúa de parte del Yo o del Mismo? Prefiere un estar como existir, donde no somos y donde poco importa el saco de nuestra piel. Si el Yo está cabalgado por el Mismo, pronto el ser va incorporándose al existir hasta formar el ente que viene del germen (simiente en latín ofrece los siguientes sinónimos, *origo, semen, radix, principium*). En la poesía el germen no deriva hacia la unión de ser y existir, sino se mantiene puro. Una fundamentación del ser de la poesía entroncaría ese problema con otros: creación, movimiento causal, causa primera. Y así se dilataría en puro absurdo de infinitud. Y después habría que reducirlo a otro absurdo de especialidad; la sustancia poética es el solo contenido de la poesía? O, por el contrario ¿la función fabuladora sólo puede surgir del hambre protoplasmática, esencial? De ahí la gran claridad poética del período homérico y del trágico: los rítmicos adelantos y retrocesos de la estrofa y antiestrofa; despedidas o lamentos (Ajax y Andrómaca). Estoy muerto ¿usted me quiere conocer como fantasma? Soy el alma de Polidoro, hijo del rey de Priamo, y ahora seguidme mirando espantados. Esa claridad se debía a que el griego no deseaba las aventuras e intensidades de un existir puro, sino que el misterio más atrayente para ellos era contemplar cómo el ser va surgiendo, apoderándose del existir hasta ocuparlo totalmente. Por eso el helenismo de Goethe acostumbraba decir: me siento muy a gusto dentro de mi piel.

El estar poético viene a decirnos Cintio Vitier, se sitúa dentro de la carencia infinita. Todo reconocimiento dentro de esa región motivará una heráldica clandestina. Aunque la conciencia vergonzante prefiere habitar más la imagen que la figura, bien pronto (por puntual maldición) mezclará sus deseos con su cumplimiento en las dosis desiguales que elabora el monstruosillo. Hay así una poesía de la fidelidad cuyo guerrear está en la ocupación permanente. Anhelará que el soplo o la embriaguez se repartan por toda la arcilla. La otra poesía, la de la clandestinidad, buscará el existir sin ser para prestarle una errancia y unas decisiones tumultuosas. Con perdón de la confesión que cada cual desee manifestar, nosotros creemos que Cintio Vitier pertenece más a la fidelidad poética, la manifestación de su trabajo se dirige a la elaboración de una sustancia que se va hundiendo en la insistencia y en la penetración.

En *Sedienta Cita*, libro anterior, cuando un verso se presentaba con furor de hallazgo, se le oía en su brusquedad un lento rechinar, era que su condición no iba a hundirse en la piel total del poema, cuando por luz inversa se penetra despa-ciosamente en todos los significados. Cuando en aquel libro se hablaba de *las estudiantas manos del guajiro*, al aislarse se destemplaba, motivado por una proliferación gratuita—simbolismo sin metafísica, surrealismo de peldaños de agua— el resto del poema no lograba asimilarse esos versos entrecortados, ni oídos ni car-

nales. En otro de sus versos, *firma el testamento de su nariz*, qué frenesí, qué hondura de última orgía cenicienta, sería necesaria para que ese verso se sumergiera en un real significado. Todavía en ese libro las imágenes no creaban símbolos; aunque ya empezaba a buscarse la *catedral unitiva*, se saltaba fraccionado en agujetas de perspectiva simultánea (Ingerto del hueso cubista en el impresionismo que salta los peces en astillas).

Pero ya en este libro último sus hallazgos ocupan el espacio de sus significados. Versos como *copiosa flor indígena del sueño, la finca del perfume, beber el dios fugaz en breve jícara*, van como a ocupar un eco que parece despertar al apoderarse de su extrañeza. Lo raro fué frase muy gustada por los modernistas, el cangrejo sustituyendo al perro, el girasol en lugar del clavel. Pero una vez precisada esa excepción, se caía en vulgaridad. Pero sentirse en extrañeza es soportar diversos desniveles al no brotar de la extrañeza un extraño, como antes surgía de la excepción, el raro, es decir, una enfermedad.

Sabemos que la generación de "Espuela de Plata" fué esencialmente poética, es decir, que su destino dependerá de una realidad posterior. Su propia transmutación adquiere cierta suntuosidad áurea porque la reminiscencia que aquí aflúa libremente sin los objetos apoyatura de la adolescencia, tenía que reconocer brillantando, su oficiosa manera amistosa era en ocasiones el destello. Pero ese destello que en los mejores era gratuito desde

la reminiscencia, se iba articulando en carbunclos y en una oscuridad donde el orden de la caridad apetecía una reducción posterior, una comprobación en todo su cuerpo. Si la suerte posterior del poema dependerá de otros órdenes quizás ajenos a la poesía, los aciertos por fragmentos abundaban, como aquel que desconociendo una totalidad se reconstruye momentáneamente a través de la fosforescencia de sus accidentes. Así en el libro de Cintio Vitier los momentos habitados por una inequívoca gracia.

...pulsas roto el espejo del buey
que la cara de un barco para llorar me-
rece.

...iglesia de pensados violoncelos.

...los óleos de mi desgraciado talismán
perdido suavemente a dos canastas.

...Oye nunca gradual de rocío.

...Los candelabros de la adversa ceremonia
sepultándonos en alta mar.

...Estar dentro de un barco define la
tristeza.

Esos versos anteriores clarean su manera de acercarse a la poesía. Una oscuridad voluptuosa se desprende en arañazos que buscan imágenes de una amargada suntuosidad, resueltas en ocasiones en un surrealismo que pudiéramos llamar paradójicamente clásico, definido, gobernado. Como si la adolescencia rompiera un infierno exterior, amansado para provocar una sensual proyección sobre los mismos objetos que nuestros deseos han vacilado para acercarse. Los reflejos de

ese sensualismo deberán adquirir más agilidad para saltar la cariátide de ese infierno de apetencias frustradas. Claro está que el esplendor de muchos de sus versos dependerá del ensanchamiento posterior de su *visión*. La gravedad, la profundidad de su paso poético hacen que muchos de sus versos después de lanzados vuelvan a sonar para nosotros como en directa relación con la fuente primera de su nacimiento. Sus introspecciones anteriores se debían a un temor ante las pausas y a un afán de no trocarnos en el temor más definitivo del silencio. *Extrañeza de estar*, suma posibilidades para avizorar las tierras que tendremos que habitar como estilo de vida. Es también de los más preocupados en la creación de una tradición poética que ya con este libro basta para justificar la dignidad de sus deseos o de sus amistades.

JOSÉ LEZAMA LIMA

MARIA ZAMBRANO
EL PENSAMIENTO VIVO
DE SENECA

ESTA curiosa colección de nombre biológico, titulada Biblioteca del Pensamiento Vivo, sólo logra el objetivo vital de su denominación con referencia al pensamiento u orientación del autor encargado de hacer la presentación y emitir un juicio sobre el pensador en turno, y no en cuanto a la desnuda revelación íntima de la persona enjuiciada en él. Por-

que en el fondo, un pensamiento es vivo únicamente cuando está presente por sí mismo, todo entero, tal cual fué producido o logrado; en tanto que si lo tamizamos primero y quebrantamos después en mil pedazos antológicos, pierde la interna frescura de su originalidad y cohesión, para servirnos solamente de motivo, indicio o puntal sosteniendo la argumentación de otro pensamiento, éste ya vivo y presente, que al pretender desvelarlo lo que hace es tomarlo como punto de apoyo donde cimentar un razonamiento. Por esta causa sería más lógico realizar una transformación del título y ensamblaje inicial, convirtiendo los términos y el sentido de la intencionalidad biológica que los une. Esto vale para todos los volúmenes que forman la colección, sin que el trabajo senequista que comentamos deba servir de excepción.

Enjuiciando una actitud cualquiera de tantas que le son posibles al hombre, sobre todo en el plano intelectual, nos vemos necesariamente limitados por dos factores: la contextura misma del material que inclina y atrae nuestra avidez, y que encierra consigo formas inmanentes de intelección, enfoque y valoración; y el interés nuestro, personalísimo, ajeno quizás al de aquel otro que nos sirve de apoyo, cuyo sentido particular nos hace descubrir o proyectar sus matices hacia campos que pueden muy bien (y deben, además) no coincidir. Reconoce esta inmanencia del juicio valorativo de María Zambrano cuando descubre a Séneca sólo porque "estaba como un palimpsesto de-

bajo de nuestra angustia, vivo y entero bajo el olvido y el desdén". Pues muy a menudo sucede que hallamos las cosas que ansiamos encontrar, y sólo por esto, por desearlas, como si un fino hilo de Ariadna guiase nuestra intuición y nuestro afán a través de los escollos del pensamiento ajeno hasta hacer evidente en él, y justamente en su interior, lo que es doblemente maravilloso, aquellos rasgos que nos lo muestran comprensible, próximo, y colega. No puede reprocharse a nadie estas cosas, ya que no se trata de un hacer, lo que implicaría un complicado cruzamiento de posibilidades y direcciones, sino que nos movemos en categorías ontológicas ahora, y su evidencia (así como su necesidad) es la del ser, vale decir, lo no modificable, lo permanente. Si el pensamiento o la filosofía están definidos por la impasibilidad y el desinterés (la total objetividad), entonces es justo exigir la exacta valoración de un pensamiento ajeno; pero si aceptamos que la vida intelectual, sobre todo en su aspecto metafísico, se encuentra teñida por el interés, la pasión y el ansia de la persona que le sirve de base, sin que esa persona represente al individuo o al sujeto empírico concreto, sino las formas existenciales del ser persona (lo que sitúa en un plano más profundo el origen de su interés), sería completamente imposible pedirle una versión lateral que solamente ha existido para su autor, en cuanto vivencias llenas de revelación y sentido. Esta forma explica que al realizarse un estudio sobre los autores

antiguos, se descubran en ellos continuamente nuevas maravillas de previsión y jugosidad que ya desde el comienzo estaban allí, pero veladas.

Vamos extrayendo de solamente un hombre mil contenidos distintos, que para él quizá no hubieran tenido sentido, aunque en nuestro caso es lo importante, porque nos muestra formas de vida o de pensamientos nuevas para las infinitas posibilidades que se ofrecen a nuestra búsqueda. Así se convierte la tarea interpretativa en una tarea infinita, sin término y por tanto susceptible de ser siempre constantemente retomada y lanzada a un acabamiento parcial. Pero, y esto es lo más importante del tema, lo concreto solamente adquiere jerarquía cuando se expresa en líneas de universalidad; y esa universalidad no es tal sino bajo la condición de permitir dibujar la esencia del hombre en un momento de su desarrollo, o sea, en un sentido de su ser complejo. El interés personal del estudioso debe estar ligado, si es genuino, a los rasgos generales que definen su época, como problemática general. Un ensayo personal no es nunca solipsista, si tiene valor; es más bien el enfoque de una edad, de un tiempo, pues todos los problemas en filosofía, tienen su edad y su tiempo. Bajo este aspecto es necesario ver la obra que comentamos.

Difícil es sin duda acudir a Séneca esperando al filósofo, porque a lo mejor el desencanto nos hace creer en seguida que el cordobés solamente quería rellenar de material conceptual los huecos vacíos

de un límpido estilo y estructurar con todo eso sus bellas cartas. No parecerá sin embargo tan filosóficamente desvaída su figura si le añadimos el atributo de estoico, pues si preguntáramos a cualquier entendido qué cosa es ser estoico, en el sentido histórico-filosófico del vocablo, recibiríamos una respuesta tan vaga como la realidad que en nosotros evoca el concepto. Lo difícil no es ser estoico, sino saber qué cosa es ser estoico. Escuela de postrimerías, pero no de unas postrimerías de mayor longitud histórica que el núcleo clásico del cual deriva, comparte con otras sectas filosóficas, innumerables, el ocaso del mundo antiguo, siendo entre todas la más influyente tanto por el número de sus prosélitos y el campo de su acción como por la flexibilidad de sus vínculos escolásticos, que dejaba siempre abierta la posibilidad de sucesivos renacimientos y neofundaciones del estoicismo.

Escuela de metecos, fué instaurada por un chipriota: Zenón, y aunque comenzó en Atenas, ya no sería una expresión del espíritu griego, sino la mezcla cada vez más fuerte del orientalismo fatalista con el racionalismo helénico. Lo que los atenienses premiaron en Zenón es haber ejemplificado con su vida la virtud de sus doctrinas; y desde entonces, el estoicismo nos aparece más bien como una actitud vital que como escuela de pensamiento. Por eso precisamente sus vínculos doctrinales son tan flexibles que permiten a través de un largo desarrollo innumerables reformas, innovaciones y des-

víos. A partir de los primeros tiempos del llamado estoicismo antiguo, con Zenón, Cleanto y Crisipo se disgrega y multiplica la doctrina y la actitud en infinidad de filósofos callejeros, ambulantes, sociables, que la hacen llegar a los límites del Imperio romano. Más tarde, el estoicismo medio de Panecio y Posidonio inyecta nueva savia al movimiento vital, que va a morir en la época imperial, donde aparecen Séneca, Marco Aurelio, Epicteto, Boetio. Ya cuando Séneca llega a sorber en alguna fuente las ideas estoicas, éstas habían perdido completamente el carácter escolástico inicial para convertirse en ideas comunes, dominantes de la vulgaridad inclusive, creencias más bien populares, lo que explica el poco apego del filósofo, no solamente por la sistemática, sino por la fidelidad histórica a su escuela. Estoicos, cínicos, cirenáicos y epicúreos habían bajado a la calle desde los liceos y academias, con lo que la divulgación y profusión de sus pensamientos produjo la consiguiente promiscuidad de todos ellos en un gran cuerpo de símbolos generales, al alcance de todos, con los cuales el hombre del Imperio pensó lograr alguna vez la felicidad y conquistar la vida.

María Zambrano no puede acercarse a Séneca, el estoico, contemplándolo como filósofo; por eso le da el tratamiento de figura, lo que implica la presencia histórica de signos, datos, indicios evidentes de situaciones generales que, por su medio, se nos hacen presentes. En dos direcciones descubre su proximidad

con Séneca, viendo el primero en la condición de español, lo cual remite a anteriores trabajos suyos, y el segundo donde quizá lo hallaría todo hombre moderno: el descubrimiento del tiempo, no del tiempo físico o metafísico de la filosofía clásica, sino del tiempo de la vida, la vida como tiempo rauda hacia la muerte, ya que desde siempre fué el tiempo el revelador de la muerte.

Los primeros estoicos vieron en la vida una armazón cerrada por la razón universal que llevaba las cosas hacia un acabamiento marcado por el destino, cuyo sentido fatal sólo permitía el acatamiento, en Séneca hay algo de esto, pero ya no tan presente como en sus predecesores, sino diluído, suavizado por la movilidad continua de lo temporal y la inestabilidad de la vida. Su eclecticismo suave, sabido pero no postulado, ha hecho que se le considere muy poco sistemático, lo cual es verdad. No tiene apego alguno a la eternidad de una concepción cósmica o de una ontología, sino que prefiere aceptar todos aquellos materiales que se prestan a un tratamiento adecuado para el fin que persigue: consolar, enseñar ligeramente a adoptar una actitud ante la vida, preparar y justificar la muerte. Su época es la de las consolaciones, como dice M. Zambrano, la de los tratados morales escritos con vista a morir, y no a vivir.

La actitud inicial del estoicismo no fué esa totalmente: su física, lógica, teología y ética no pretendían el entrenamiento más que con vistas a la vida, de

la que la muerte era una consecuencia lógica y necesaria, pero nada más. Hay que tener en cuenta el énfasis que ponían en el vivir homologuómenos, de acuerdo con la naturaleza; en el carácter totalitario del sabio y la tensión de la voluntad dirigida a comprender el sentido racional del mundo a través de la fantasía cataléptica. Estos estoicos de la acción razonada y la arrogante posesión de la verdad, provocaron en muchas ocasiones las persecuciones del Imperio, aunque en el fondo eran su sostén; y ante la inminencia de la muerte violenta a manos del poder desmesurado, sostenían su elegancia convencida y se sometían de buen grado para salir de una vida que era incierta y temblorosa.

Séneca no tiene fanatismo alguno, ni siquiera el que da la convicción de que todo está penetrado de razón, y determinado por el destino, siendo susceptible de acomodar en su seno la figura del oportunista. Es un estoico algo descreído (cosa que no ha pasado desapercibida a María Zambrano), un poco socarrón, que solamente tiene ante sí dos realidades supremas: el transcurrir del tiempo de la vida y la inminencia de la muerte que se debe vivir. Ante la temporalidad de la naturaleza se nos aparece lejana, como punto de referencia y última justificación; sólo está presente en primerísimo término el quehacer de la vida, su transcurso, sus metamorfosis, sus exigencias. Junto a ella, la muerte en Séneca presenta parejos andamiajes que en Rilke; es una obsesión, una inminencia y una

realidad, a pesar de que el filósofo dice muchas veces que no es nada, que no tiene ser. Manifiesta Séneca la inseguridad de una época en que la muerte acaecía de improviso, y había que estar preparado a recibirla en cualquier momento, siempre alerta, y darle la bienvenida que se merecía, pues era necesario (lo mismo daría rechazarla, pues ella siempre se impondría a nuestra vida). Si tratamos escapar de la muerte, hallar una salida a su necesidad, lo que haría el hombre común, convertiríamos el acto de morir en una horrible tragedia cotidiana; pero sin embargo, si la aceptamos como quería Séneca, con el ánimo alegre, comprendiendo lo ineludible de su existencia, podremos todos y cada uno de nosotros vivir la muerte en vez de morir la vida, lo que es más difícil y elegante. Pero nosotros, los modernos, al resucitar a Séneca de las cenizas del olvido, no podemos menos de enjuiciar su actitud de una manera totalmente distinta a como él mismo la describía: porque parece que ese afán de justificar la muerte y consolar al vivo, representa mejor la fuga, el pesimismo inmanente del hombre antiguo que no podía escapar de las redes de la razón; una razón desmesurada, que había crecido hasta el espanto, envolviéndolo todo, haciéndose demasiado lúcida, olvidada de su inherente simetría apolínea, asfixiando al hombre a causa de que la armazón formada en siglos de uso pesaba sólida y muerta sobre el cadáver de su antigua función vital, de su descubrir y formar característico

que había maravillado a Platón y Aristóteles.

Algo quizás parecido a lo que hemos sufrido en algunos aspectos intelectuales del siglo XIX. Pero no debemos ni queremos creer que la situación tenga el mis-

mo desenlace, pues aún está el hombre moderno muy lejos de hacer resurgir la versión renovada del estoicismo para abrazarse en él, a pesar de los vitalismos, y de las razones intuitivas, históricas y alógicas.

ANÍBAL RODRÍGUEZ

ÍNDICE

Jorge Guillén: <i>Poemas</i>	3
Katherine Anne Porter: <i>La tumba</i>	9
José Rodríguez Feo: <i>Moby Dick y el aislamiento heroico</i>	15
Aimé Césaire: <i>Batuc</i>	22
Elizabeth Bishop: <i>El primitivo Gregorio Valdés</i>	27
Cintio Vitier: <i>En torno a la poesía de Jorge Luis Borges</i>	33
Oscar González Hurtado: <i>Liras</i>	43
Octavio Smith: <i>En Primavera</i>	45
<i>Elegía Cuarta</i>	46

NOTAS

María Zambrano: <i>El caso del Coronel Lawrence</i>	47
José Lezama Lima: <i>Después de lo raro, la extrañeza</i>	51
Aníbal Rodríguez: <i>María Zambrano: El pensamiento vivo de Séneca</i>	55

SUSCRIBASE A LA REVISTA

Sur

Dirigida por VICTORIA OCAMPO

San Martín 689, Buenos Aires, Argentina

•
PRESENTA LOS MAS SELECTOS ESCRITORES

CIRCLE IS THE
PULSE OF CREAT-
IVE EFFORT IN
THE U. S. A.

EDITORS: GEORGE LEITE
BERN PORTER; OFFICES:
2252 TELEGRAPH AVE.
BERKELEY, CALIFORNIA.
\$2.50 FOR FOUR ISSUES.