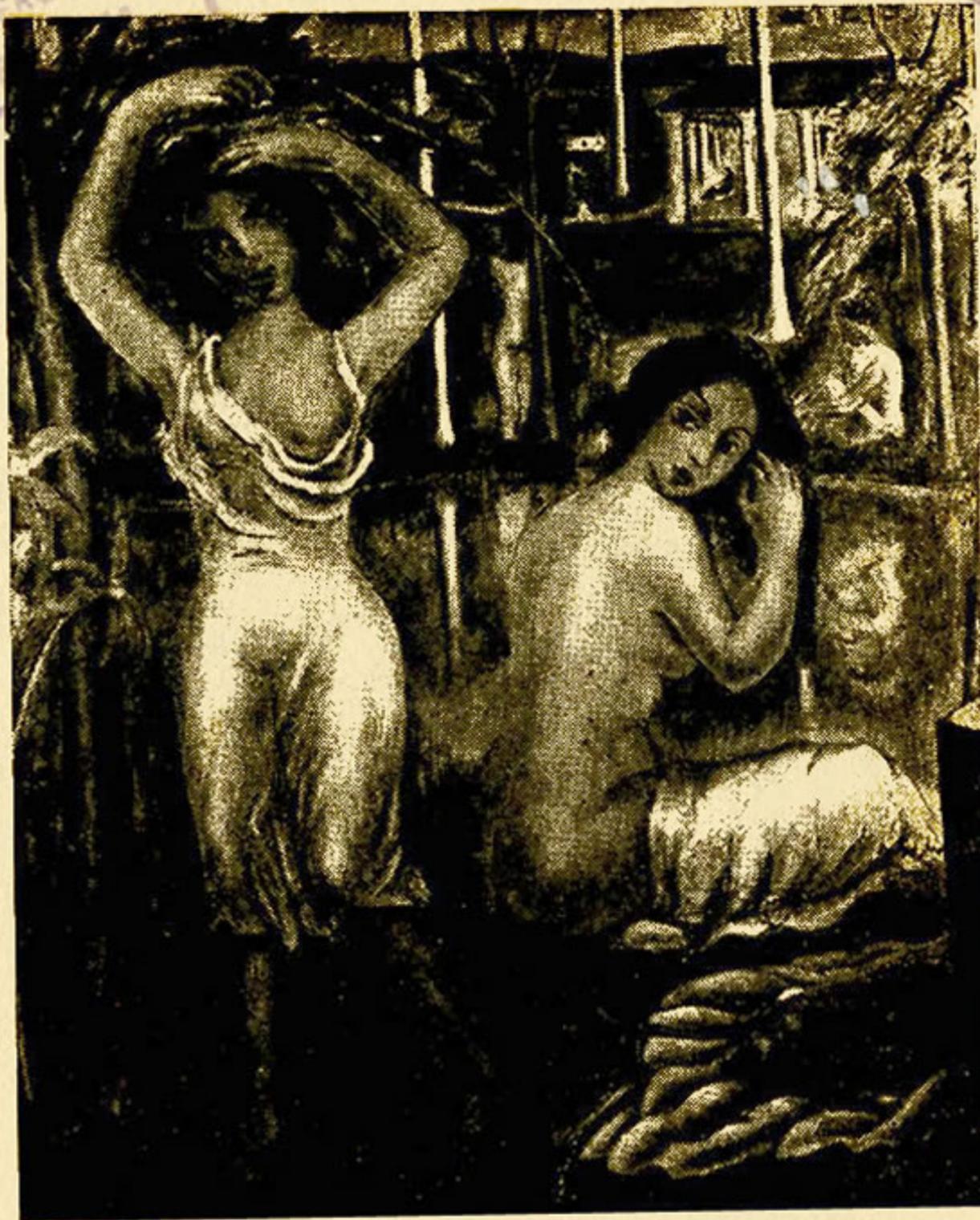


ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

HEMEROTECA
R

BIBLIOTECA NACIONAL
JOSE MARTI
HABANA 1944



LA HABANA

Otoño

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.

Reperto Almendares. La Habana, Cuba.

Talleres:

Imprenta ÚCAR, GARCÍA Y CÍA.

Teniente Rey, 15 — La Habana, Cuba.

SUMARIO

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Hacia otra desnudez*

ANAIS NIN: *Bajo el fanal*

LYDIA CABRERA: *La virtud del árbol. Dagame*

MARÍA VILLAR BUCETA: *Sonetos*

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Sobre Paul Valéry*

CATULO: *Atys*

EMILE NOULET: *El caso Nerval*

•

NOTAS

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO: *Los afanes escolares de José Antonio*

Portuondo — LORENZO GARCÍA VEGA: *Julián Marías:*

Miguel de Unamuno

•

Portada de VÍCTOR MANUEL

ORÍGENES

AÑO II

LA HABANA, 1945

NUM. 7

Hacia otra Desnudez

No te vayas a ti, rosa desnuda,
a ver si con no irte a ti,
me dejas para siempre a mí contigo,
a mí conmigo.

Invádeme, recójeme, retráeme,
déjame menos yo, nada yo, nada
para la tierra informe.

Rosa desnuda última y primera,
rosa formada y bien formada,
encárname en tu ser,
con la obra aún, ya con la muerte.

A ti me lego, rosa.
Sé tú, desnuda, mi descanso,
sé tú la suma, para mí,
rosa, mujer ya casi y obra ya,
de mujer, muerte y obra.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Bajo el Fanal

Era una casa majestuosa donde muchas vidas se habían acumulado, entregando sus esencias. Poseía el perfume de vidas henchidas, de muebles densamente impregnados, y los pliegues mismos de las cortinas encerraban secretos, suspiros. Era también una casa que parecía a punto de desvanecerse. La punta de la escalera laberíntica que conducía al pórtico, se perdía entre las macetas, las torrecillas se disolvían en las ramas arqueadas de los viejos árboles. Las ventanas y las puertas de cristal se abrían silenciosamente, los pisos estaban tan pulidos que parecían transparentes. Los techos estaban polvoreados de blanco, las cortinas de damasco rígidas como trajes de momias. Los mayordomos conocían la fragilidad: caminaban casi invisibles, al parecer sin tocar objeto alguno. Lo que portaban con pasos de minué, yacía sobre bandejas de plata y debía ser percibido con la misma delicadeza. La madera, la seda y la pintura, tenían la fragilidad de flores conservadas. Los salientes de las sillas guardaban la misma afable aseveración que la curvatura de las medias blancas en las piernas de los ancianos de la familia. Las fundas de encaje de los muebles estaban almidonadas para semejar el papel y las flores de papel, pintadas como encajes. Los espejos enmarcados con rosas blancas hechas de conchas marinas. Del

techo pendían enormes candelabros de cristal, ramos como carambanos azules que derramaban lágrimas de una luz azul cristal sobre los muebles dorados.

Sobre el manto de la chimenea francesa, las pastoras, los ángeles, los dioses y diosas de porcelana, todos parecían atrapados en su movimiento por un encantamiento secreto y puestos a dormir con polvo de sueño blanco como esos encantamientos secretos de la naturaleza, que encubren las gotas de agua en oscuras cavernas convirtiéndolas en antorchas, estalacticas, candelabros, figuras encapuchadas. Esa delicadeza de diseño que surgía sólo en el vacío, el gran silencio, la inmovilidad. Ninguna violencia aquí, ninguna lágrima, gran sufrimiento, gritos, destrucción, anarquía. Los silencios secretos, los dolores ahogados por las grandes riquezas, una conspiración de tranquilidad para preservar esta fragilidad floral en el cristal, la madera y el damasco. Los violines mudos, las manos enguantadas, las alfombras extendidas eternamente bajo los pies, y el jardín rodeaban de algodones los ruidos del mundo.

La luz de los ramos de carambanos arrojaban una pátina sobre todos los objetos y los transformaba en bouquets de flores muertas, conservadas bajo un fanal. El fanal cubría las flores, las sillas, el cuarto entero, las camas con panoplias,

las estatuas, los mayordomos, todos los que vivían en la casa. El fanal encerraba la casa entera.

Todos los días el silencio, la paz, la blandura, esculpían con mayor delicadeza los candelabros, los muebles, las estatuas y los encajes, después los cubrían con cristal. Bajo el enorme fanal los colores semejábanse inaccesibles, las formas extrañamente bellas como de algo que nunca puede repetirse. Todo poseía la transparencia, la fragilidad de la estalactita, creada en el silencio y la oscuridad y que se rompe cuando las cavernas se abren y el aliento del hombre penetra.

Jeanne estaba sentada con sus dos hermanos en el cuarto que solían habitar de niños. Estaban sentados delante de la chimenea, en las sillas de los tres niños.

La cara de ella parecía sin tallo y caía indiferentemente mientras monologaba con indiferencia: "Jean, Paul y yo... nada existe fuera de nuestra alianza. Mis propios hijos no significan tanto para mí como mis hermanos. Me dedico a mis hijos únicamente porque dí mi palabra, les debo eso, pero lo que hago por mis hermanos me causa una gran alegría. No podemos vivir los unos sin los otros. Si me enfermo ellos se enferman, si ellos se enferman, me enfermo. Todas las alegrías y las ansiedades son triplicadas. Sus opiniones de mí y la mía de ellos son nuestra única norma. Nos empujan a una especie de vida heroica. Si dijese alguna vez a Jean: "Has hecho algo mezquino", se mataría. Los tres pertenecemos a la Edad Media. Tenemos esta necesidad

de heroísmo y no existe un lugar para esos sentimientos en la vida moderna. Es nuestra tragedia. Una vez quería ser una santa. Me parecía el único acto absoluto por hacer, porque en mí lo más poderoso es un ansia de pureza, de grandeza. No vivo en la tierra. Tampoco mis hermanos viven. Estamos muertos. Alcanzamos tales regiones en nuestro amor, que hemos deseado la muerte junto con lo amado, y así morimos. Vivimos en otro mundo. El tener cuerpos para nosotros es una farsa, un anacronismo. Nosotros ni siquiera nacimos, No tenemos una vida sensual ordinaria, ningún contacto con la realidad. Mi matrimonio fué una farsa, el de mis hermanos no tienen sentido. Cuando nacieron mis hijos no sufrí. Los nacimientos resultaron difíciles. Rehusé el gas. Me divertí. Me quería ver trayendo niños al mundo. Trabajé duramente. Sentí dolores, claro está, pero no sufrí como otros seres humanos. Experimenté el dolor como algo fuera de mí, como si no ocurriese en mi cuerpo: no tengo cuerpo. Poseo un sobre exterior que hace creer a los demás que estoy viva. Mis hermanos y yo odiamos tener que vernos. Lo que nos gusta es sostener largas conversaciones de cuarto a cuarto, las puertas abiertas, mas sin vernos. Nos enfurece encontrarnos y besarnos en esa estúpida manera ordinaria, tener que sufrir la gran farsa de los movimientos humanos, los gestos, etc., cuando realmente estamos muertos. Y una muerte completa sería tan agradable ya que todo lo que hacemos juntos es un gran placer.

No puedo sufrir verlos como cuerpos, envejeciendo. Una vez estaba escribiendo cartas, ellos dos jugaban a las cartas. Los miré y pensé que era un crimen el estar vivos: era un simulacro, todo verdaderamente había terminado hacía mucho tiempo. Ya hemos vivido; estamos muy lejos de los esposos, las esposas y los hijos. He intentado afanosamente querer a otros, y lo logro hasta cierto punto, y después ya no más. Más allá empiezo a odiar. Ninguno de nosotros gozamos de compasión humana. Jean no comprende que su esposa llora algunas veces. Nos reímos de ella. Es humana y menuda. Lloro y la odiamos por ello. Nunca lloramos. Lo único que siento algunas veces es miedo, un miedo terrible que me agarra desprevenida como un ataque de locura. A veces me vuelvo sorda en la calle. Veo los automóviles pasar y no los oigo. Otras veces me parece que pierdo la vista. Todo se vuelve nebuloso a mi alrededor. Pero eso sólo ocurre cuando estoy sola. Cuando estoy sola creo que me vuelvo un poco loca. Le digo a mi marido: "Mira, creo que soy supremamente inteligente". El dice: "¡Qué vanidosa eres!" Pero no es vanidad. Es una inteligencia que tenemos cuando estamos muertos. A veces cuando lee el periódico le digo: "¿No te gustaría ser un arcángel como yo?" Me contesta: "Eres una niña". Mis hermanos nunca dicen esas cosas. Podemos describirnos mutuamente cómo se siente ser arcángel. Entonces cuando hemos puesto fin a ese estado de ánimo, mis hermanos dicen: "Pasemos a una nueva

forma de ejercicio". Soy un descendiente de Juana de Arco. Sólo que no tengo un papel que jugar. Nada tengo que salvar. Todavía dormimos en las camas que teníamos de niños. Mi madre era la verdadera reina de Francia, era amada por todos los grandes hombres de su tiempo. Los gobernaba. Nunca nos atendió como una madre. Siempre estaba concentrada en una gran pasión. Nunca guardó fidelidad a un amor; solamente mientras era una pasión. Cuando las pasiones se acabaron y perdió su belleza se dió a las drogas. Yacía todo el día en su cama de panoplia, los ojos ardientes, murmurando palabras entrecortadas. Cerraba las ventanas y vivía a la luz de las bujías. Sus ojos estaban dilatados y veían sólo los sueños. Ordenó en una ocasión una comida para veinte y cinco personas y después se le olvidó y tomó una dosis más fuerte de drogas. Cuando retorné, el chef y la ama de llaves corrían por los corredores gritando: "Madame está delirando sobre Napoleón. ¿Qué vamos a hacer con las dos docenas de langostas y los kilos y kilos de frutas? ¿Qué haremos?" Madame dice: "Bonjour, Napoleón, debo hacer un discurso y no sé qué decir". He empezado la vida muy mal."

Un príncipe se enamoró de Jeanne, y ella intentó quererlo. Pero se quejaba de que decía palabras tan vulgares que nunca decía la frase mágica que abriría su ser.

Era la mañana de Navidad y ella salió con el oropel de Pascual alrededor de su cuello, llevando uno de los pájaros de

cristal en su meñique. Tomó un taxi para visitar al Príncipe. Cuando el chofer la vió no quiso aceptar el dinero. Era un ruso. Quizá recordase la estampa persa de la dama que llevaba un pájaro en la mano. No le permitió pagar. Quizá adivinase que Jeanne iba a ver al Príncipe. Jeanne puso el oropel alrededor del cuello del chofer y el pájaro en el taxímetro y dijo: "Lléveme para casa, por favor."

Esa noche le envié a Jeanne la primera estampa que representaba a la reina de Bijapur galopando un caballo blanco aparejado en terciopelo negro. Le fué entregado en una bandeja de plata con su desayuno. Pensó que le venía del Príncipe y una vez más tomó un taxi y esta vez tocó la campanilla y le hizo una visita.

El día siguiente recibió una estampa Bez Zakadur y Rupmati cabalgando juntos a la luz de la luna. Pensó que el Príncipe no lograba articular sus sueños, pero que podía soñar. Le hizo otra visita.

Le mandé una estampa de Radha esperando a su amada Krishna. Esa noche habían cenado juntos y, siguiendo las costumbres de su país, después que hubieron comido juntos, lanzaron todos los platos por la ventana.

El cuarto día le envié un Mensaje del Enamorado en un Jardín Persa lleno de flores de pluma. El quinto día le despaché El Príncipe y la Princesa pasando a través de una región montañosa, un sirviente portando una antorcha.

Antes de agotar mi colección de es-

tampas persas, Jeanne había descubierto que el Prince Mahreb no podía soñar, y una vez más su cara cayó indiferentemente como una planta sin tallo.

En el jardín una tarde Paul cayó dormido y así el sol se ponía proyectábase el contorno de su cara sobre la espalda de la silla. Jeanne se acercó y besó la sombra. Entre las sombras se sentía bien.

Jeanne caminó hacia la casa y entró en el cuarto de los espejos. Techo de espejos, pisos de espejos, ventanas de mercurio que se abrían sobre ventanas de mercurio. El aire era de gelatina. Alrededor de su cabellera se veía una aureola de azafrán, y su piel era una concha marina, una cáscara de huevo. Había una luz lunar como cera sobre sus hombros. Una mujer aprisionada en la inmovilidad de los espejos y lavada únicamente por colores gelatinosos.

Sobre sus senos brotaban flores de polvo y ninguna brisa llegaba de la tierra a distraerles. Flores de polvo pendían serenamente. Alrededor de su cintura, una crinolina sin sus encajes y satín, una crinolina redonda como la jaula de un pájaro. Sobre su garganta un broche sin piedras, sus pequeños engarces de plata agarrando el vacío. El abanico en su mano carecía de encajes y plumas, abierto y desolado como las ramas en el invierno. Respiraba sobre el espejo. El rocío de su aliento se desvanecía en el espejo. El espejo nada apresaba. Cerró los ojos tantas veces: un túnel de ojos que se cerraban. Innumerables perfiles sulfurosos que se tocaban acompañados de un haz de luz.

Innumerables mujeres que sonreían; cuatro mujeres caminando hacia cuatro mujeres que caminaban hacia cuatro mujeres que desaparecían. Miró en el espejo hasta que el rocío de su ansiedad ensombreció su cara.

Deseaba hallarse donde no podría verse a sí misma. Quería estar donde nada acontecía dos veces. Caminaba, siguiendo las profundas cavernas de luz que disminuía. Tocó el hielo y se sintió magullada. Para observar debía pararse, y así lo que percibía nunca era la verdad—la mujer jadeando, danzando, llorando—era tan sólo la mujer que hacía una pausa. El espejo presentaba siempre un aliento demasiado tarde para alcanzar la respiración.

Rápida, rápidamente, se volvía para apresar la cara de su alma, pero aun cuando se movía con la rapidez del sueño, veía la cara de la actriz, la pequeña cortina cerrándose dentro de la pupila. Qui-so destrozar el espejo y ser una. Había el regocijo de revelarse y del cual ninguna alegría humana podía apartarnos, había un regocijo sin pies, voz o ardor, pero el espejo sólo revelaba el acechar. ¿Si no lograba apresar la última llamada de la vida, podía descubrir la muerte? Se inclinó más cerca para agarrar la inmovilidad, la muerte. Pero las cavernas en la pupila del ojo disminuyeron y se ce-

raron a la vista de la muerte. El ojo muerto no podía ver el ojo muerto en el espejo. Al morir todos los espejos son cubiertos para enterrar el reflejo. La muerte nunca permite un eco, la muerte no puede ser visible, o arrojar la sombra de su presencia.

Ella observaba su tristeza. Miraba las lágrimas. La tristeza revelada y reflejada ante ella cesó de ser la suya. Era la tristeza de otro, con un espacio entre ellos. Miró las lágrimas y se congelaron y murieron.

Corrió hacia el jardín sonámbulo. El hermano de ella dormía aún como un hechizado. El final que los separaba del mundo era visible en la luz. ¿Podría Jeanne verlo? ¿Lo rompería y se libraría así? No lo vió. Besó la sombra de su hermano. Se despertó. Ella dijo: "Dejad que toque algo tibio. Sálvame de los reflejos. Los espejos me asustan."

Pero su mano yacía sobre la sombra de su hermano y no sobre él. Entonces ella dijo: "Temo que de nosotros tres sea yo la primera en morir. Soy la más ligera. Ví en el espejo, no mi muerte, sino la imagen de mí misma en la tumba. Llevaba puesto un broche sin piedras, una crinolina con toda su seda carcomida."

A sus pies yacía su guitarra. Dicho esto la cuerda se rompió.

ANAIS NIN

Traducido por José Rodríguez Feo.

La Virtud del Arbol Dagame

DOS que se amaron en un bosque engendraron un hijo de gran belleza: a Bondó.

A los cuarenta días de nacido Bondó no paraba en el regazo de su madre. El fuego del amor maternal se reavivaba o se encendía de momento abrasador en cada mujer al contemplarle. Aquella criaturita se les metía dentro, muy dentro del corazón y todas se lo ahijaban con ternura entrañable.

Bondó-Nené bebió leche de cien nodrizas; fué el niño adorado de todas las mujeres, de todas las doncellas de aquella tierra Gangá.

Siempre atentas a mimarlo el mucho querer a Bondó jamás dió motivo entre ellas a una rencilla o discusión: todas estaban de acuerdo en reconocer que era la criatura más graciosa, más dulce, más amable, el "watoko" más acariable del mundo. ¿Cuál era la que habiéndole tenido dormido en el seno no le sentía suyo, como si realmente lo hubiese llevado en sus entrañas?

Ah! Bondó era el hijo que se desea. Y era, —el Cielo lo había dispuesto—. Ese que viene al mundo para ser preferido. Así debieron adivinarlo oscuramente los hombres desde muy temprano, desde que Bondó comenzó a dar solo sus primeros pasos tambaleándose cómicamente como un borracho en el ruedo de

mujeres que celebraban embobadas su primer proeza, disputándose a cada momento para abrumarlo a caricias. Predilección tan marcada, sacaba a los hombres de quicio. Aborrecían en secreto al pequeñuelo adorado de todas, como si éste les robase algo que no sabían explicarse claramente. Tenían envidia de Bondó. Un rencor doloroso, infantil, inconfesable... Y como estos celos recónditos y vivísimos inspirados por un niño de pecho —un niño a quien todos los pechos se ofrecían conmovidos—, no debían ser sospechados por inhumanos, cuando se enfrentaban con Bondó que a diario de brazo en brazo daba la vuelta al pueblo, agasajado como un reyezuelo, tanto tenían que esforzarse para sonreírle y parecer afectuosos, que era una amarga mueca de antipatía, un odioso jeribeque lo que percibían las mujeres y aterraba de improviso al niño.

Más tarde cuando Bondó, hermoso y saludable, ya campeaba por su respeto y era el cabecilla revoltoso de todos los chiquillos del pueblo, quienes les obedecían y admiraban sin quererle, y con sus travesuras tenía en perenne sobresalto a las mujeres, éstas reñían y castigaban a sus hijos; mas siempre hallaban algún pretexto bueno —una excusa invariablemente arbitraria, que templaba sus rigores en lo que atañía a Bondó. ¡Este era

un diablito ocurrente que hacía reír a la fuerza! Bondó no era como los demás... Bondó era la misma gracia. Los hombres ya no disimulaban la aversión que éste les inspiraba y protestaban abiertamente echando en cara a sus mujeres la parcialidad que en todo mostraban por Bondó.

—“¡No es tu hijo!”

—“¡Como si lo fuera!”

Y a Bondó, travieso, maldito, pero zalamero, cariñoso, bello; con un ángel ligero, un agrado que alegraba y endulzaba hasta el ceño en que parecía petrificado el talante de las viejas más acres y severas, todo le era permitido y aún alabado. Aquellas abuelas añosas, llenas de secretos y de ocultos poderes, cuya autoridad acataban los grandes como si aun fuesen chicos, eran precisamente las primeras en consentirle.

Sólo que a medida que espigaba, más intenso, más enconoso era el odio que los hombres por él iban criando, acumulando en sus almas lastimadas; y muy pronto Bondó dejó de ser un niño. Se les convertía en un rival; y he aquí Bondó llegado a la adolescencia... Y era virgen aun, pero no había una sola muchacha que ya no fuese su enamorada.

Bondó había venido al mundo para gustar.

Sería siempre el preferido; aquél en quien se sueña. El que se desea. Lo había dispuesto el Cielo... Por mucho que se quisiera cerrar los ojos ante aquella realidad muy enojosa, había que convenir en que el mocetón más varonil y mejor

plantado no podía compararse. Aunque no era la gallardía, la radiante belleza de Bondó lo que tan fuertemente se le envidiaba y no era posible perdonarle, sino una fuerza irresistible de atracción, aquel dón que tenía de hacerse amar y de encantar.

Se decidió su muerte. Se juró perderle cuanto antes. ¡No era justo que continuase viviendo Bondó, acaparador de corazones! Así no podía extrañar a nadie que quienes le habían odiado con más ensañamiento —sainos, enclenques, deformes, menguados—, fuesen lejos, muchas léguas andando a visitar a un Adivino, un brujo de los que vuelan de un territorio a otro, dejando su esqueleto desnudo y se alimentan roendo la oscuridad y las almas extraviadas que en sus vuelos nocturnos persiguen o caen engañadas en sus lazos.

—“Bondó no morirá de ningún hechizo. Ni Kolofo⁽¹⁾ podría desviar sus pasos ni yo cazarlo. No entraría Uemba⁽²⁾ en su cuerpo a pararle el corazón” —dijo aquel brujo viéndolo asomar en el pedacito de cristal ahumado, incrustado en la base del tarro de cabrito que le servía para esculcar la vida de la persona cuya destrucción se le encomendaba.

—“¡Sólo el mismo Bondó puede acabar con su vida!”

Un día, algún tiempo después, a punto de salir el sol, estos hombres, en gran

(1) Animal fantástico, a quien se encomienda la muerte de un ser odiado.

(2) Brujería.

número, apresaron a Bondó cuando iba a labrar un campo de su padre y lo llevaron al bosque donde fué engendrado. Al pie del Arbol Dagame le entregaron una hacha y le ordenaron que lo abatiese.

Por primera vez el terror, un asombro doloroso se pintaba en el rostro risueño, siempre alegre de Bondó.

Quizá él no sabía que su vida estaba encerrada virtualmente en este árbol. Quizá conoció en aquel mismo instante que era su propia carne la que se le forzaba a herir, y que al morir el árbol moriría.

—“¡No puedo!” —exclamó Bondó arrojando el hacha—. “Derribaré otro... todos menos éste!”

—“¡Tala!” —replicaron los hombres amenazantes.

—“¿Por qué ha de ser éste en todo el bosque y no otro cualquiera?”

—“Maldito, obedece de una vez, que no hay aquí mujer que te contemple” —insistió el que era jefe en el pueblo, marido de Mâma Bumbo, que le quería como a un hijo.

Bondó, un adolescente, casi un niño, recogió sereno el hacha que de nuevo le tendían. Quienes iban a hacerle perecer, sus asesinos, jóvenes y viejos, eran todos sus conocidos; sus amigos de infancia, los padres de sus amigos, sus parientes cercanos. Bondó los despreciaba. Bondó sonrió con su bella, clara, envidiable sonrisa.

—“Silencio” —dijo—. “Para derribar este árbol es preciso que cante”. Y cantó descargando un primer hachazo:

“Yo wa wa wa...”

Bondó Bondó

Yo wá wá —Yo vá

Bondó Bondó

Adió Mamitica

Adió Tatica

¿Bondó acaba?

Yo wa wa Bondó...

¡Sangrimania!

¡Sangrimania!

¡Sangrimania!

De la herida abierta en el tronco brotó un chorro de sangre rubí y escapó una mujer, que huyó veloz como un fantasma.

Bondó cantaba, desmochando alegremente, sin darse un segundo de reposo. A cada tajo saltaban del árbol millares de astillas, y cada astilla volaba hasta hincarse en el vientre de una mujer. Y cuanta mujer joven y sana había en la comarca cerca, lejos, en el lugar más apartado y distante, sin exceptuar una sola, recibía en el vientre una astilla del árbol precioso de su vida que abatía Bondó, el Deseado.

En tanto, la que escapó del Dagame en la sangría del primer hachazo, se apareció a los padres de Bondó y les reveló la traición de que era víctima su hijo en aquella hora. Recorrió el pueblo manifestándose y repitiendo al oído de cada mujer con su vocecilla gangosa, con ese dejo inconfundible de los Espíritus y los Duendes:

—“Moanáketo, tu chiquiri-mensu,

Bondó, allá en el bosque está muriendo.
Ah! Chiquirindumba. Ah! Moana!,
Bondó Monono - ensambia, está muriendo!”

Mirándola bien, pasado el primer estu-
por, aquella desconocida aunque de as-
pecto agradable, no tenía pies. Su pro-
ximidad humedecía el cabello, la piel,
como un rocío helado; al fin, alguien
vió que se desvanecía en la luz de una
puerta dejando un grato olor a savia, a
rama fresca partida.

Así alertadas, las mujeres se encami-

naron al bosque enloquecidas de dolor;
y aun lo vieron en pie que asestaba al
tronco un último golpe:

—“¡Sangrimania!”

Se desplomó el árbol y cayó muerto a
su ojos Bondó, el bienquerido, venciendo
a la muerte verdadera, pues en todas ha-
bía penetrado y prendido una astilla fe-
cundante del madero precioso y por obra
suya todas concibieron.

Hoy van las estériles a pedirle al Arbol
Dagame que las fecunde. Se asegura que
Bondó siempre las complace...

LYDIA CABRERA

Sonetos

EL FARO

NUEVO Jasón en busca del tesoro
que en su canto le mienten las sirenas,
en gesto audaz rompiendo las cadenas
que a tierra firme ataban su decoro

—anclas levando hacia la costa de oro—
justo dios, a qué duelo le condenas,
a qué herida, a qué llanto, sin que ajenas
manos le enjuguen el candente lloro!

Viejo faro perdido en la distante
isla del sueño, dulce al navegante
en la zozobra como en la bonanza:

prende, en la angustia de su desamparo,
en lo cimero de tu torre, el claro
fanal que lo devuelva a la esperanza!

MAR MUERTO

BUZO de mis amargas soledades,
explorador audaz de mis desiertos
paisajes interiores, que en inciertos
lances piratas mi dominio invades,

y que poblando las profundidades
inhabitadas de mis mares muertos
con perlas negras y con peces yertos,
a tanta muerte nueva muerte añades:

tú que tu nada sumas a mi nada
sin que aflore la Atlántida soñada
que entreviste en tu viaje submarino,

me estremeces aún bajo el presagio
qua más allá del último naufragio
anuda tu destino a mi destino!

MUERTE NUEVA

RITMO vital *in decrescendo*; erguida
protesta de morir de muerte insana;
amor de vida y certidumbre vana
de reanudar el hilo de la vida;

de temporales lazos desasida,
en un hoy sin ayer y sin mañana,
mudo pavor del alma, en su temprana
fuga al no ser viéndose suspendida.

Y aún soñado el sueño de la muerte,
hallar, en muerte cierta, el mundo inerte;
y en la boca acentuándose el impío

gusto a nada del que en la muerte abrega,
abrir los ojos a la vida nueva
para otra vez hundirse en el vacío.

DUREZA, DURACION

A llanto seco y corazón sangrante
en el silencio de su vida sola,
pleamar que desata ola tras ola
en yodo y sal de un mar agonizante;

a viento y sol en actitud rampante
erguida siempre—invicto rompeola—
a la dureza el corazón inmola
y a vida y muerte emplaza desafiante.

En su cielo de piedra congelada
la última estrella, fija en la inclemencia
de su noche sin signos de alborada,

no hay metal negro, no hay materia dura
—símbolo vivo de la resistencia!—
que dé la talla para su escultura.

MARÍA VILLAR BUCETA

Sobre Paul Valéry

I

EN el período alejandrino-apocalíptico, que podemos situar en la circunstancia intelectual de un contemporáneo de Proclo, el ojo humano no se contenta con su categoría de *pastiche* de Helios fulgente. Si las antiguas teogonías gustaban de afirmar que el conocimiento se integraba siguiendo la curva de desarrollo del ojo: desde el ojo del insecto, facetado para el espectro, hasta el ojo como pura radiación. El ojo del insecto que tiene que luchar contra una impulsión insensata y una suspensión muscular, tiende a descomponer en giraciones infinitas, en paisajes que proliferan y se agolpan, lo que su propia impulsión acabará por asimilar en linealidad destructora. Esa impulsión le servirá para ir viendo, penetrando en su propio ojo. Para luchar con el aire y su incesante refracción mostrará la multiplicación de sus córneas y cristalinos. El ojo del pulpo necesita nutrirse de su comprobación por el tacto, y los ojos que luchan con una resistencia opaca se ven obligados a dejar sus tentáculos en suspensión, como una excesiva seguridad en la carnosa oscuridad que le circunscribe. Como el ojo del pulpo se desenvuelve despacioso, los tentáculos se obligan con una rapidez fascinante a acariciar el objeto adquirido. El tacto y la visión se refuerzan en una forma que co-

rrobora la atrofia de algunos sentidos, y esa colaboración hace pensar que ninguno de esos sentidos sería capaz por sí solo de llegar a su destino. Así un poeta, refiriéndose al período que en el conocimiento representa el ojo del insecto y el del pulpo, nos dice:

*Todo soy boca de cintura arriba,
Y más muerdo sin ellos que con dientes.
Tengo en sitios contrarios dos guerreros,
Los ojos en los pies y en los ojos los dedos.*

La fluencia de las tentaciones rivales, su multiplicación y entrecruzamiento, su ruptura de la independencia de los sentidos, para otorgarnos una nueva nebulosa sensorial, provocaban el ojo facetado del insecto. Los cordones nerviosos le impiden alcanzar una fijeza representativa. La incesante refracción del ojo que lucha con su impulsión demoníaca y con la aguda resistencia del aire, le permiten cierto goce de lo cuantitativo. La aparición del estado crítico es consecuencia de esa proliferación del ojo, que viene a actuar así como la estable contracción de los cordones nerviosos. El antiguo paraíso de una sensación para un sentido, se destruye, por la ausencia de las exigencias plásticas de la representación, y en esa divertida esgrima la memoria de la ameba se atreve a pesar en el ala del ángel.

Entre el ojo del insecto y el ojo del

pulpo se encuentra nuestro actual período alejandrino-apocalíptico. ¿Acaso no ha mostrado Valéry preferencias en sus símiles por el insecto? ¿No lo utiliza como un alfiler clavado en el borde de la siesta? Cuando el porvenir es pereza, como en la estrofa de *El Cementerio marino*, araña el insecto la sequedad líquida del estío. ¿No ha colocado en su soneto *Baignée*, en el momento de la rápida delicia, la cabellera húmeda capturando el oro sencillo del vuelo embriagado de un insecto? Una siesta, unas tentaciones rivales que si soportan la llegada del insecto se debe a la penetración giradora de su ojo, producto de la luz impulsada por sus burdas interrogaciones. Hay aquí otra divertida esgrima entre el zumbido del insecto y los ojos del buho minervino.

Usufructuaba Valéry esos aportes y tentaciones, que se habían desplegado en su formación en fáciles y oportunas llegadas, y que forman un tipo de escritor apocalíptico alejandrino, equidistante por igual de una desacompañada penetración de la sustancia o de una acompañada habitualidad de las esencias. Había disfrutado de las experiencias que se derivan de rodear y de ver por dentro y de cerca la paciencia de Stéphane Mallarmé, cuyo trato se mantendría para él en los imanes de un mito, evitando una cercanía demasiado comprometedor para ambos. *Un recurso esperado de palabras*, le oía decir en su adolescencia a Mallarmé, *bajo la comprensión de la mirada, se coloca en rasgos definitivos, silenciosamente*. Valéry no olvida esa lucha de la idea con la

mirada, planteada por Mallarmé. *Bajo la mirada*, nos dice Valéry en grano de madurez, *la idea se convierte en sensación*. El cientificismo del XIX se mostraba ya a fines del siglo en cómodos resúmenes para la curiosidad sensual de un poeta. Había oído en días frecuentes el trabajo y la teoría de un artista plástico que le comunicaba así a un poeta una geometría carnal y apasionada. *El dibujo*, le oía decir a Degas en su adolescencia, *no es la forma, es la manera de ver la forma*. Y sobre todos los recursos poderosos que se derivan de ver la materia que va a utilizar la poesía en algunos prosistas anteriores, que el simbolismo disfrutaba con respecto a la prosa de Flaubert, donde según el decir de un crítico agudo, la prosa había alcanzado en *Coeur Simple*, añadiéndole página a la página, una intensidad comparable a la *Heaulmiere* de Villon. Al comunicarnos los románticos sus externas preocupaciones personales, la sustancia de la poesía había comenzado a expirar, en tal forma que un prosista como Flaubert, había intentado rescatar esa sustancia poética, para comunicarla licuada y ofendida a la prosa. Si recordamos el principio de Sallustio, *En Megara barrio de Cartago*, nos damos cuenta de que este Tetrarca honorario, como le ha llamado Thibaudet, utilizaba una sustancia brillante pero corrompida; metálica pero que tenía que acudir a desarrollos que le alejaban de la poesía, sin poder comunicarle por una especial condición de la prosa francesa esos reflejos inversos.

Había también encontrado, por ese sortilegio de los encuentros de los que se vale un poeta para eliminar ciertas visibles influencias, una destreza aportada por los *lirici medicei* y cierta poesía cortesana, que estudiando a Voltaire, iba a actuar en una dirección inesperada y aún opuesta. Voltaire había aparecido con respecto a Corneille, como un polvo épico para sacar la poesía de la violenta sacudida corneilliana, para traernos una poesía seca y empolvada como un reloj del siglo XVIII. Esa sustancia seca, pero extremadamente atildada, que se había constituido en un soporte de supremas garantías, iba al ponerse en contacto, hablamos de influencias menores, casi invisibles, con el simbolismo finisecular, una forma de desarrollo circunscripto, pero que guardaba un recuerdo de la mordedura en el conocimiento y en el seno de la mujer despreciada. La seguridad del arte volteriano, que fluctuaba entre Corneille y los epigramas en latín para la Marquise Pompadour, se iba a unir también, seguimos hablando de influencias menores, casi invisibles, a otra poesía menor, pero cortesana y de correctas y líquidas volutas como la de los *lirici medicei*. Acaso no podemos situar como esperado antecesor del verso espléndido de Valéry, uno de los más fascinantes de la literatura francesa, *Comme le fruit se fond en jouissance*, aquellos del *Ambra* de Lorenzo Magnífico,

*Como le membre verginale entrorno
nell'acque brune e gelide, sentio,
e mosso del leggiadro corpo adorno.*

Se había también frotado con el significativo contenido de la voluptuosidad en Beaudelaire. Este había derivado de sus demoradas excursiones sensuales una especie de voluptuosidad natural que era como una larga y fabricadora espera por la imposibilidad de hacerse un nuevo destino. Esa voluptuosidad natural gozaba de una gobernada alegría, ya que corría por entre los objetos, los que intentaba raptar no por posesión sino por atmósfera y estado. Valéry actuaría también aquí por reducción: frente a esa voluptuosidad natural de Beaudelaire, derivaría y opondría su concepto de la voluptuosidad particular. En esa voluptuosidad se buscaba una identidad en que podía prescindirse de los tentáculos para apoderarse del objeto o para demorarse en cada uno de sus poros o celdillas. Partiendo de ella lograría expresar su intento desde un punto muy opuesto a la poesía. Venía a anhelar para la poesía en su *Amateurs des vers* un pensamiento singularmente acabado. La identidad voluptuosa o voluptuosidad particular aparecía especialmente definida al enfrentarse con la sustancia de la poesía. No anhelaba el pascaliano pensamiento singularmente sentido, ni la dulce artesanía de un sentimiento acabado con rigor, sino que un dualismo innecesario para la poesía, prefería elaborar con artificio, tal vez con cada uno de los sentidos, un cosmos conceptual. Con esos apoderamientos previos, con esas sumas sutiles que la poesía revestía de invisibilidad, aparecía la cantidad regida por el acto voluntarioso, se

mostraba entonces como primer característica del período alejandrino-apocalíptico: el ojo facetado.

II

Para un trabajador mediocre y oficioso como Joseph Marie de Heredia, tenía que parecerle incomprensible el silencio de Valéry. Había olvidado que la pereza teje su dorado a fuego lento a la sombra del árbol del conocimiento. El silencio como forma, pero en el fondo la impulsión insensata, enloquecedora del deseo de comprender. El silencio como héroe inmóvil, y el conocimiento dentro del contorno de la piel, tema estoico que en aquellos años anhelaba soportar. Las numerosas referencias al cuerpo que aparece en las obras de Valéry, inspiran lástima pascaliana: el cuerpo, su límite y conocimiento, el vacío como halo que rodea el contorno del cuerpo. La pereza nos une a la serpiente, la serpiente al conocimiento. Pereza terrible. En aquellos años Valéry no podía oír música, porque la sucesión de sus compases, o bien se debilitaba por los envíos posteriores, o bien el nacimiento de esa sola sugerencia, colocada en extraña vigilancia, evitaba la continuidad de las posteriores. No podía tampoco en aquellos años leer, porque las condiciones de la lectura eran incompatibles con una precisión excesiva del lenguaje. ¿Por qué en aquellos años Heredia encontraba perezoso a Valéry?

Esa precisión aguda, insensata del conocimiento se detiene. Es por ahora una

acometida inexistente, un ardor. Creía Heredia en el rigor de ciertas transmisiones, y por eso rodeaba las lentitudes metálicas de su voz con las impúdicas inquietudes adolescentes. Ignoraba que las circunstancias eran parcas, divinidades enemigas o invisible hilado marino. Ignoraba que desde Mallarmé y Valéry toda prosa tenía que ser *comandada*, es decir, dirigida, y todo poema *demandado*, es decir, pedido desde las sombras, fatal y en punto, de la misma manera que un paseante de jardines suspendidos detiene su marcha para justificar con su muerte instantánea las inoportunas osadías de un gimnasta que anhela ser un flechero. *Sólo la fatiga me exalta*, decía Valéry, apartándose de la tradición voluptuosa del *bien-être*.

Esa concepción de la poesía como un impulso externo hace que Valéry obligado a darnos un álbum de versos antiguos, haga fotografiar los versos de su primer período simbolista, antes que copiarlos de nuevo, lo que sería crearlos de nuevo al pasarlos por esa sangre ligera que mantiene su fidelidad al primer impulso cambiante. Valéry ripostaba a la acusación de esa pereza hecha por Heredia, considerándola la *consecuencia exterior de una modificación profunda*. Se enfrentaba con lo que pudiéramos llamar la etapa erótica del conocimiento poético: los temas de la oscuridad necesaria y la incoherencia necesaria. La oscuridad como tema plástico que pudiéramos llamar Apolo surgiendo de la espuma, tema del nacimiento; y la incoherencia, simboli-

zada en el caracol y las fidelidades a sí mismo que no permiten traiciones, desasimientos, fragmentos deshabitados.

Luchaba Valéry con la *durée*, favoreciéndola. Procuraba agudizar la resistencia para alcanzar la tensión despierta, desesperando a la voluntad. Una voluntad oficiosa, par ingrato de aquel sueño oficioso de los surrealistas. La mezcla de sueño y realidad, y en el extremo, la voluntad ejercitando el cuerpo comprendido. Para qué más preguntas si domino mi cuerpo y domino mi sueño.

No eran todavía los años en que Valéry, entre el ojo y la noche, como en su poema, se anclaría en el cuerpo. Eran los años de su adolescencia en que se detenía en las *convenciones*. Estas convenciones lo han acompañado siempre desde los primeros intentos de *Monsieur Teste*, cuando intentaba definir a la poesía o a los que la habían definido en el siglo XVIII. Fundaba entonces sus puntos de vista en las convenciones, cortesía de la cultura, y en la estética de lo arbitrario, puro dominio, libertinaje del arbitrio. Si añadimos al concepto de las convenciones, de lo arbitrario establecido, el de las propiedades del lenguaje y su sola necesaria reducción, contemplamos el tránsito de Valéry al grande y único tema del estoicismo: el cuerpo frente a la nada.

Nada más opuesto a una convención que una convicción. La primera usufructúa un tejido, nacido de sus comunicaciones, nos hace pensar que a una descortesía responde la caída de la lámpara, a un fruncimiento inoportuno la ruptura

de los candelabros. Esas convenciones le llevan a Valéry al rechazo de lo que él llama las ideas monstruos. Ya tenemos a Monsieur Teste brindando la primer copa de su bandeja: la razón sólo debe preguntar lo que la verdad le puede responder. Esas ideas monstruos son las del primitivo o las del que pregunta a destiempo, constituyen *un ejercicio inoportuno de nuestras facultades interrogantes*. Pero he ahí que coloca esas convenciones dentro de lo posible de un ejercicio dentro del espacio. Pero algunas cosas imposibles, como Monsieur Teste y la misma poesía, Valéry los coloca dentro del demonio de la imposibilidad y de la apatencia infinita.

Teste es un germen que tiene que vivir por cuartos de hora. Valéry gusta de contemplar el germen independientemente, a través de un cristal, al instante sobre el instante. ¿Se pueden ver a través de un cristal el germen y el instante? Es decir, el nacimiento pero sin el camino ascendente de la pasión. El sol levantándose, trasunto del momento creador intelectual, conciencia de lo inconsciente ¿pero considerando a la noche y a la mañana como monstruos o impuras abstracciones?

Valéry acaricia su monstrucillo Teste, germen sin desarrollo, nutrido de problemas y de *durée*, quimera, hipogrifo. No llega a ser monstruo como Euforión, no tiene porqué precipitarse en el abismo, porque no intenta vivir. Euforión que se pregunta ¿son ahora la melodía y el compás lo que deben ser? Pero recibe constantemente la invitación de sus padres

para que sea el ornamento de la llanura. Euforión cultiva la violencia y el rapto y se desprende ligero para perseguir la ascensión de la llama que se levanta de las rocas. No así Teste, que ni siquiera le interesa comprobar sus instrumentos, ya que considera que éstos le son entregados por la diosa fortuna en el instante en que le teje su nido.

El punto se sucede, la línea; la célula o germen se multiplica, el cuerpo. Se crea por ruptura, como Satán; o por desprendimientos, como los científicos del XIX "desprendimiento de anillos en fragmentos, siguiendo el impulso que les envía el centro". O estamos, que es el caso de Valéry, en la creación del germen, instante punto, de la pureza absoluta del *fluir* del tiempo que al fin se inserta en la figura geométrica, en el cuerpo humano, en la palabra naciente. ¿Cuál es ese momento?

Valéry mantiene su incertidumbre con respecto a los fines y derivaciones de ese germen. ¿Cómo realizar la integración de ese germen hasta el órgano, prescindiendo totalmente de su derivación en instrumento? Es decir, cómo resolver que la poesía en su inicial sea un germen y en su desarrollo sea un instrumento y se deba a la artesanía. Y luego, si la poesía es germen o creación, cómo no aislar a la imagen, considerándola unidad distinta de su absoluto y ver esa imagen tan sólo como prefigura, viéndola tan sólo como un fragmento inconcluso. La capacidad del germen para crear el cuerpo está en

razón inversa de la que tiene para producir instrumentos.

Y si la poesía tiende también a la figura, cómo es que no llega a considerar el cuerpo como un instrumento y lo considera como *la medida del mundo*. He ahí una momentánea solución, ya tenemos una escisión entre ser y cuerpo, que es el fondo movedizo de Valéry, ya que el germen en el momento espléndido en que es creación está resuelto como la total poesía. El traslado de ese fuego por medio de aparatos y máquinas, le coloca en una categoría de residuo abandonado, en un instrumento al servicio de la disciplina estoica. Pero el germen nos entrega la poesía, el cuerpo y el ser totalmente indistintos, resueltos, pero en su aplicación establece un trágico distingo entre servicio y destino.

He ahí la raíz del planteamiento poético que Valéry ha entregado a nuestra época para confundir, aclarando. Encerrado en sus ajustes, en sus comprobaciones infinitas, la influencia del movimiento o del pequeño torbellino, provocan las contracciones o los rapidísimos fruncimientos de su superficie. El germen perfecti atesora en la sucesión de sus instantes, la seguridad de su cuerpo asistido, y sus potencias que no acuden al acto, mantienen su don ecuestre, soportando las comprobaciones con desprecio, pero con una alegría sombría.

Así como Valéry aconseja mantener el lenguaje como una acusación, la extensión soporta el movimiento, o si se quiere, soporta la llegada de Dios sin nece-

sidad de ninguna Anunciación. La llegada del movimiento provocaría la dispersión del sentido o del reparto de sus átomos, que así se ven precisados por su ceguera a reunirse en un punto, donde tenemos que soportar un asalto secreto. Esa tensión hacia el mismo centro del cuerpo, provoca la ruptura del cuerpo homogéneo por sus perfecciones, que así se ve obligado a repetir lo perfecto como un diedro espejante. Esta creación que multiplica lo perfecto se nutre de su hastío. Es atractiva la insistencia de Mallarmé por el espejo, como en Valéry, por el hastío. La atracción del espejo sigue insistiendo después que dejó de ser tocado por la presencia, se crea entonces una tensión donde el símbolo tiene que recobrar, que mantener su halo. Pero esa creación por escisión, por sucesivas contracciones centrales y lentos desprendimientos del límite, impulsan una causación esperada, provocando una suerte de ley de herencia de las ideas o de la sensibilidad. Nos encontramos ya con un valioso suicidio controlado y el hastío del reencuentro. Pero, antes que Monsieur Teste extienda su manta y sacuda la ceniza de su hastío, recojámosle algunos de sus más valiosos cuartos de hora.

A la salida de la ópera, los discípulos de Monsieur Teste creen que él haría un gran dramaturgo. Colocaría su teatro en el extremo de todas las ciencias y en el principio de todas las negaciones. Estas adulaciones de sus discípulos son presto rebanadas por un cortante: *Personne ne medite*. Se habla de incoherencias, pero

la fidelidad del que escucha, le obliga a mantener la desconfianza de la coherencia frente a la incoherencia. El espíritu está construido de tal forma que él no puede ser incoherente para sí mismo. Los discípulos continúan su cortejo, van buscando la solución miserable: *sensaciones abstractas, figuras deliciosas de todo lo amado*. Los sentidos que habían vuelto las espaldas a lo arquetipo, termina nutriéndolos, nutriéndose. Y en terminada *melange*, un pathos bien graduado en escalas mercuriales al alcance de la mano. He aquí una trampa que los discípulos van presentando y que algunos divertidos paseantes aconsejan, aclaran, distribuyen y vuelven a empezar. Todo lo que se concibe es fácil, aclara. El hombre sabio ignora lo que dice y el yo es irreductible. En el desarrollo de sus ideas, Valéry ha hablado en ocasiones como Teste, en ocasiones como sus discípulos. No contemplemos ahí un dualismo: todo hombre habita el borde de su yo y escucha a su discípulo, pero que puede ser grotesco cuando la figura mayor y la menor avanzan, bien señalando un cometa, o cogidas de la mano, se convierte en contemplación angustiosa tan pronto en nuestro interior, inseparables, se embisten y acusan. Uno al borde de nuestro yo, en el límite de la piel, saltando al vacío; otro, el discípulo, que pudo disfrazarse de diablo y aconsejar las cosas extraordinarias, pero que sustancialmente duerme y olvida. Teste sabe que tiene que reducirse a su yo, de la misma manera que el germen se reduce al

punto para emitir el nuevo cuerpo perfecto. Se mostraba aquí Valéry poco cartesiano, ya que éste se había alejado de Isabel del Palatinado, decidiéndose a escoger camino y presenciar la coronación del Emperador de Alemania. Acudiendo al paisaje y al estudio del mundo, alejándose del propio país y cerrando los libros, todo esto según confiesa Descartes, con un espléndido resultado. Este anticartesianismo de Descartes suele ser delicioso.

La salida del teatro en la medianoche y el paseo han apesadumbrado los párpados de Monsieur Teste. Ahora entra en el sueño saboreando con los dedos la caída de las arenas. Entremos en el sueño del que le interesa estar siempre despierto. La bujía se extingue y el cuerpo es invadido, rodeado. El discípulo utilizará también la bujía para descender. El discípulo conoce su cuerpo al descubrirlo, Monsieur Teste lo reconoce de memoria. Nos cogemos, dice Valéry, el pie derecho con la mano derecha, y colocamos el pie frío en la palma caliente. El sueño se pliega, desaparece o se nos avecina apretándonos torpemente, pero nuestro cuerpo rodeado de arena le ofrece un límite. Frente a esa corriente del sueño le ofrecemos momentáneamente un pensamiento que al convertirse en objeto descende también. En la muerte el alma se siente incompleta y añora la prisión desprendida, pero en el sueño el alma se pasea, continúa, se prende a un pensamiento difícil de trazar, que nos gobierna con despotismo invisible. Así des-

poseído, el cuerpo ha de continuar una idea ¿cuál? He ahí el sueño duro e inflexible: continuar sin saber, responder precisamente aquello que no nos atrevemos a preguntar, que no podemos desanclar de nosotros mismos y que el sueño evapora en claro rocío. Es el sueño tan sólo para Valéry un movimiento inmenso. De pronto sentimos que *eso* va a venir, hacemos el conjuro y nos apoderamos de una idea inconclusa o de un retorcido problema. Un grito que se espera como un reloj. Ya nos envuelve, la idea entonces convertida en objeto, portando aún su bujía, baja a la vida interior.

Después el enemigo se aleja, el objeto que ha descendido, se devuelve en clara respuesta a una idea que desconocemos, invisible, que no puede ser nuestro amigo.

III

Para los estoicos el cuerpo era un espectáculo, existía como un objeto, pertenece al mundo exterior. Para ellos adecuar la sensación era el fin del artista. *Pour tenter les demons ajustant bien leurs bas*, dice un verso de claro ajuste estoico. Sin embargo, Valéry parece inclinarse a la católica tomista solución unitiva. En algunas páginas sobre Leonardo así lo confiesa. No hay, no puede haber, la menor analogía entre el espíritu de los hombres y el cuerpo de los ángeles. Pero he ahí que es extraño e irregular mantener como Valéry, desde el punto de vista de las sensaciones, una actitud estoica y mantener acerca del cuerpo un

criterio católico tomista. Observo ahora que Valéry no emplea el clásico uso del logos spermatikós que es base fundamental del estoicismo, sino el de *germen*. Si añadimos a esto el empleo de la palabra *durée* al igual que Bergson, cuya influencia él siempre se ha negado a aceptar, tenemos ya a Valéry dentro del bergsonismo más que dentro del estoicismo. Otro distinguido, el estoico se gozaba en el empleo de la *forma sustancialis*, que podía llegar a incluir lo inerte, sin embargo, el católico tomista emplea el *esse sustancialis*, el ser que es siempre sustancia, que es sustancial. Por eso en el estoico la voluntad puede estar al servicio de esa *forma sustancialis*. La voluntad en el estoico está dirigida hasta su piel como un límite. A esa impulsión, tenemos que añadir la fuerza regresiva de lo inerte sobre nosotros, las radiaciones del mundo exterior, con el que procuramos adecuarnos. Esa impulsión y esa adecuación es cierto que brindan un universo habitado totalmente por una sustancia y que siente como un error o un bostezo el temor de una pausa vacía. El estoicismo en arte ha hecho que el límite tenga una posible acepción de dignidad. Cuando Goethe decía con orgullo, nosotros los patricios de Franckfort; cuando él creía que el maestro se distingue porque trabaja dentro de límites, es sin duda el mundo de los estoicos el que habita, el de su *forma sustancialis*.

IV

Así como el cuerpo soporta la nada

rodeante, las figuras se ven obligadas a contrarrestar el flujo de las imágenes. Valéry no ha querido alcanzar una distinción esencial entre imagen y figura, como dos vías distintas. Ha visto a la imagen en su marcha, cree que la finalidad de las imágenes es alcanzar las figuras. Las imágenes, nos dice, son prefiguras. No podía soportar que mientras las imágenes empañan su espejo, las figuras tienen que soportar también la negación del movimiento. Tenía que trazarse una escisión violenta, como la que había alcanzado el tomismo, al considerar la forma como etapa última de la materia. La imagen contenía una presencia enojosa, cuya finalidad parecía huir hasta perderse o hacerse indetenible. En esto Valéry parecía separarse de Mallarmé en quien la progresión verbal estaba impulsada por un murmullo, de tal manera que la suma de las imágenes producían una resultante tonal, pero sin que su desesperada paciencia creyese en el virtuosismo de las figuras.

Esa había sido la posibilidad aristotélica de las figuras, es decir, la posibilidad desprovista de forma, en este caso las imágenes, que nos traería como consecuencia el espacio vacío de los platónicos. Pero esa posición es inadmisibles para la poesía, que por desconfiar de la fijeza de la percepción, desconfía de todo lo categorial. Tanto en Lucrecio, como en Valéry, esa lucha del movimiento y el vacío, quieren resolverse en el símbolo de la marcha del pez, que al avanzar por el dictado de sus impulsos instantáneos, des-

aloja un vacío ¿será tolerable el vacío como huella de la marcha? Mientras Pascal dudaba porque creía que la naturaleza no sentía vivamente el horror al vacío. Pero la marcha del pez provoca un impulso en la onda para custodiar el arbitrio de su movimiento infinito. Así en Lucrecio:

*...los peces relucientes
les abre el agua líquidos caminos,
que después el espacio abandonado
se ocupa por la onda retirada.*

En Lucrecio parece aceptarse momentáneamente la existencia del vacío, pero para contrarrestarlo con el cuerpo: sólo nos queda cuerpo y vacío. Así el movimiento parece como un desenvolverse del cuerpo en el vacío. Valéry reproduce el problema de la marcha del pez tal como lo había planteado Lucrecio, "por sí mismo sentía, nos dice, cómo la forma favorable de estos peces, de la manera más rápida llevaban de la cabeza a la cola, las aguas que encontraba en su camino, y que para avanzar tenía que echar hacia atrás". Si los estoicos ejemplifican la lucha del cuerpo y el vacío en la marcha del pez, para los cristianos el problema aparece en forma de rudo combate. Es necesaria, inaplazable, la lucha contra el pez. Su simplista y elegante conciencia vertebral, destruye el arbitrio. Su instantaneidad pasa fría por nuestras manos como un recuerdo de la indetención del tiempo. Al mismo tiempo que el pez no siente la presencia del vacío como una angustia o compresión, resuelve total-

mente con el paso de sus escamas la nietszcheana felicidad en el terror, y llega a sentir como una seda a su presión instantánea los infinitos puntos muertos, como la larga soledad de Satán entre las rocas, esperando la ruptura.

Se busca la figura no como un elegante entresacar, destejer, tejer, asegurado recomenzar, ella no se libera, no rompe con nuestro cuerpo, no se atreve a rodar ante la mirada. Se busca, se ansía, por el dedo que toca, por suerte de penetración, por potencia circular, porque nos asegura contra el devenir, ya que si no la expresión, el arte, el existir, sería una escala en un pozo progresivo, un punto ridículo en el pozo, los ojos del gato en el centro del pozo. Si no quedaría, al no aceptar la figura, la boca reabierta, el gesto en el que se muere, el devenir, suprimida la tierra a nuestros pies; un largo soplo que pasa y que no encuentra a la tierra. La figura que no lucha con él a priori, la figura espacial es inútil o útil cartesiano. Pero lucha la figura contra el devenir, porque lo que lucha con el tiempo es la esterilidad, el disfraz de lo estéril, al coro de rocas, lo *insensible abstracto*, fósforo o yeso del encerado, pie sobre la orilla, nombre sobre la orilla. Es por eso que dentro de la figura están Pascal, Cézanne y Valéry. Las sensibilidades más disímiles en esa angustiosa detención y seguridades de las figuras.

Ah, pero en Pascal separemos figura de símbolo. En Cézanne, figura finalidad de figura secreción. En Valéry, figura de acto puro.

Para Pascal no hay la tregua de las figuras: las hay demostrativas, pero también las hay indubitables y apocalípticas. ¿Sería inadmisibles para Valéry la figura apocalíptica? Pasan e insisten, se divierten o se diversifican: claras y serenas, o pueden tirar de los cabellos, sonar como cometas. La figura es un aguijón de las furias, un humo de la sangre. Si se va a ellas es para no tener el orgullo de crear un orden nuevo, más allá del heroico y del sobrenatural. Figura de la causa, es decir, la gracia; símbolo, figura sin fin. Subrayemos la antítesis sobre el pascaliano símbolo, figura sin fin, y la frase de Valéry: las imágenes son prefiguras. En Pascal, más allá de la figura, empieza el símbolo; más allá de la ley, la nueva ley; más allá del signo, la ruptura de la servidumbre y la nueva alianza. La justificación de la figura no es un orden distinto, es la mirada que recibe y el ojo que impulsa, es la visitación, visibilidad de la gracia. La figura, como la forma de los tomistas, lucha con la gracia porque no la puede contener toda. La figura no puede abarcar la gracia, no capta el instante punto; está entre el murmullo de la existencia del símbolo y su expirar; entre la imagen que se inicia y la que se pierde. No prevé las imágenes sucesivas, ni la imagen que se resume en la imagen, es decir, el cuerpo poético. Surge y se mantiene por la lucha entre dos apariencias o dos esencias, y entre ellas traza el sentido de sus diseños. Dos naturalezas en Cristo, dos advenimientos, dos estados o naturalezas en el hombre: reconocimien-

tos de las criaturas e imposibilidad para acercarse a ellas. Surge entonces la figura frente a las contradicciones. Rebasa y gime. Pero en el otro aspecto, en lucha contra el devenir, agradan y desagradan a Dios, que ve siempre en ellas un sitio de tentación y de guardia. Por el contrario, en Pascal, el sitio prestado a la figura está trazado sobre una arena lastimera y gemidora.

Que todo artista siente la vacilación y la atracción de la figura, lo revela Cézanne cuando nos dice: *L'aboutissement de l'art c'est la figure*. Citamos ahora a Cézanne porque su contraste natural con Valéry es extremadamente significativo para alcanzar puntos referenciales. Ese *aboutissement* que puede ser finalidad, viene también a significar supuración. La forma supuración en Cézanne opuesta a la forma objeto de Valéry. Claro está que Valéry intenta aislar la figura de su proceso abstracto. Admite un espejo en las figuras del acto naciente, ya que las figuras al desprenderse de nosotros intentan reproducir ese acto. Claro está que el distingo previo de Valéry no es satisfactorio, él opone inspiración a mecanismo, y la frase análisis comparado del mecanismo, es, dicho con propiedad, una figura, según él nos afirma. Llegamos a la conclusión de que la figura se realiza como una convención que puede prolongar el acto naciente, pero que evaporada de nosotros se mantiene en la atmósfera de una mecánica analítica del lenguaje.

En el estoicismo el apetito de la figura se debe al concepto de la tensión de la

piel, consecuencia de la proporción de la sustancia y su total ocupación, pero no a la artesana insistencia sobre la materia, ya que un artesano medioeval ve en la materia la probabilidad alegre de un combate con el enemigo que se repite, que no podemos alejar. La figura supone la rama pura, el fruto puro. Pero el árbol sólo nos muestra su imagen: la sombra. La sombra es la imagen vegetativa de la figura, pero la imagen receipta el árbol puro, a la necesaria pura sombra, aliento, humedad, brisa, crecimiento invisible y visibles humaredas. Por eso el artesano creaba el hábito frente a la materia, la continua vigilancia y ejercicio, ya que si no la decisión retadora de la materia podía encontrar al creador adormecido. Encontrándose, por falta de hábito, frente a la materia, obligado a acudir a la violencia y a la recuperación súbita. El raptó y la ruptura presuponen una circunstancia amurallada por el hábito para alejar el sueño que se avecina cuando nos encontramos en un asedio prolongado.

En sí la forma puede existir, pero de un árbol o de un amigo, lo que tenemos

es su imagen: su insistencia es, como ya lo vió Santo Tomás de Aquino, la transmisión de la forma de un ser a otra. Primogénito de toda criatura, al considerar la patrística que sólo el Hijo podía ser imagen, nos libra del peligro de una tregua intelectual. Así el Padre goza de figuración; el Hijo es imagen, y el Espíritu Santo se expresa a través del Hijo, imagen de imágenes. Y el Hijo, que es la imagen se expresa por el Verbo. En toda palabra siempre contemplamos el aliento del segundo nacimiento, el contorno de la sombra en el muro. El ojo crea la figura; la noche se expresa, cae sobre nosotros por imagen. El ojo siente un orgullo pasivo cuando se extiende en la figura. Nuestro cuerpo siente un orgullo posesivo cuando penetra en la imagen de la noche. Quede aquí nuestro estudio, como una glosa a los versos aludidos de Valéry:

*Y rompiendo una tumba serena
me reduzco inquieto y aun soberano,
ya que mis visiones entre el ojo y la noche,
los menores movimientos consultan mi
(orgullo*

JOSÉ LEZAMA LIMA

Atys

CRUZANDO Atys el mar en veloz nave
Pisa con pié impaciente el bosque frigio
Y en la selva se adentra de la Diosa;
Preso allí de furor, vago el espíritu,
Se amputa el sexo con agudo sílex.
De su miembro viril cuando privado
Vióse y teñido el prado en fresca sangre,
Un tambor coge leve con sus niveas
Manos, tu tamboril, madre Cibeles,
Caro a los que se inician en tu rito.
El tierno dedo pulsa la taurina
Membrana hueca y se acompaña el canto
Tremebunda cantando ante el cortejo:

“CORRAMOS, Galas, a los altos bosques
De Cibeles; venid ya todas juntas,
Vaga grey de la reina del Dindimo,
En busca de un lugar tal desterrados,
Oh fieles de la secta que conduzco,
Conmigo sufridores del peligro
De un mar furioso, piélagos temibles;
Oh Galas, que por odio inmenso a Venus
Del varón a las señas renunciasteis;
Alegráos con rápidas carreras
Tras la diosa; venid, corred aprisa
Al frigio templo de Cibeles, selva
Do resuena el tambor, retañe el címbalo
Y el frigio deja oír un aire grave
De su pífono curvo y coronadas
Las Ménades de hiedra las cabezas,
Que violentas sacuden en la danza,
Celebran las sagradas ceremonias
Agudos alaridos ululando,
Mientras el divinal gira cortejo
En la danza frenética danzando.”

TAL DIJO Atys, mujer mentida, al séquito
Y éste ya ulula con temblante lengua;

Muge el leve tambor, trepida el címbalo
Y al Ida verde el coro va ligero.
Jadeante anda y febril, loca, expirante,
Al son de su tambor Atys la selva,
Tal una ternera al yugo esquiva:
Rápido el pié, persíguenla las Galas.
El templo de Cibeles cuando alcanzan
Dánse a dormir sin reparar en Ceres
Y al peso del sopor rendido el párpado,
Huye el furor con el reposo muelle.
Mas cuando el Sol, áurea la faz, radiante,
El albo éter lustró, mar cruel y dura
Tierra, fuerte sonante el casco, sombras
Nocturnas espantó, de Atys respuesta
Voló veloz el Sueño y fué a acogerse
De Pasitea al seno tembloroso.
Tras la blanca quietud, vuelta a la calma,
Atys con toda el alma hace memoria
Y con clara razón se le descubre
Aquello que perdió y dó se encuentra:
Fuera de sí regresa a la ribera,
Vé el vasto mar con ojos arrasados
Y habla, triste la voz, así a la patria:

“CREADORA mía, patria genitora
Que mísero dejé tal siervo al dueño
Dando mi andar al Ida nemoroso
Para habitar las nieves y los gélidos
Cubiles de las fieras, recorriendo
Uno a uno sus crueles habitáculos,
¿Dó, patria, estás, o en dónde te calcule
Si la misma pupila te requiere
El breve plazo que el furor me deja?
Védme mujer; garzón, efebo y niño
Fuí, del gimnasio flor y honor del circo;
Tan asidua mi casa que el umbral
De pisadas estaba siempre tibio
Y el muro colgar ví floral guirnalda
Con el sol cada día al levantarme.
¿Sacerdotisa de los dioses ahora
Habré de ser y de Cibeles fámula?
¿Ménade yo, yo parte solo mía
En un varón estéril convertido?
¿Del Ida habitaré verde las nieves,

Al pié viviendo de las cumbres frías
Con la cierva silvana, bosquivago
Jabalí? ¡Ay, cuál me duelo y arrepiento!”

CUANDO al rosado labio huyó la queja,
Nueva extraña a oídos de los dioses,
A sus leones denunció Cibeles
Y con la pica hiriendo al de la izquierda
Estimula al azote del ganado:
“Corre, corre feroz y que el delirio
Le agite y a sus golpes torne al bosque
Quien se atrevió a abandonar mi imperio.
Corre hostigado por tu misma cola;
Fustígate tú mismo, sin reparo,
Y atruenen tus rugidos por doquiera
Sacudiendo cruel tu crin rojiza
Erizada en tu cuello musculoso.”

TAL DIJO amenazante y libra el yugo:
Se acrece en rabia, excítase la bestia,
Corre, brama, rompiendo su pié el bosque
Y a la ribera va, alba de espumas:
Un salto dió cuando a la tierra Atys
Junto a la mar marmórea divisa,
La que, demente, al bosque huyó salvaje
Donde siempre moró viviendo sierva.
¡Oh, Margna Dea! ¡Oh, diosa Cibeles,
En el monte Dindimo soberana:
Aleja de mi puerta tus delirios,
Incita a otros, a otros pon frenéticos!

CATULO

Traducción del latín de Bernardo Clariana.

El Caso Nerval

Sus reclusiones en la clínica del doctor Blanche, el misterio que continúa rodeando su muerte, han hecho que la reputación de Gerard de Nerval, pase de la literatura a la psiquiatría. El resultado de los análisis médicos son tanto más dudosos ya que para justificar su diagnóstico, se apoyan en la mayoría de los casos sobre su obra, principalmente en *Aurelia*, como por ejemplo, la tesis que M. Jean Gremeau ha mantenido en 1929, en la Universidad de Montpellier. ¡Nada comparable a la credulidad de los médicos puestos frente a la literatura! Ni por un momento ponen en duda la veracidad de un relato, ni una sola vez dejan de defenderse de los placeres de la imaginación. No, para ellos, todo es testimonio, todo es índice, todo es prueba, así sus conclusiones tienen más de ficciones que las más regocijadas divagaciones de los artistas.

En lo que concierne a Nerval, la solución de su caso mental no ha sido aún encontrada y nuevas hipótesis se pueden añadir a las que ya existen. Su caso literario se nos aparece así tan misterioso como apasionante, pero al examinarlo, la crítica, menos ingenua que la medicina, puede entregarnos una verdad más verificable.

El tiempo que distribuye las glorias entrega a cada uno su sitio definitivo.

Entre los escritores canonizados, cada uno según sus afinidades, escoge un ídolo que él juzga en particular sacrificado y al cual espera rendir un culto compensador. Con su precisión acostumbrada esta época justiciera ha conferido a Nerval un rango secundario no sin toda suerte de miramientos. La aparente severidad de este juicio engendra la secta de los nervalianos, entre los cuales los más recientes no son los menos sabios. Su fervor hace de las obras de su elegido un todo magnífico en donde las luminosas cualidades clásicas brillan en la anarquía del romanticismo. Obra clásica, quizás. Existencia romántica, sin duda alguna. Primer desacuerdo, primer desequilibrio que nos ofrece Nerval, presente y actual, como si cada uno de nosotros comenzara de nuevo a ser desgarrado como él por un impulso y por un poder real. Ninguno fué más romántico que él. Sólo él fué romántico. De un romanticismo puesto en práctica, vencido, pagado, dolorosamente pagado. En la mezcla de sus verdades y de sus excentricidades, los románticos más connotados hubieran rápidamente confinado las unas en la literatura y de vivir las otras en París. La robustez de su temperamento, los preserva contra el nocivo desmesuramiento de sus teorías, Nerval, más culto y menos dotado, tomó el ejercicio del temperamento y las teo-

rías demasiado a la letra; desdeña las innovaciones técnicas, pero se encapricha con la literatura alemana, el exotismo y la bohemia, y se pierde en los místicos, los viajes y la pobreza.

Mientras que los románticos, hogareños como el francés medio, a pesar de sus principios y salvo los viajes forzados, no miran por encima de las fronteras más que con los ojos de la imaginación, Nerval, se exilia por placer, por verdadera curiosidad, y conscientemente, sabe de otros cielos, de otras almas, de otras lenguas. Mientras que Víctor Hugo escribe las *Orientales* en su gabinete de trabajo, que los orientistas descifran los textos en su biblioteca, mientras que las amas de casa aceptan los objetos raros en casa de los anticuarios del quai Voltaire, él toma en serio lo que sólo fué para los snobs de la época una admiración pasajera, y discípulo aplicado, para iniciarse en los místicos extranjeros, no descuida ni los paisajes, ni los rostros, ni los misterios, ni los ritos. Mientras que los grandes líricos extraían del infinito los cantos indefinidos y los setimientos limitados, Nerval los extraía de las certezas y de las visiones precisas. Nacido cuentista, poco hecho para la abstracción, los metafísicos al obsesionarlo lo debilitan; necesitaba someterlos a sus exigencias, los trocaba en vagariedades, en sueños. *No tenía, dice Giraudoux, por el mundo invisible la curiosidad moral, religiosa o metafísica, sino la curiosidad que se tiene por el paisaje y los acontecimientos, los quería ver.* A la manera de los román-

ticos, una salud moral y nerviosa se colocaba en los inicios de peligrosos equívocos. Así se le apareció la actriz, así él amaba en Jenny Colon, no la mujer, sino la figura que le estaba predestinada, una síntesis de sueños amorosos y pseudofilosóficos.

Cuidadosos del color local, los románticos se contentaban con una documentación apresurada y atrevida, mientras que Nerval, intoxicado de lecturas, no sabe separar bien lo que le pertenece de lo que le ha sido prestado, atribuyéndole al libro una realidad que le negaba a la vida.

Como los románticos también, se obligaba a detestar la vida, pero más lógico que ellos, que llenaron el siglo de sus prolongados años brillantes y satisfechos, Nerval, víctima del romanticismo, puso fin a sus días, como Chatterton, como Gilbert, como los alemanes.

Otro aspecto paradójico de su obra y de su celebridad. No solamente que hizo obra clásica, llevando una vida completamente romántica, sino que, prosista riquísimo, la posteridad sólo le reclama sus títulos de poeta entre los que retiene tan sólo dos sonetos. Y en su volumen de prosa, la obra que aparece más dolorosamente personal, es quizás la más literaria, la menos clásica y la única que solamente le seguirá interesando al futuro.

Es verdad que el estilo de Nerval es transparente como el cristal de roca, que la marcha de su narración es rica y flexible, que nada hay más encantador que la movilidad de su humor, que los pies

ligeros de su sintaxis; es verdad que su verbo de cuentista mezcla con agrado los caprichos de su fantasía alrededor de un itinerario muy seguro y muy estudiado. Es verdad que en esta prosa desenvuelta, gracia y vigor se unen en una fusión tan invisible, que ellas parecen una sola y misma cualidad. Mas si se quiere ser sincero ¿no tendremos que añadir que el matiz de su perfección reside más en la ausencia de defectos brillantes que en la presencia de virtudes activas? ¿Que ella muestra una delgada tela dibujada que encanta los ojos, pero que no los sorprende, ni los calma, ni los espanta, ni los maravilla? De una espontaneidad muy sabia, toda sorpresa está proscrita, y aun, lo que sería más estimulante que una igualdad sin defectos, toda enseñanza: pues lo que nos aparta de volver a abrir los libros más estimados, es quizás el hastío que estábamos seguros de volver a encontrar. El hastío que acompaña a todo lo que no es ni bastante mediocre para ser abandonado ni bastante genial para ser frecuentado.

Aurelia, sin embargo, escapa a toda medida de apreciación. Desde las primeras palabras, el doble fenómeno de la lectura apasionada se opera: el olvido del autor, la presencia exclusiva del relato. Un sonido pleno e inquietante, una sobriedad desacostumbrada, una elocuencia indefinida, separan esta extraña historia del resto de la obra para hacerla existir fuera de ella, aparte, sola. En vano la memoria, por la llamada de los antecedentes, se esfuerza por llevar a las pro-

porciones de un drama particular lo que quiere ser valorado en lo absoluto. En lugar de situarse *Aurelia* en una perspectiva biográfica, se aísla en una región desierta y pura, sin límites, sin caminos, donde las obras se defienden no por sus autores, sino por sus virtudes propias.

El 1º de enero de 1855, tres semanas antes de su muerte, Nerval publicaba en *La Revue de Paris*, la primera parte de *Aurelia*, o *El sueño y la vida*, que entregaba como la relación lúcida de la prolongada enfermedad mental que acababa de atravesar. "Intento, le decía a su padre, escribir y constatar las impresiones que me ha dejado mi enfermedad. Esto no será un estudio inútil para la observación y la ciencia. Jamás me he reconocido más facilidad de análisis y de descripción." A la muerte de Nerval, la segunda parte estaba ya en poder del director de la revista. *Aurelia* apareció desde el principio como una obra de última hora, más aún, como el esfuerzo y la victoria heroica de la razón sobre la invasión de la locura. Su lectura deja una impresión indecisa, ya sea que se reconocen por primera vez la transcripción de los fenómenos mentales, ya sea por la sorpresa que nos ocasiona la densidad del estilo y la belleza de las imágenes. La influencia del ocultismo es evidente y se sabe que Nerval se había ido convirtiendo lentamente a sus doctrinas. Se ha podido legítimamente acercar la *Aurelia* al *Diablo Amoureux de Cazotte*; y la segunda parte de esta, titulada autopsicoanálisis, lleva como título Las Memorables, que

es el que tiene la obra fundamental de Swendenborg (Memorabilia).

El misterio de *Aurelia* se mantiene intocable hasta que la crítica lanzó sobre él su ojo implacable. El último nervaliano llegado, Pierre Audiat, acaba de destruir la leyenda que estaba formándose en torno a ella. Muestra rápidamente que la concepción de la novela y aún su ejecución parcial, eran mucho más antigua de lo que se creía y que numerosos fragmentos eran anteriores al primer internamiento del autor en la clínica Picpus, en mayo de 1841. Esta fecha le arranca a *Aurelia* su título de testimonio auténtico como análisis objetivo. Y aún más, las rebuscadas de Pierre Audiat tienden a probar que el proyecto del escritor, deseoso de un asunto original, fué puramente literario. Así llega a ser *Aurelia* no una transcripción de sueños, sino una invención de sueños, sugeridos por los mitos ocultistas de los que Nerval estaba saturado. Lo que el mismo Nerval, dice su biógrafo (Pág. 125), entrega como lo más íntimo de su vida interior, lo más personal de sus delirios, aparece sin duda como reminiscencia.

Inventión, o lo que así llamamos, no transcripción, la diferencia es importante. En lugar de surgir de un estado de semi-alucinación, *Aurelia* será nacida de esa desconocida dosificación que engendran todas las obras entre la reflexión, el talento y la habilidad. Desde su ribera misteriosa que creíamos impuesta al autor, parece, por el contrario, obtenida por procedimientos escogidos, maduros y cons-

cientes. Es incuestionable que la evidente superioridad del estilo de *Aurelia*, debe ser atribuida a la calidad hermética del texto... Si el estilo se mantiene claro, el sentimiento de oscuridad sólo surgirá de una carencia de unión lógica entre los sucesos, en la separación del mundo espiritual y el real, o en el simbolismo de las peripecias y su aparente transcendencia; fusión de los procedimientos que surgen la novela en una incoherencia donde a regañadientes se beneficia la novela. Estos efectos palpables en una narración ¿cómo no se dilatarían si los transportamos a la poesía?

La diferencia, y casi pudiéramos decir la ruptura, que se observa en la obra de Nerval, es más sencilla aún en sus poemas. A lo largo de su ejecutoria de prosista, parece que sólo haya rimado por azar. Ciertamente, hizo, como todo el mundo, versos a los 18 años. Y el desenvolvimiento de su poesía dentro de su carrera literaria, desde *Napoleón y la Francia guerrera* a los *Odelettes*, no tendrá sucesión, responde, sin duda, a disposiciones naturales antes que ellas fuesen trastornadas por las influencias religiosas, literarias o la locura.

Después de ese grupo de poemas, no escribirá versos nada más que con intermitencia entre su prosa. Después de 1853, en efecto, y durante un período de nueve años, despliega como prosista y como viajero una gran actividad. Es así como tenemos que esperar *Les petits chateaux de Bobeme*, publicado en 1853, para encontrar otro grupo de poemas, diseminados

y curiosamente agrupados bajo tres títulos significativos: *Odellets*, *Mysticisme*, *Lyrisme*. En fin el 1º de diciembre de 1853, la revista *Le Mosquetaire*, publica *El Desdichado*, y al año siguiente, en apéndice a la edición de *Las Hijas del Fuego*, aparecen los doce sonetos titulados *Quimeras*, muy conocidos, pero entre los inéditos se encuentra el titulado *Artemis*. Así esquematizando su producción poética, y abandonando las traducciones, las adaptaciones y las limitaciones, para conservar sólo lo que es original, se le ve manifestarse al comienzo y al fin de su vida, generoso e insignificante, al principio; raro y extraño en los últimos años. De una parte, si así podemos decir, la poesía desnuda, de un escritor; de un autor tal que no desvía, que no acusa nada más que sus propios dones y su sensibilidad primitiva, poesía destinada al olvido; de otra parte, un autor desconocido, sobrecargado de lecturas, vestido de prestado, donde ni la ciencia ni la crítica pueden extraer la parte desequilibrada de la conciencia, la copia de la invención. Este hombre nuevo, escribe la *Chimeres* que contiene dos sonetos donde el vocabulario, la factura y la resonancia son tales que el simbolismo y toda la poesía moderna no dejarán nunca de recordarlo. Un aire nuevo, un atrevimiento como involuntario los anima y los levanta, pero únicos en la producción del autor, son, sin embargo, del mismo Nerval que escribe *Aurelia*. El mismo no ignoraba la calidad de las *Chimeres*, y exagerando por otra parte su profundidad y su dificul-

tad, nos dice no sin fatuidad: no son más oscuros que la *Metafísica* de Hegel y las *Memorables* de Swendenborg y perderían su encanto al ser explicados, si eso fuera posible...

Aun más que en *Aurelia*, la dificultad no reside en las palabras, que se mantienen muy simples. Sino en ciertos giros, en ciertas situaciones, en ciertos contactos, en la ausencia de transiciones y en su aspecto insólito. No exageremos en *Artemis*, la importancia de los datos cabalísticos; si es posible que los signos de la primera estrofa hacen alusión a la vieja regla de la *temura*, no acusan, sin embargo, una ciencia que requiera más allá de una cultura media y aun mundana. Quiere, antes que todo, cargado de recuerdos personales, ilustrar esta idea: *perseguir los mismos rasgos en mujeres diversas*.

Confesemos también que su significación exacta importa poco, y que aún sentimos vagamente que esa significación nos engaña. Una vez conocidas las aventuras amorosas del autor, una vez elucidado el símbolo de las diferentes rosas, el sentido se entrega fácil mientras que la impresión de encantamiento permanece. Tiende, entre otras cosas, al empleo y aún al abuso en la primera estrofa del adjetivo numeral, donde su terminación, con frecuencia despreciada, adquiere una fuerza singular de sugestión; a la repetición de palabras, no solamente en la misma estrofa, sino en el mismo verso, insistiendo sobre el valor musical de sus sílabas y provocando la incandescencia

que le pedimos a la poesía, procedimiento alusivo que introduce sin anunciarse imágenes inesperadas. Los mismos procedimientos los encontramos también en *El Desdichado*. De la misma intención que *Artemis*, traduce, sin duda alguna, el mismo tema, la rebusca de las encarnaciones sucesivas de una amada desaparecida; utiliza los mismos datos biográficos (Santa, Italia, reina), mientras que los símbolos ocultistas son más accesibles (estrella, sol, negro). Así disminuye la importancia del significado en la medida en que la comprensión aumenta y el valor formal se acentúa. Su mérito esencial consiste en romper el ritmo habitual de la poesía francesa y el inventar como una llave musical del lenguaje. Pues toda renovación aun teniendo el aspecto de revelación, como en el caso de Nerval, se preocupa de una renovación técnica, es allí donde los poetas modernos elaboran sus sortilegios.

La presencia del primer verso,

Je suis le tenebreux—le veuf—l'inconsolé
(Soy el tenebroso—el viudo—el desconsolado)

que parece regular, pues la cesura cae en la sexta sílaba, no presenta menos anomalía que la larga pausa después de *veuf* que hace cojear el segundo hemistiquio y aún más, en su enumeración de tres términos, el más corto, contrariando las reglas de los puristas, se encuentra en el medio, transformando así, al menos para los ojos, un cuerpo binario en cuerpo ternario.

Más dudas aún sobre la naturaleza gramatical de las palabras que emplea: un clásico hubiera condenado el triple desorden morfológico de los adjetivos empleados como sustantivos. Derivado de ellos mismos, estos epítetos tienen un sentido anormal; *tenebreux*, ordinariamente adjetivo de color, toma aquí el significado de habitante de la noche; *veuf*, por el artículo y su función de atributo ve extenderse su significación hasta el absoluto, viudo no de una mujer, sino viudo de todas y aún de toda dulzura.

Estos matices se perciben mejor comparando ese hemistiquio con el de Hugo: *Soy viudo, estoy viejo*, que tiene las mismas palabras e ideas que el de Nerval, pero que no tiene ningún poder mágico. El desconsolado en vez del inconsolable, nos dá la impresión de lo definitivo y traslada el tema a un estado de abandono infinito.

El segundo verso del cuarteto:

Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
(El Príncipe de Aquitania tiene la torre
(abolida)

posee otros resortes no menos delicados ni menos anormales. No hablaremos de la eufonía, del juego de las vocales, que forma *Le Prince d'Aquitaine*, ni de la aliteración, *à la tour abolie*, ni del efecto de evocación del nombre propio que atrae siempre una acumulación de imágenes encantadas; pero yo quiero subrayar el grupo silábico *à la tour abolie*, que por su ligera bisagra *à* hace del segundo hemistiquio el atributo del primero, de tal ma-

nera que todo el verso constituye un concepto, una sola palabra mental. A continuación *abolie*, esa palabra rara para la rima, ese sentido pasivo que implica a la vez la presencia y la ausencia de la *tour*, esa palabra bruja que multiplica la eficacia poética del segundo verso.

Se puede reprochar a todos estas anotaciones el fijarse tan sólo en el aspecto exterior de la versificación, es verdad, Y sin embargo, esos fueron los medios de fabricación que modificaron la concep-

ción de la poesía y favorecieron el cambio que condujo de la poesía tradicional a la poesía hermética.

En rigor, sin exagerar demasiado, se puede decir que el *rôle* de Nerval, en la evolución de la poesía francesa, es el de haber legado a Mallarmé la palabra *abolie*. Caso verdaderamente único. Nunca tan pocas palabras fueron retenidas de una obra tan abundante. Nunca tan pocas palabras tuvieron más profunda, más fecunda, más decisiva influencia.

E. NOULET

Traducción de J. L. L.

NOTAS

LOS AFANES ESCOLARES DE JOSE ANTONIO PORTUONDO (1)

A modo de advertencia el estudioso José Antonio Portuondo nos confiesa que su ensayo, *Concepto de la Poesía*,¹ está hecho "sin pretensiones de originalidad, apoyado en la adopción del materialismo histórico como criterio científico rector". El libro resume la porción fundamental de su tesis para el doctorado en Filosofía y Letras y pretende iniciar en Cuba los estudios de Teoría de la Literatura. El señor Portuondo nos ofrece el ensayo tal como fué presentado en la Universidad de La Habana y observa modestamente, "de ahí su carácter inocultablemente académico y su afán, un poco ingenuo si se quiere —escolar al fin—, de tomar las cosas desde su raíz más remota". Todo lector que haya superado en sus estudios la más elemental Preceptiva hará bien en no ir más allá de la Advertencia preliminar. Si lo hace le abrumarán ciento tres páginas de interpretación materialista-histórica en las cuales el autor examina los orígenes del Canto, la Danza, la Epopeya, la Poesía, la Tragedia, y la Comedia. A continuación encontrará un resumen de la historia del hombre desde el Imperio Romano

(1) *Concepto de la Poesía*. El Colegio de México, 1944.

hasta nuestros días con una discusión "realista" de los valores culturales y naturales de la sociedad europea. Leerá juicios banales como los siguientes: "La persistencia del comercio italiano durante el largo interregno agrarista y feudal de la Europa del Centro y de Occidente, y sus relaciones ininterrumpidas con Bizancio y con los árabes, explican lo prematuro de su Renacimiento y la grandeza de la *Comedia* del Dante..."; "Toda la literatura renacentista es esencialmente cortesana e imitadora de modelos griegos y latinos, en especial de los latinos"; "Hay una voz que anuncia el puro y egoísta individualismo burgués que culminará en el ensayismo del período siguiente: Montaigne"...; "Góngora, Marini, Sir John Lilly son los representantes de una sociedad en bancarrota que se repliega y se enmascara ante el nuevo concepto de la vida... Los lujos postreros del culteranismo, del eufuismo o del preciosismo francés anuncian un hecho trascendente: la Revolución industrial"... El libro está lleno de estos lugares comunes y cuando se habla de la poesía es para afirmar una tesis que está más que desechada. Así al examinar el problema de la "purificación" de la Poesía, el señor Portuondo sólo repite la vieja máxima marxista: "En realidad, se trata de una consecuencia del desarrollo capitalista que impone

la atomización y especialización en el trabajo humano manual o intelectual, que, llevado de esta suerte a su máximo aprovechamiento y perfección, impulsa y beneficia, a su vez, al propio desarrollo económico y social que le da vida, en sus aspectos más diversos".

Al apoyarse en Engels y Marx el señor Portuondo revela una innata incapacidad para la crítica literaria como una mediocre sensibilidad artística y una ignorancia fundamental de los únicos libros que deben elucidar todo análisis de la poesía. Se percibe claramente en sus citas y alusiones un total desconocimiento de los textos poéticos. El libro es una tediosa enumeración de todos los lugares comunes escritos sobre la esencia de la poesía desde Platón hasta Heidegger sin que reparemos en una sola idea inteligente o una interpretación nueva de los viejos axiomas. Cuando el tímido ensayista se aventura a darnos su juicio sobre el mundo del poeta, que él preferiría fuese más *realista*, cae en la más detonante vulgaridad. Así llegará a decir este inconfesable disparate: "Son, en cambio, las obras realistas a la manera de Teodoro Dreisser y de John Steinbeck, pinturas descarnadas del ocaso de la sociedad capitalista, que sin plantear expresamente problemas políticos, sin proponer soluciones, despiertan en los lectores el presentimiento de un tiempo nuevo en el cual la Poesía, renovando su original sentido de expresión de las grandes emociones colectivas, dirá, sobre la tierra ancha y libre en fiesta, el canto nuevo del Hom-

bre recobrado". Me asombró muchísimo este juicio delirante del señor Portuondo ya que ningún crítico americano inteligente podría tomar en serio hoy día las novelas mediocres de un Dreisser y un Steinbeck. Me gustaría conocer al americano que lee a Dreisser y Steinbeck para emocionarse *colectivamente* y ¿en qué lector se despierta el presentimiento de un tiempo nuevo? ¿Cuántas novelas de estos autores habrá leído el señor Portuondo? Todo esto nos suena un poquito a retórica de parque en día de elecciones.

La última verdad es que únicamente los poetas han escrito sabiamente sobre la Poesía. Desconocemos lo que impulsó al señor Portuondo a hablar de algo que le es tan ajeno, pues en su libro no se dice nada sustancial ni novedoso. Ni establece un método para la investigación del fenómeno poético, ya que nadie hoy podría tomar en serio las teorías de Engels y Marx, en el candoroso primer plano en que las presenta Portuondo en materia de valorización estética.

Quede esto como una advertencia para aquéllos que se interesan por la Poesía.

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO

JULIAN MARIAS:
MIGUEL DE UNAMUNO

ORTEGA GASSET en su prólogo a "Ideas y Creencias", nos había revelado en frase corta, aunque prometedora de sugerencias, su unión con el zorro vasco,

dejándonos con no poca inquietud ávida de entrañamientos sutiles. Por lo que resulta simbólico el que Julián Marías, de formación orteguiana, emprenda la tarea de aclarar e iluminar la obra de Don Miguel de Unamuno.

La obra de Marías parecía prometedora más que de un estudio sistemático, de la revelación de grandes contenidos. Y es que la unión entre dos hombres que son dos perspectivas de tan profundo arraigo en los escondidos estratos de la conciencia española había de traernos no poco sobre la posibilidad de comuniones espirituales. Mas teniendo en cuenta la singularidad de ser ambos, defensores de los valores vitales y haberse realizado su unión en singulares condiciones de nuestro tiempo.

Julián Marías comienza su obra con el planteo de un problema que a todos tocaba: ¿Cuál es el sentido, qué contenidos básicos, tiene la obra de Unamuno? Y es en verdad el mejor comienzo. Unamuno es un pensador de tal cantidad de sugerencias y perspectiva tan propia, que su lectura más que acercarnos a determinada corriente cultural, nos sumerge en un mundo que sabiéndolo profundamente entroncado con los más altos problemas de la cultura europea, sabemos tiene mucho de calidad íntima y de genialidad individual tal, que puede decirse que ha abierto nuevos contornos y vistas.

Y es que no está preñada de un subjetivismo intrascendente su obra, sino que hace de la misma en su más íntimo sentido, el único estrato sobre el cual es posible hacer las preguntas trascendentales

que ocupan el ser hombre. Tan es así, que como observa justa y agudamente Julián Marías—su “hombre de carne y hueso”, que insistentemente propone, no es un tipo paradigmático de raíz vitalista o existencialista, sino un “yo” más terriblemente individual que el “yo” un tanto egoísta que propone la filosofía alemana.

El punto en el conocimiento de Unamuno puede hallarse en la posición puramente filosófica, a pesar de las sabidas dificultades. Marías dedica a la cuestión filosófica la última parte de su obra. Pero en la posición cristiana de la muerte como aniquilación, la indagación unamunescas tiene más de sentido circunstancial, agónicamente agarrado a la tierra, al momento, un sentido del materialismo español que sutilmente expone en su obra “Pensamiento y Poesía”, María Zambrano, con análisis penetrante. Es así que no nos habla de inmortalidad abstracta o de concepción teosófica, sino de salvación de nuestra íntima individualidad. Y es que en Unamuno nos interesa la entraña del vivir cotidiano. Es vital, no descriptivo. Marías nos señala un párrafo aclarador en Unamuno, cuando nos habla de Pedro Antonio Yturriondo después de la muerte de su hijo: “Vive en la verdadera paz de la vida, dejándose mecer indiferente en los cotidianos cuidados: al día más, reposando a la vez en la calma del desprendido de todo lo pasajero: en la eternidad; vive al día en la eternidad.” Y es esto de una realidad tan cálida, que el alma adormecida a trechos ante el relato

cotidiano, va inundándose de un suave calor con aromas campestres, prometedora de una callada existencia contemplativa. Acordémonos que Unamuno no pierde ocasión de hacer el elogio del “filósofo pueblerino”, de entraña adherida a las cosas. Y este camino de reivindicación del mundo cotidiano es el que nos lleva a suponer a Unamuno como uno de los más grandes descubridores de la vida y de la muerte de España. Y es que el hombre ubicado en determinada localidad y tiempo histórico, llega en manos de Unamuno al agotar su esencia íntima, a revelarnos sus profundas esencias universales. De ahí que la muerte, también insinúa Julián Marías, tenga en él un sentido particularista e individual.

Julián Marías va enjuiciando la obra de Unamuno en sus diversas facetas. Proponiéndonos primeramente al Unamuno novelista, sobre el cual tiene acertadas conclusiones. Sitúa justamente a la novela de Unamuno junto a las corrientes modernas exaltadoras de la temporalidad íntima. Ante “Paz en la Guerra” novela al parecer discrepante con su restante obra, Marías nos recuerda una frase cargada de sentido del mismo Unamuno con respecto a ella: “Esto no es una novela, es un pueblo.” Difícil resultaría entroncar la existencia callada de “Paz en la Guerra” con el personal vivir español, mas en esta obra el hálito luminoso de España parece tocar nuestros corazones. En “San Manuel el Bueno”, su novela principal, Unamuno se torna más difícil, más filosófico. Se ha considerado a San

Manuel como la personificación del estoico, y si bien es verdad que Unamuno, tan antiestoico, tiene a veces trechos resignados, sus novelas ofrecen tremendas cuestiones no tratadas todavía. Julián Marías señala en San Manuel, la contraposición de un tipo de existencia plena, captadora del sentimiento trágico de la vida, al tipo de existencia “banal”, inmerso en los cosas y en el mundo. Mas el aclaramiento de los profundos móviles unamunescos en ésta y su entroncamiento con sus restantes obras es fina labor no acabada aún.

El quid básico de la enrevesada posición de Unamuno ante el filósofo es, señala Julián Marías, su desconfianza en la razón, mas hay en su obra literaria un empeño esforzado por llegar a las más trascendentales cuestiones metafísicas. Tanto que Julián Marías señala en el capítulo “metodología de la novela”, el empeño ontológico en Unamuno y su justificación en Heidegger y hasta en Husserl. Hasta en la construcción de sus personajes Unamuno revela la raíz metafísica y el mismo explica en su prólogo a Tres novelas ejemplares: “Sólo que este hombre que podríamos llamar al modo kantiano, numérico, este hombre volitivo e ideal—de idea, voluntad o fuerza—, tiene que vivir en un mundo fenoménico, aparental, racional, en el mundo de los llamados realistas.”

El hombre posee el beneficio y las cadenas de tener un pasado. De un pasado que en la cultura occidental es pesado fardo que magulla nuestras espaldas. De

ahí que nuestra angustia inquiera a veces desesperadamente en busca de nuevos horizontes. De ahí que la cultura encadene en cierto tiempo nuestro cuerpo como un vestido de defectuoso entalle. Pasado es poder recordar. Mas es también rémora difícil. Por eso, ante una gran perspectiva de un gran contemporáneo ponemos siempre la vista atenta, ávida de nuevo mundo. Por ello, también, cuando más nuestra angustia se exaspera, más pronto estamos a reconocer el nuevo camino. Y ante la proposición expuesta, nuestra alma enardecida se asombra de la similitud esperada. Hay grandes perspectivas que son así tan clásicas como actuales. En el mundo oficial de la cultura ven pronto brillar sus nombres. Son tan consagrados como los otros, mas hay en ellos agónico contrapeso a lo imperante; sería interesante filiar estas figuras, especie de plantas exóticas en clima hostil. Cada una de ellas adquiere el favor según el tiempo.

Gran perspectiva de nuestro tiempo lo es Don Miguel de Unamuno. Su personalidad genuinamente española nos lleva de escotillón a un problema: ¿Qué raigambre de esencia popular tiene su nombre? Y es que el asimilarse la vida del pueblo, el sentir la angustia y el desvelo popular, amamanta la personalidad intelectual del español, ubicado siempre decisivamente en determinada localidad. Por ello el no ser tratado explícitamente en capítulo aparte en la obra de Julián Marías, el españolismo de Unamuno, nos asombra. Su raigambre española es casi axiomática; el poeta Machado, tan terro-

samente español también, en poema famoso reconoce su quirotismo. Y más: "fuerte vasco - lleva el arnés grotesco - y el irrisorio casco - del buen manchego". Tan fuerte españolismo, iluminador de insospechados rincones del alma de su país, y por extensión, del alma de todos, es tema cautivante. Más anotadores de la obra de Julián Marías, nos atenderemos al marco de su libro. Aunque no en balde hicimos reseñar el españolismo de Unamuno. Porque no es difícil probar que su raigambre en estratos profundos es efecto de la inmersión en el seno de su pueblo. Como que la riqueza de una tradición es en España incalculablemente mayor que el atisbo individual.

De ahí también que en nuestra angustia siempre fría y desolada busquemos al cálido pensador de raigambre viva. Y he dicho busquemos, porque a un pensador como Unamuno no se le busca en la riqueza conceptual, ni por su imprescindible conocimiento en el mundo cultural. Preocupaciones intelectualistas ajenas a él. Se le busca por nuestra necesidad de lumbre encendida y abrigo acogedor de nuestra desnudez. Mas es tal la paradoja agonizante en Unamuno, tan inquieto su egotismo, o mejor, su perspectivismo individual, que su contacto primeramente nos enturbia y desazona. Es el complicado andamiaje unamunescos que Julián Marías, al comenzar su libro, quiere ordenar. Ordenar, o más bien dominar, así lo requiere nuestro espíritu harto de desórdenes.

Podemos salir del radio de acción es-

pañolista, porque Unamuno es pensador eminentemente preocupado por los problemas esenciales del hombre. Y esto es encarnar dentro de Europa, es aceptar en mayor o menor medida uno de los grandes cauces del pensamiento occidental. Pero el europeísmo, como la cultura en Unamuno, tiene sus límites impuestos por su peculiaridad individual. Esto puede justificarse como causa, esa extraña desazón que produce su obra, pues al paso que cercano le sentimos a veces sumergido en peculiaridad individual. Peculiaridad individual que deseamos a veces desentrañar agónicamente. Y es que esa cercanía cultural al unirnos a él, nos pide terriblemente al otro Unamuno, al Unamuno indescifrable, pero con gran poder de encantamiento. Y no es de asombrar. En el transcurso de la cultura europea, al margen de las corrientes centrales del pensamiento, han desfilado pensadores de rara condición: más que el libro, nos ofrecen la vida. El pensador humanista y más, el cristiano, ofrecen el ensueño que al racionalista cada vez más le era imposible despertar. Unamuno es de estos pensadores cristianos que nos enseña a vivir más que a olvidar la vida. Por ello lo aceptamos tal como es, intuimos el remedio a nuestros dolores. De ahí también el acercamiento a su literatura. Bien lo hace notar Julián Marías, su novela es el sustituto de la razón. En ella más que venganza, la vida busca el calor que no ha hallado en la razón. Mas la razón tiene sus imperativos, imperativos que bien conoce Unamuno; imperativos con-

tra los cuales se rebela como se rebela la vida ante la posibilidad de un nuevo encadenamiento. Y ante la prisión preferimos la rebeldía, o más bien, la agonía, entre la razón de tan alto puesto en la tradición occidental y la vida menesterosa y dominante.

Entre todos los agonistas, Unamuno viene en un tiempo cuyos problemas y anhelos dan más cabida a la inquietud luchadora. Afinidad con el tiempo que apoya su asistematismo; asistematismo con el que tiene que enfrentarse Julián Marías en su libro. En él se enjuicia a Unamuno más como filósofo que como figura histórica. Sin embargo, la indagación del tiempo y circunstancia que rodea su juventud es de gran importancia. Porque: ¿Hasta qué punto sigue Unamuno encuadrado en su momento juvenil? y más ¿cuánto de similitud tiene nuestra hora con aquel tiempo? En aquellos fines del XIX el positivismo imperaba; la vida dominante y necesitada se hallaba turbia en su desamparo. Era el tiempo del orgullo cientificista, en el siglo a que más acabado desarrollo había llegado el idealismo alemán. Pero la razón sin saber enamorar a la vida había sido acallada. Comte condenaba a muerte el espíritu metafísico sustituyéndolo por el espíritu positivo.

De ahí que ante la desnudez de la vida surgiera el consuelo confortador o la revelación desgarradora en boca de hombres que querían salvarse. Dostoievski busca la lumbre cristiana y el simbolista busca la realidad perdida. Es la filosofía del te-

mor a la muerte, del vértigo vital, en fin. Y ella, esa filosofía un tanto al margen de la razón orgullosa, quizás toque más hondo que ninguna.

¿No era natural en Unamuno, el vasco

amador del terruño, en un pueblo como España envuelto en su especial materialismo, el encontrar cálido y afín el pensamiento extracátedra?

LORENZO GARCÍA VEGA

ÍNDICE

Juan Ramón Jiménez: <i>Hacia otra desnudez</i>	3
Anais Nin: <i>Bajo el fanal</i>	4
Lydia Cabrera: <i>La virtud del árbol Dagame</i>	9
María Villar Buceta: <i>Sonetos</i>	13
José Lezama Lima: <i>Sobre Paul Valéry</i>	16
Catulo: <i>Atys</i>	28
Emile Noulet: <i>El caso Nerval</i>	31

NOTAS

José Rodríguez Feo: <i>Los afanes escolares de José Antonio Portuondo</i>	38
Lorenzo García Vega: <i>Julián Marías: Miguel de Unamuno</i>	39

SUSCRIBASE A LA REVISTA

Sur

Dirigida por VICTORIA OCAMPO

San Martín 689, Buenos Aires, Argentina

•
PRESENTA LOS MAS SELECTOS ESCRITORES

Ediciones

O R I G E N E S

Publicado:

José Lezama Lima: *Aventuras sigilosas*

De próxima publicación:

Eliseo Diego: *Divertimentos*

Cintio Vitier: *De mi provincia*