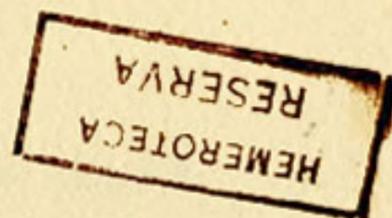
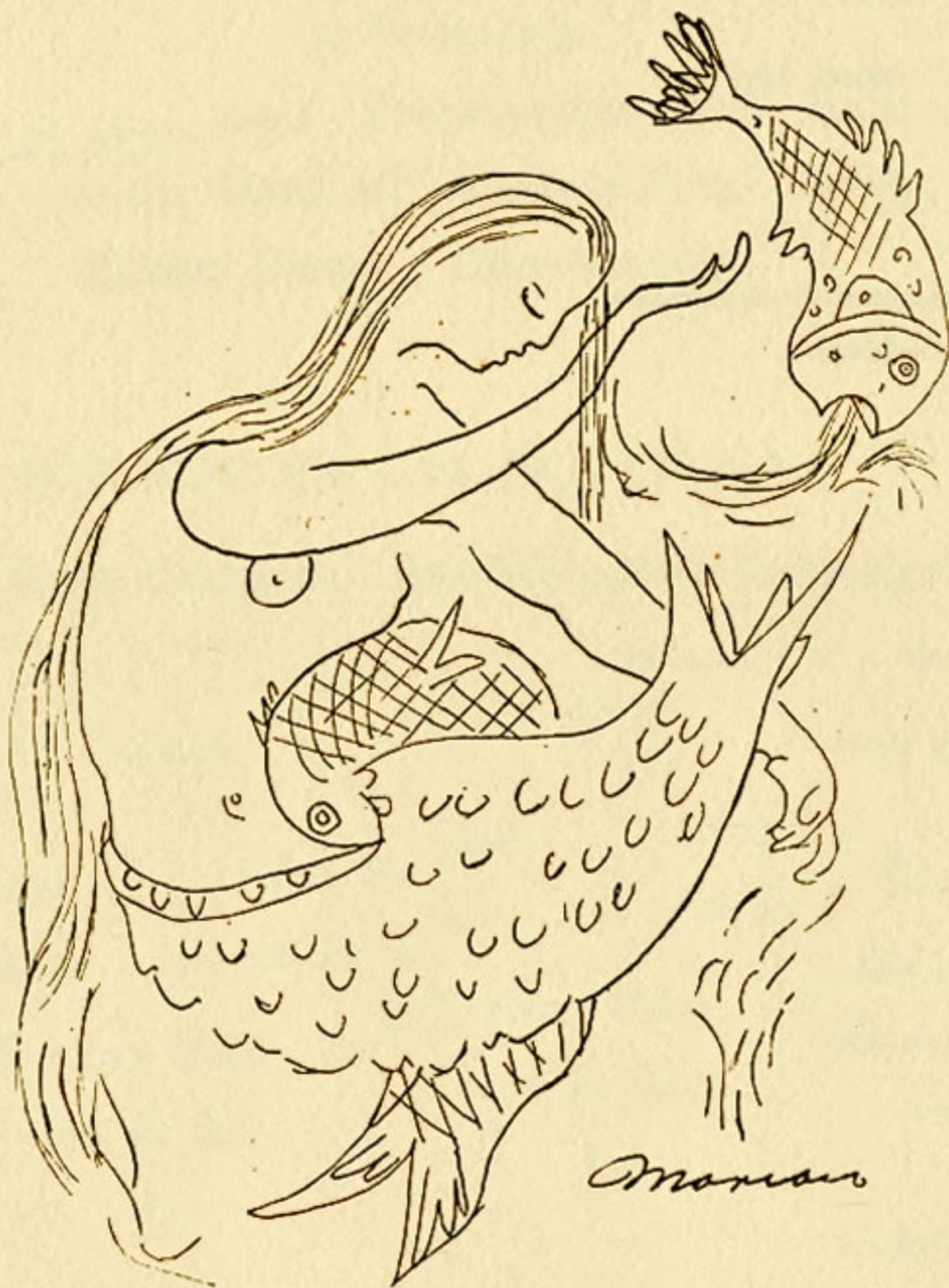


# ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA



# ORÍGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

*EDITORES:*

JOSÉ LEZAMA LIMA - JOSÉ RODRÍGUEZ FEO



Todas las colaboraciones y traducciones  
son inéditas.



Ejemplar suelto . . . . . \$ 0.50

Suscripción al año . . . . . „ 2.00

Suscripción en el extranjero . „ 2.50



*Redacción y Administración:*

J. RODRÍGUEZ FEO, Calle B, entre 12 y 14.  
Reparto Almendares. La Habana, Cuba.

*Talleres:*

Imprenta ÚCAR, GARCÍA Y CÍA.  
Teniente Rey, 15 — La Habana, Cuba.

# SUMARIO

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Encuentros y respuestas*

HARRY LEVIN: *James Joyce: Un epitafio*

CINTIO VITIER: *Poema*

JULIÁN ORBÓN: *Las tonadillas*

LEE VER DUFT: *Poemas*

LORENZO GARCÍA VEGA: *Variaciones*

ALBERTO BAEZA FLORES: *Habitación final*

RODOLFO TRO: *Viajes a Cuba en el siglo XIX*

## NOTAS

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Sobre Divertimentos de Eliseo Diego*

●  
*Portada de Mariano*

# ORÍGENES

AÑO III

LA HABANA, 1946

NÚM. 10

## Encuentros y Respuestas

### COMO ESENCIA

POESIA, una sustancia que alimenta como esencia.

### ENTONCES...

¿REAL, ideal?

Si aislamos un labio, una oreja, un dedo, bellos cuanto se quiera, no son sino materia en cambio, pronto putrefacción, basura, porquería. Sin unidad, sin sangre total comunicada, se deshacen. Pueden transformarse, pero su transformación nos es ya ajena.

Pero si aislamos una mirada, un dejo, un sentimiento, una idea bellos, no se pudren nunca, nunca son mortales por falta de unidad. Pueden permanecer por sí mismos, fuera y lejos de la unidad viva o muerta que les dió vida.

Entonces...

### CLARIDAD Y NINFA

La "claridad" es tan "mito" como la "ninfa", crítica y versificador voluble.

Todo es mito, y el mito es progreso del hombre, puesto que es "realidad mágica", lo máximo conseguible en hombre y poesía.

### AQUI Y AHORA

Sí, la poesía es actividad práctica.

Y el poeta es mucho más útil que el religioso, por ej., porque lo que intenta el poeta es crear "aquí, ahora y gratuitamente" la eternidad con la belleza que el religioso pretende encontrar "allí, luego y como mérito".

### ES VENENO

Lo que te perfecciona, te mata. La perfección es veneno, sin ningún género de duda.

### SEPARANDOLOS

QUIEN consigue un pacto entre su memoria y su olvido, puede vivir.  
Quien no, muere de un modo o de otro, mejor o peor, separándolos en su pelea diaria.

### NI EL ESTOMAGO NI EL SEXO

El sexo, bestia Sempronio, sirve para la reproducción y para el deleite de la especie, como sirve el estómago para el deleite y la digestión.

Pero ni el estómago ni el sexo deben evidenciarse de una manera jactante en la poesía ni en ninguna otra disciplina superior.

Por estar dominado por el sexo, por ser animal inferior, el español en particular, ha sido tan poco aceptado en el alto oasis de las abstracciones universales, bestia Sempronio.

### FALTA

QUE un poeta crea que ha conseguido "del todo" la poesía, y que lo diga y lo haga decir a sus dependientes, indica sólo falta de ilusión y de ambición.

### LAS TRES PRESENCIAS

CADA 5 años, visto más hermosa a mi Poesía desnuda, para volver a desnudarla mejor durante otros 5 años. Este es el proceso natural de lo completo.

Y esto, bien evidente en los diversos tiempos de mi Poesía, ha sido, es y será mi juego fatal, hasta que yo le encuentre a la Poesía, a la Mujer desnuda, el hueso de la Muerte.

### PEOR Y MEJOR

BIEN presentado, lo bueno es mejor, lo malo, peor.  
Absténgase el descuidado de ediciones lujosas.

### LOS POBRES

LO artificial tiene y sigue teniendo fatalmente, en el mundo, el mismo desorden que lo natural. La vida es desorden total con orden (¿para cuándo?) inmanente.

Y este orden para cuándo es el que tantean los pobres clarividentes.

### "PIEDRA Y CIELO"

"PIEDRA" es la tierra y las estrellas. "CIELO" el espacio; crítico venezolano sabihondo.

### ATLETA, PAJARO, POETA

El poeta auténtico, como el auténtico atleta (el corredor, por ejemplo) o el pájaro auténtico, es siempre más delgado, más fino, más ligero que él mismo. El falso, más pesado, más largo, más gordo.

### DIESTRO... Y SINIESTRO

"¿ASI se hace?" y "haciéndolo?"

No, crítico siamés de su gemelo hipante premioso, unidos los dos por la cabeza. El verdadero poeta es el de "así no se hace". Y el de no poderlo "hacer", ni ante los otros.

Jemelo y crítico confunden la poesía con la prestidigitación.

### NARCISO; NO MARICON

TODA concepción de dios es fatalmente narcisista.

Dios, creador del mundo, según los textos, a su imagen y semejanza ¿quién es sino el Narciso primero? La explicación mística de la santísima trinidad ¿qué es sino una teoría narcisista?

Y todo verdadero poeta que es verdadero creador de un mundo poético, su propio mundo, y que, por lo tanto, es un dios y una trinidad, es fatalmente Narciso.

Pero en ninguna parte se ha dicho ni es concebible que dios fuera maricón. No hay que confundir su narcisismo con otros.

### MONSTRUOS POETICOS

TAN monstruoso es un feto sietemesino como un trecemesino sobreniño.

### QUIEN MATA MUERE

QUIEN mata, quien da en el blanco y convierte el blanco en una nada, pierde de su vida una calidad de vida igual al volumen de vida de lo vivo que desaloja.

### "A" TODOS

UN poeta verdadero no escribe nunca "para" todos, esto es inútil repetirlo; pero siempre llega "a todos" por los diversos caminos de su obra total, que va siempre, en proceso natural y lógico, desde la flor a la semilla, deteniéndose en el fruto de su plenitud.

### BELLEZA Y FEALDAD

BELLEZA bella contra Belleza fea, que es perfección estúpida. Y, sobre todo, Fealdad bella igual a Bella belleza.

Fealdad bella no es Belleza fea, fíjese bien, Luisito, sino Belleza. Usted no entendió ¡tan listo siempre! mi antiguo aforismo.

### LIBERTAD Y GRACIA

LA gracia y la libertad del poeta consisten en escapar y dejar escapar.

## TODAVIA ALIMENTAN

QUE un exdiscípulo se quiera comer los ojos de su maestro, cuando quiere hacer ver que su maestro ha muerto, denuncia una esquisita idea de valor material y moral.

Y también denuncia, claro está, y es lo más importante, que si se quiere comer los ojos de su maestro será porque todavía alimentan.

Que sinó, ¿para qué se los quiere comer el tal cuervecillo ciruela?

## EN ESPAÑA

DESDE luego; la poesía es química, no física; psicología, no fisiología; metafísica, no filosofía.

EN España esto se ha entendido jeneralmente mal, porque el español es realista.

Y la escepción de los místicos huidores no hace más que confirmar la regla.

## FUEGO, NIEVE

¡FUEGO y nieve, grandes igualadores!

## LA SUYA

LOS poetas se salvan por la forma.

Pero eso no quiere decir que la forma se haga con la idea de salvar la poesía (que no admite más forma que *la suya*).

## ¡QUE FRACASO!

SUPONGAMOS que encontrásemos en nuestro camino a dios. ¡Qué fracaso para él y para nosotros!

Pues así es esa monserga de la poesía acabada, cerrada, perfecta. "Las doce en el reló".

Doce tiros a la poesía y al lector.

## NO HAY QUE PASAR

PERFECCION es penúltima imperfección.

De ahí no hay que pasar si queremos seguir vivos. *Así es la rosa.*

## MATANDO DISCIPULOS

LA función del poeta no es formar discípulos sacrificando poetas; sino crear poetas, matando discípulos y matándose él.

Matándose o matando, que lo que da el poeta auténtico es vida, no muerte como el supuesto *magister*.

## NO SALE A LA MUERTE

EL invierno no sale a la muerte sino a la primavera.

Y yo me siento ya en ese punto de mi invierno en que la primavera me aguarda.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

## James Joyce: Un Epitafio

A principios del siglo veinte, Anatole France, escudriñando los horizontes de la cultura europea, distinguía dos vastas ciudades: la obra de Tolstoy y la de Zola. Su metáfora estaba bien acuñada para señalar esa poderosa generación de novelistas naturalistas que desaparecía en el momento en que Synge reclamaba una fusión de la riqueza y de la realidad. La evolución del realismo, desde que los burgueses medioevales prefirieron los toscos *fabliaux* a los romances idealizados, fué el producto de la ciudad. En pintura, antes que en literatura, los prósperos ciudadanos de las ciudades libres flamencas descubrieron que el arte, en vez de simbolizar los ideales de la religión, reflejaría la amplitud de sus vidas. Mas, por una serie de razones sociológicas y tecnológicas, la novela representa la forma de arte más característica de nuestra civilización burguesa, y hasta hace poco el naturalismo fué la tendencia más perdurable de la novela. Bajo las crecientes presiones del capitalismo, la pequeña burguesía se ve obligada a presentar un cuadro lúgubre de trivialidad y frustración. Los libros de Joyce, como afirmaba orgulloso, están dedicados a ilustrar los destinos de los miembros de la clase media baja, a la decadencia económica de Dedalus, a la futura mendicidad de Bloom, a la bancarrota de Earwicker.

A medida que su asunto va revelando la descomposición de la clase media, la técnica de Joyce excede los límites de la ficción realista. Ni *El Retrato de un artista* ni *Finnegans Wake* son novelas, y *Ulises* es una novela que pone fin a las novelas. Cuando se publicó, Richard Aldington, un tanto alarmado, la calificó de "lápida sepulcral, el monumento megalítico del naturalismo". T. S. Eliot estaba preparado para arrostrar las consecuencias de este punto de vista, y para inquirir si la novela no había sobrepasado su función desde Flaubert y James y si no debíamos considerar el *Ulises* como una épica. En el *Dial*, que le confiriese el premio anual de poesía por su *Tierra Baldía*, Eliot escribió su presciente comentario en torno a la significación del método de Joyce: "Al valerse del mito, de la manipulación de un paralelismo continuo entre lo contemporáneo y lo antiguo, Joyce persigue un método que otros han de seguir después de él. No serán imitadores, como no lo es más el científico que emplea los descubrimientos de un Einstein en continuar la labor propia e independiente de sus investigaciones. Es simplemente un modo de dominar, de ordenar, dar forma y significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es nuestra historia contemporánea. Es un método vislumbrado

ya por Yeats y de cuya necesidad creo que Yeats fué el primer contemporáneo que tuvo conciencia. Es, creo sinceramente, un paso a la posible representación artística del mundo moderno." La nota crítica de Eliot, "Ulises, Orden y Mito", responde al alegato de Aldington, que *Ulises* es "una invitación al caos", alegato que han secundado la mayoría de los críticos y que corona el cargo *ex cathedra* de Shane Leslie de "bolshevismo literario" que apareció en *The Dublin Review*. Es la experiencia común a todos los que proponen un orden nuevo, ser acusados de anarquistas. "Si dibuja tan bellamente, ¿por qué emplea su tiempo haciendo cosas tan estafalarias?", alguien preguntaba a Picasso. "Esa es la razón", replicó. A una pregunta semejante de Frank Budgen, Joyce respondió que resultaría fácil producir dos libros convencionales todos los años, mas no valdría la pena. El *standard* elevado de la mediocridad competente que caracteriza a las artes, en una época de museos y maquinarias, hace muy fácil la expresión del yo y muy difícil decir algo nuevo. La originalidad se compra, caramante, con la despiadada determinación de cortar al través de todos los clichés. Los artistas creadores, Joyce o Picasso, Eliot o Stravinsky, han de ser indiferente y deliberadamente excepcionales. No sólo deben sobrepasar a sus predecesores; es menester que se superen a ellos mismos. De ahí esos acelerados desarrollos que los impulsan de clímax en clímax, dando naci-

miento todos los años a un nuevo estilo, a otra revelación.

No sorprende que el diagnóstico de *Kulturbolschewismus* se haga de la literatura del siglo veinte, o que califiquen de excentricidades personales a los experimentos literarios. La valiosa contribución de Edmund Wilson, al publicar diez años atrás *Axel's Castle*, se debe a su informativa interpretación de seis de los más originales escritores contemporáneos, incluyendo a Joyce y de su percepción clara—más allá de sus obras idiosioncrásicas—de los contornos de un movimiento. Tantas cosas han ocurrido en estos diez años que no se debe culpar al señor Wilson de que su libro no haya logrado fijar el rumbo que este movimiento tomaría. Partiendo de la inadecuada definición del simbolismo de Arthur Symons, se encontró inhabilitado para ahondar más allá de los últimos estertores del romanticismo. Sus conclusiones aluden a la necesidad de una responsabilidad social más firme y parecen sugerir que la solución está en un retorno al plano más ingenuo del naturalismo. Mas la experiencia de la pasada década, especialmente con el producto *ersatz* conocido por *realismo socialista*, hubo de desilusionarlo. Por otra parte, si repetimos con Wilson, que el simbolismo ha muerto, ahora somos testigos de que tiene tantas vidas como Tim Finnegan. Aunque por su naturaleza sea una fase experimental y transitoria, algunos resultados importantes han estado saliendo recientemente del laboratorio.

Nuestros cálculos equivocados se ba-

saban en la suposición de que el simbolismo es más individualista que el naturalismo. Empezamos a ver que lo contrario está más cerca de la verdad. El dilema de la literatura moderna, y de nuestra sociedad, se hace más evidente en la América; las dos primeras líneas de *Leaves of Grass* lo definen:

*One's self I sing, a simple and separate person. Yet utter the word Democratic, the word En-Masse.*

De Defoe a Proust la novela fué la crónica de existencias separadas, aunque no siempre simples, que reflejaba la rudeza y decadencia del empeño individualista. La revolución industrial, junto con palabras desconcertantes como "democrático" y "en masse", obligaban al artista a una elección difícil: la protesta o la evasión. La protesta social de los realistas, ya fuera un católico como Balzac o un radical como Dickens, es todavía un recurso individualista, ya que al novelista le es permitido alejarse y criticar los defectos de una sociedad *laissez-faire*. En ello hay más justificación ética que en las maniobras de los simbolistas como Poe y Huysmans, quienes buscan la evasión en sus fantásticas imágenes. Mas los psicólogos han comprobado que no existe tal evasión y que esa introspección es sólo una defensa contra las fuerzas externas. Muchos de nuestros escritores más subjetivos, sin variar de rumbo, descubrieron dentro de sí las llaves de una más vasta objetividad. Se han sorprendido pasando en tránsito

consciente, de las resbalosas regiones de la psicología a la *terra firma* de la antropología. Han descubierto la infancia de la raza humana recreada en la infancia del individuo; en los mitos los sueños colectivos. La ciencia está de parte del simbolismo.

Zola, el interlocutor pseudo-científico de la escuela naturalista, será rememorado por la energía rodinesca con que simbolizó algunas cuestiones, no por sus hipótesis refutadas y sus documentaciones dudosas. En *La faute de l'abbé Mouret*, la caída de un joven sacerdote ocurre en una especie de paraíso, el paraíso de Paradou; en *Germinal*, la humeante mina de Tartaret es otro Tártaro donde los maniatados gigantes permanecen esclavos; la cortesana Naná aparecerá en escena en el deslumbrante papel de Afrodita. El resurgimiento moderno del drama poético nos advertirá que el teatro fué a lo más un medio imperfecto del naturalismo y cómo apeló siempre al simbolismo para lograr sus efectos más vistosos. El gesto dramático de Nora, en *Casa de Muñecas* de Ibsen, cuando baila la tarantella y da un portazo, simbolizó la liberación para la mujer del siglo XIX. En el otro extremo, el simbolista Melville, abjurando de la sociedad por la soledad, tuvo el éxito más resonante en la creación de una épica norteamericana. Y el super-simbolista Wagner, de extravagancias románticas, de expedientes teatrales y orquestaciones brillantes, forjó la conciencia increada del Tercer Reich. La teoría del renegado marxista, Jorge Sorel,

de que las ideologías políticas son simples variantes modernas del mito, recibió una convincente demostración. En la frase oracular de Valéry, "Songez que demain est un mythe..."

La erudición y la apreciación crítica que culminaron en *American Renaissance* de F. O. Matthiessen han hecho asequible nuestra propia herencia de alegoría moral desde Hawthorne a James. Del Continente, la póstuma influencia de Kafka, un judío de Praga que escribía en alemán, cubre con su brillo visionario la obra de muchos escritores jóvenes. André Malraux, como Ernest Hemingway, han estado recorriendo el mundo en busca de aventuras lo suficientemente grandes para exaltar el intelectual moderno a héroe trágico. Si John Steinbeck se destaca de otros americanos regionalistas, hay que atribuírselo a las proporciones legendarias de su tema. El novelista más impresionante de la Rusia Soviética, Mikhail Sholokhov, continúa la vena épica de Tolstoy. Ignazio Silone, exilado a Suiza, ha transformado las leyendas folklóricas de Italia en fábulas antifascistas. El más significativo de todos, y después de muerto Joyce, el maestro de los novelistas es Thomas Mann. Mann es una figura más típica y explícita que Joyce, posiblemente porque ha trabajado en una tradición más cerrada. Fué exilado por el fascismo, no por los filisteos. En muchos aspectos sigue siendo, como dijese en cierta ocasión a sus conciudadanos de Lubeck, "ein bürgerlicher Erzähler". Su evolución ha transcurrido, en la frase que

empleara en su conferencia sobre Freud, "de lo burgués e individual a lo típico y mítico".

El itinerario de Mann está estrechamente vinculado al de Joyce en su transición del naturalismo al simbolismo; hace resaltar las necesidades históricas que moldearon dos vidas tan disímiles. La primera etapa, *Bürgertum*, se conmemora en esa novela substancial de una familia decadente en una municipalidad decadente hanseática, *Buddenbrooks*; Joyce recapitula sus primeras impresiones de la ciudad en *Dubliners*. El primer esfuerzo importante de Joyce fué *El retrato de un artista*, el *Künstlertum* de Mann resultó en esos esbozos y *novellem* donde el artista errante, *ein verrirter Bürger*, desde Schiller hasta Gustav von Aschenbach, deplora su inhabilidad para apreciar los gustos del vulgo. Los años de la postguerra le otorgó el *Weltbürgertum* a Mann y vió la terminación de la síntesis de la mente europea, *Der Zauberger (La montaña mágica)*. Después de esta obra capital, traída, como el *Ulises*, de las alturas neutrales de los Alpes, abandonó las enseñanzas del autoritario Naphta por el humanismo liberal de su Settembrini. Su obra en progreso, de una manera muy diferente del *Finnegans Wake*, desciende a través del pozo profundo del pasado al mismo tema infinito y finito. La historia de José, con su chaqueta multicolor y sus sueños proféticos, no es sólo otro apólogo del artista; es el del destino de la cultura misma, dada en esclavitud en Egipto: "Porque *es*, siempre *es*, por

mucho que digamos *era*. Así habla el mito, que es tan solo la vestidura del misterio. Pero la vestimenta festiva del misterio es el festival, el festival continuo que domina los tiempos y hace el *ha sido* y el *será* un *presente* al gusto popular. ¿Nos sorprenderá entonces, que en el día festivo la humanidad esté en fermentación y se porte con un abandono libertino? En ese día la vida y la muerte se encuentran y se reconocen. Festival de la narración, tú eres la vestimenta festiva del misterio de la vida, por que tú conjuras lo infinito en la mente folklórica e invocas el mito para revivirlo en el presente actual."

Aterrados y temblorosos, rendimos homenaje a los ídolos de la tribu. En los cuadros del período negro de Picasso o en *Sacre du printemps* de Stravinsky, descubrimos las fuentes fecundas del primitivismo, y sentimos su amenaza destructiva en los títulos de los diarios matutinos. Marx predijo que la mitología, la reliquia de un estado primitivo, desaparecería tan pronto dominásemos la naturaleza; pero estamos más lejos que nunca de esta dominación. El mito en sí no es malo o bueno. Su valor, como Hitler le enseñó a Mann, depende de la fiesta. Sin esta base comunal, la vida está aislada por los desórdenes oscuros de la civilización urbana, y el arte sólo puede formular mitologías privadas. Donde existe la comunidad, hay integración: el arte tiene una función, la vida un diseño. El simbolismo dará su fruto legítimo cuando los hombres se unan en

un orden imaginativo y su conducta diaria esté coronada de una dignidad ceremonial. El creador de mitos sumerge el yo en las masas; el artista es un burgués perdido. La novela es un producto y una condenación de la ciudad. El mito es una expresión y una celebración de la comunidad.

Especular más allá sería ilusorio. Aún vivimos, con nuestra vista nerviosamente atenta a los cielos, en ciudades y nuestros futuros creadores de mitos son todavía artistas. Desde cualquier perspectiva histórica, el carácter que distingue al escritor moderno es el considerarse a sí mismo como practicante de las bellas artes. En el siglo XVIII, el hombre de letras era *par excellence* un crítico. Cuando pensamos en Voltaire, Johnson o Lessing, pensamos en la crítica aunque practicaron los diversos *genres* de la época. Fué un tiempo de valores estables y podían criticar con la certeza de que su criterio sería comprendido y respetado. Los valores han sufrido cambios tan bruscos que ya en siglo XIX *no* pueden aceptarse como tales. Y así el crítico se forma profeta y agota sus esfuerzos artísticos en promulgar un dogma favorito o un mensaje peculiar. Un novelista, como Dostoyevsky, un dramaturgo como Ibsen, era acogido como un salvador o denunciado como un charlatán. Un poeta, como Víctor Hugo, era un *mage effaré*. Posteriormente, en vez de preocuparse por la forma, los escritores más influyentes se convirtieron en predicadores laicos: Carlyle, Emerson, Nietzsche.

Pero la sociedad se las arregla para desatender a los profetas, y los escritores para abandonar sus planes para salvar a la sociedad. En su insatisfacción corren al otro extremo. El culto del arte por el arte surgió, como observara sagazmente el crítico marxista Plekhanov, cuando la discordia entre el escritor y su medio ambiente se acentuó. Théophile Gautier anunció a gritos desde los tejados su descubrimiento de que el busto sobrevive a la ciudad. Flaubert se encerró en las provincias, declarando que para ser un artista hay que estar dispuesto a renunciar a la patria, la religión y las convicciones sociales. Joyce, al partir de Irlanda, quizás repitiese este credo negativo. Dedicado positivamente a las labores que se impuso con toda la seriedad de una religión y la jovialidad de un juego, llevó la disciplina y la indulgencia del arte a unos extremos como ningún escritor lo había hecho antes o es probable que lo haga otra vez. Vivió su obra y escribió su vida. El auto-retrato de Icaro-Daedalus es *le livre vécu* del artista mártir.

Elaborando su vida con silencio y astucia, Joyce tuvo que estar consciente del rango que asumía como símbolo prócrito del hombre de letras europeo en el siglo xx. Gustaría de la ironía de la circunstancia que hizo de su obra una contribución portentosa a la literatura de un país del que siempre desconfió, y que le había devuelto el cumplido. La ficción inglesa, desde que Hardy renunciara a ella, ofrece un panorama sin distinción. Ha tenido la fácil competencia de los

Bennet y los Galsworthy; el vigor difuso de D. H. Lawrence y la gracia anémica de Virginia Woolf. Su distinción la tomó de tres extranjeros: el americano, Henry James; el polaco, Joseph Conrad; y el irlandés, Joyce. Joyce sólo se comporta como el irlandés belicoso cuando toma una actitud frente al Imperio Británico. Algo de la interminable contienda de su país impregna sus propias relaciones con su patria. Sinn Fein significa "nosotros solos". Joyce, no cejando frente al mundo, *unus contra mundum*, es él solo un movimiento Sinn Fein. Solitario, retorna insistente a la puerta de Stephen Daedalus. En *El Retrato de un artista*, la ciudad se transfigura con su lectura; en *Finnegans Wake*, el cosmopolita *pastiche* literario está condimentado con recuerdos del parroquial Dublin.

En virtud de su aislamiento, como irlandés parisién y católico hereje, se ha convertido en un tipo, expatriado e incomunicado, el hombre sin patria y sin creencias. Nos es casi imposible examinar un aspecto determinado de sus escritos sin espiar la sombra de su fondo religioso. El catolicismo le confirió una relación personal con el pasado mediterráneo. Su exclusión de la comunión católica—y aquí seguramente podemos hacer un juego de palabras—alentó su renuncia a comunicar. El efecto de su ceguera sobre su oído incomparable, o sobre su talento poético, es inestimable; pero podemos confiar en que acentuó la soledad incurable de su alma y le hizo atender a la misma voz que hubo de

impulsar a Milton, en obscuridad, peligro y soledad, a escribir del caos y de la noche. Las limitaciones se tornan virtudes en la realización de esta función; su caracterización es estática, porque sus personajes se encuentran paralizados. La ingenuidad mecánica de su técnica es un vehículo adecuado a la literatura de una época científica. La incrustación de erudición literaria, con la cual recubre sus evasiones sentimentales, es un apropiado retoque alejandrino. Cuando condenamos a Joyce, nos condenamos, a nosotros mismos. Aparecerá indudablemente en las historias de literatura como el arquetipo del genio incomprendido. Si eliminásemos las causas de la incompreensión, por algún proceso de química crítica, encontraremos que su genio fué más feliz—menos trágico y más humorístico—que lo que aparenta la morbosidad rumiante de sus libros. El *motto* de Rabelais, en circunstancias más felices, lo describiría más justamente. El *saeva indignatio* fué una reacción a su época; el *vis comica* fué su inclinación natural. Con su mente tan dividida, tan llena de emociones incompatibles, inevitablemente dió con la fórmula de Renán, ironía y piedad. Estas son cualidades admirables, pero observaremos que los escritores que las cultivan rara vez han logrado fundirlas: derrochan la ironía sobre el mundo y se guardan la piedad para sí. El resultado es el tono tembloroso del *Retrato de un artista* y aún de *Ulises*: la simpatía tiene reservas críticas; la crítica tiene debilidades sentimentales. En *Finnegans Wake*

a pesar de viejos rencores y hondas cicatrices, Joyce logra—a un precio estu-pendo—una serenidad robusta. En la seguridad, su escritura crece más impersonalmente; tanto el artista como el público están menos en evidencia.

El caso histórico de Joyce, analizado sutil y rigurosamente por él mismo, es la excepción a la ley de que la literatura no puede existir sin un público. Su sentido del público es el del héroe de *Exilados* por su esposa cuando le dice a ella que debe de conocerle aunque él nunca podrá conocerla. Como el *Tonio Kröger* de Mann, Joyce no puede vivir en la sociedad burguesa, ni prescindir de ella. El ánimo que le impulsó—en 1904, después del día descrito en *Ulises* y otra vez en 1912, tras la destrucción de las páginas de *Dubliners*—a imprimir injuriosos ataques en el continente, a despacharlos a Irlanda y repartirlos entre sus conocidos de Dublín, informa toda su obra posterior. A través del relajamiento de *Finnegans Wake*, nos presenta una obra maestra de auto-caricatura en la persona de su Santidad, el Gripe, quien ambiciona ser el papa de su pequeña religión. Un poco tarde, Stephen cumple con sus obligaciones de Pascuas.

Los gestos conscientes de Joyce se inspiran en su orgullo rebelde, no en una indiferencia bohemia. No quiso olvidar aquellas cosas contra las que se había rebelado. Quería, con todo el fervor de su entrañable patriotismo y de su piedad pervertida, con dolores infinitos y virtuosismo increíble, recrear su propia pa-

roquia en el centro de un universo dedalocéntrico. Es irónico y lastimoso, que al perseguir esos fines, se expusiese a la acusación, de escritores venales y vulgares, de enemigo de los valores literarios. Su tradicionalismo introvertido fué tomado por irresponsabilidad. En una época irresponsable, por el contrario, el artista responsable es el custodio solitario de la tradición. Así Eliot será más ortodoxo que la conferencia de Lambeth. Y Joyce, exilado por sus compatriotas, repetirá con Coriolano: "Te expulso". Pero las instituciones modernas, siendo aún débiles y aún ortodoxas, ejercen reclamaciones que no se rechazan ligeramente. Cuando estos dos tipos de responsabilidades, pasadas y presentes, chocan en la mente del artista, el resultado es la neurosis. El artista—para Freud—es aquel que, excluido de las satisfacciones substanciales de la vida, las logra por medio de la fantasía; y, por medio de sus hazañas, descubre el camino de vuelta a la realidad.

Aún Flaubert no logró permanecer en el reino ascético de San Antonio. Cuando murió, odiando impenitentemente a la *bourgeoisie*, compilaba una enciclopedia de sus hábitos y opiniones. *Bouvard et Pécuchet*, un libro que Ezra Pound ha comparado al *Ulises*. Como decía M. Homais, "Il faut marcher avec son siècle". Joyce perennemente fascinado por lo usual, escogió el tema de Ulises porque lo abarcaba todo. Acumulando datos sensuales y catalogando hechos cotidianos, creyó salvar el abismo entre el yo

y el *en masse*. Stendhal, arrojándose ingenuamente en la batalla de Waterloo, nos da una visión más plena que Hardy después de contemplar el campo de batalla desde un planeta remoto. El dilema artístico, tanto para el simbolista como para el naturalista, tanto para Racine como para Jane Austen, es refinar lo observado después de hacer una selección, emplear la parte por el todo. Pero Joyce, un artista de transición como Rabelais o Milton, logra su fin acumulando lugares comunes. La grandeza de la generalidad, para ellos, tenía un diseño barroco, un diseño simplificado y una superficie elaborada. Para Joyce, siempre existirá una laguna entre el tejido naturalista y la estructura simbolista de su obra—una reflexión formal de la ambigüedad emocional y la equivocación intelectual que hace de él una figura de cara de Janus en la historia literaria.

La plétora del detalle en Joyce es la última floración exuberante del naturalismo, que ha oscurecido su importancia última. Sobrepasó a los naturalistas en su propio juego al examinar un pedazo de la vida tan amplio y banal que sólo un mito podía darle forma y significado. Al juego que ensayó se le tilda de "Surrealisme" o superrealismo, que es un esfuerzo por llevar el realismo psicológico hasta la fantasía privada. La historia de la pintura revelará otras variedades del post-impressionismo, esforzándose hacia la abstracción no como fin en sí, mas como una manera de desbrozar el ca-

mino para los frescos simbólicos del futuro. La influencia de Joyce ha sido formidable, en vez de alentadora: ha multiplicado enormemente las dificultades para aquel que aspire a novelista. Ha barrido la madera muerta de la novela realista, e inventado un nuevo arsenal de herramientas técnicas para los escritores jóvenes.

Por ahora, la imitación se ha confinado a sus aspectos más superficiales. John Dos Passos ha copiado sus adjetivos compuestos y sus trucos mecánicos. Thomas Wolfe se ha valido de su ejemplo para justificar una interminable autocontemplación. Alfred Döblin y Jules Romains han estudiado sus métodos de presentación de un tema metropolitano. Pero su estilo, como el de Milton, es más fácilmente parodiado que imitado. Como Milton, confiado en su autoridad final, no ha tenido discípulos.

Cuando Joyce dejó Irlanda en 1902, difícilmente pudo prever que los adelantos del siglo veinte multiplicarían el fenómeno del artista exilado; que el errante escritor europeo no sería ya una excepción sino la regla general; que llegaría el día en que el narrador otra vez—como Mann había dicho tan acerbamente—seguiría una estrella nómada. Aún cuando trabajaba en Trieste, Zurich y París desde 1914 a 1921, en el *record* más comprensivo que sobre una ciudad ha intentado el arte, no había todavía duda sobre si las ciudades de Europa sobrevivirían. Cuando fué arrojado de Francia por la invasión alemana de 1940, y forzado a buscar asilo otra vez en el país de Eu-

ropa que permanecía fuera de la guerra, reconocía el horror de la pesadilla de la que se despertaba. Es en estos momentos críticos que su vida entra en la historia, y su obra toca la corriente principal de la cultura europea. Comenzó *Ulises* en 1914, al principio de la primera Guerra Mundial, y terminó *Finnegans Wake* en 1939, al comienzo de la segunda. Henry James, moribundo en el segundo año de la primera guerra, describía el mundo que dejaba "como una pesadilla de la cual no despertamos sino por el sueño". Con la muerte de Joyce en el segundo año de la presente guerra, un año o dos después de la muerte de Yeats, Freud y Trotsky, y un mes o dos antes de la muerte de Bergson y Virginia Woolf y Frazer, nos damos cuenta cuán despojado queda el horizonte cultural, y como, de pronto, entramos en otra época.

Cuando Joyce se inició como escritor, definió la responsabilidad *double* del artista imaginativo como un trabajo de mediación entre el mundo de la realidad y el mundo de los sueños. La disonancia entre estos dos mundos, entre las inminentes realidades del presente y los sueños enterrados del pasado, hizo de este esfuerzo algo imposible. Con sus otros dones naturales, aportó—como Yeats explicaba a los insensibles miembros de la Seanad— "una mente heroica", la completó con su devoción inejemplar. Tuvo, en un grado nunca visto, ese orgullo del creador que es tan característico del artista moderno, y comparó "el misterio de la estética" al misterio de la creación

material. Sin embargo, no está dentro de lo humanamente posible crear *ex nihilo*. Los mejores escritos de nuestros contemporáneos no son creaciones, sino un acto de evocación, saturado peculiarmente de reminiscencias. La imaginación de Joyce evoca las arcas riquísimas de la memoria, que han sido el único elemento de permanencia entre los múltiples cambios de la civilización. Reduce el pasado y el presente al eterno encantamiento del narrador, a las palabras primeras del *Retrato de un artista*, "Erase una vez". Como el héroe del poema de Yeats, "He Remembers Forgotten Beauty", abraza la belleza que hace tiempo se desvaneció de este mundo. Pero Stephen Dedalus, aspirando más allá que Michael Roberts, desea abrazar "la belleza que aún no ha

(Traducción de José Rodríguez Feo.)

venido al mundo". Cuando el mundo se canse de nuestra fealdad y odio, *Ulises* será su monumento, y los versos de "The Tower" de Yeats serán el epitafio de Joyce.

*He elaborado mi paz  
Con sabias cosas italianas  
Y piedras orgullosas de Grecia,  
Las imágenes del poeta,  
Y los recuerdos del amor,  
Reminiscencias de femeniles palabras.  
De todas esas cosas, el hombre  
Forma el sueño sobrehumano,  
Semejante a un espejo.*

HARRY LEVIN

NOTA: Este ensayo constituye el último capítulo del libro *James Joyce: A critical study*, de la Serie Modern Makers of Literature. Publicado por New Directions Books, Norfolk, Conn.

## Poema

### I

UN río grande, claro, inmemorial,  
bajo tu frence oscura,  
bajo tu idioma oscuro,  
bajo tu voz pesando como fuego en tus oídos  
atados al silencio del manglar y de la tela  
y atados al silencio como un nombre y como un ave.

Su vida ausente, oculta, inmemorial,  
bajo tus ojos largos,  
bajo tus ojos sordos bajo el agua  
pesada como un lento frenesí:  
terror de la dulzura del estío  
y del cuerpo: terror de la dulzura inmemorial  
de lo posible. Oh aldea! Oh sedosa, pobre aldea!

### II

¿Un ave?—Sí

Un ave, lo imposible:  
para que el mar empiece dulcemente, y se redima  
en tus ojos sagrados.

Un ave oscura, larga, oscuramente.

¿Un ave? ¿Cede  
la honda dormida al cuerpo en júbilo  
por algo? ¿Un ave?  
¿Cede  
(mientras la luz brota del ojo como un bufón nocturno)  
para?

Un ave que no empieza y que no sigue,  
soportando el abismo cristalino,  
como un nombre.

Como un ave que soporta el espacio como un ojo.

### III

Como un nombre que desprende uno a otro en una calle  
polvorienta, mordida, fabulosa  
que se empina densamente y se deslumbra  
mientras salta esa voz portadora de mi nombre  
y el deseo huesudo de la marchita loca  
recibe el sol, la luna, los guijarros  
hasta que el mundo es una fría furnia que yo salto irónico.

Hasta que el yo es una fría furnia que yo salto irónico.  
Hasta que el cuerpo, lo huesudo,  
el mirón, la amarga yerba. El marchitado cuerpo  
de la huesuda loca. Bajo el sol. Bajo la nada.

### IV

El iris se detiene en los barriles  
sobre la tierra húmeda,  
sobre la tierra vagamente roja y olivácea  
que se aferra en mis ojos irisados  
por la rosada paz del almacén, del pálido  
conjunto del escombros,  
la luna, lo manchado, el almacén  
pálido y puro: Henchido,  
Anhelante.

¡Oh, qué paz  
como una danza inacabable — y breve!  
¡Qué paz de lo imposible! Agua risa,

agua oculta, clarotenebroso — dulce fango inmemorial!  
Agua olida, piedra grande y más, y más dichosa!

Y ahora ser  
(lejanamente, así, como el deseo  
lejano de una llama en la memoria)  
el desasido, el puro, el aferrado  
al todo como brizna,  
como grieta:  
un paso cuya gloria se descifra  
por azar.

Un nombre cuya gloria se descifra  
como el iris detenido en los barriles  
junto a los ojos líquidos y el ojo heráldico,  
por azar.

### V

¡Ah, naciste, ya interrogas,  
pones la extraña mano irreprimible  
sobre la extraña piedra, sobre el hierro,  
y el hondo hierro, el tantálico, fabuloso hierro:  
y la luz!

¡Ah, barriles, violetas o tejados  
en cuyos cánticos maduras, resucitas  
frente al agua mirada por el ojo marino de la luz:  
toca el tocado hierro, la profunda piedra  
del tocado tacto!

¡Y la luz!  
¡Ah, toca, interrogante! ¿Cede  
la infiel mirada al cuerpo, al júbilo,  
al asco? ¿Cede  
la límpida doncella al hondo cortinaje, al sueño  
de su hijo?

¿Un ave, para?

## VI

¿Era tu alma  
la forma del alero ante la risa  
del absorto que allá en el patio verde  
miraba el patio verde, el patio rosa, el patio fríamente,  
incestuoso?

¡No: los saltos, las esfinges,  
el escombros del alero en la costa anhelante de tu alma  
otra vez echada al fuego, los colores incestuosos  
calmándose en el agua como un hijo  
grande, oculto, inmemorial!

Un ave dulcemente y tú firmando,  
pero qué es Esto, Dónde estuve, qué era Tanto:  
peso del ojo,

*(La mano desnacida irrumpe sola  
para atar el fuego)*

peso del ojo y de la dicha,

*(El fuego irrumpe como una tribu  
para cristalizar la fiera)*

peso de la mancha, lucidez del hierro, hierro.

*(La tribu se une al hijo pontifical  
que la desata) ¡Oh qué paz lenta y sagrada  
de lo mío!*

## VII

El agua lame la piedra, la tierra, el hierro,  
lo vago,  
lo rojo, el iris, el hule. ¡Pájaro que salta  
en la testuz del toro! ¿Y tú,  
bajo tu fuego enorme,  
bajo tu fuego breve en forma de músico, paje o chambelán,  
haces un gesto melancólico en la sogá,  
una danza de nocturna lentitud  
en el cadalso?

## VIII

El dios ya va pasando en que solía reunirme  
frente a los litúrgicos colores del destierro  
cuando un vecino en algún sueño me escribía:  
"Su jinete con palmas de tristeza va pasando."

## IX

Los pífanos  
se entrelazan como nubes al final  
de mi escalerilla granate,  
pero el idioma no llega,  
pero sólo una pálida mancha  
cantando en los viejos sombreros enormes,  
¿pero es que las llaves de esta callada ciudad se han perdido?

Y desde entonces no sueño, pues alguien  
responde a la aldaba y me hiere  
la bella caída del ave  
hasta quedar adorada,  
negra y verdosa en la tabla inservible.

Y en la tabla el húmedo escribe:  
"Su jinete con palmas de tristeza va pasando."

## X

¡Ah, déjame decir esta palabra,  
esta palabra cuerpo, esta palabra nieve, esta palabra oculto,  
con el éxtasis fresco junto al ave,  
y haber salido solo hasta el hogar, hasta la esfinge,  
por oleadas de noches y de hojas,  
por los juegos como un frío relicario,  
por la forma arrasada del intacto paraíso,  
por marinos estudios de mis padres y mis nubes

haciendo deshaciendo irreprimible soledad,  
por dulces tornasoles, alta yerba, plenilunios,  
ah, déjame decir como quien vuelve  
manchado aquella esquina y entra límpido en el viento luminoso,  
en el viento salobre y anhelante, fija costa de fervor,  
y haber salido desde nunca a sólo esto,  
a poner un divino arrasado paladar en el abismo  
anhelante de mi nombre y en la nada esta palabra,  
esta palabra cuerpo, esta palabra nieve, esta palabra oculto,  
ah, déjame salvarla lentamente, yo estoy solo  
y tú sueñas, yo estoy vivo, yo desnazco y tú preguntas — lentamente!

CINTIO VITIER

Enero, 1946

## Las Tonadillas

UNA gran corriente fresca y jugosa, la música popular, iba a iniciar su proceso de ascensión largo y elaborado que después de muchos frutos menores pero llenos de gracia llegaría a la admirable síntesis y orden que representa el resurgimiento musical de España en nuestro siglo.

En la Tonadilla Escénica, sobre todo en su etapa de madurez, antes de ser ahogada por el italianismo musical tan del gusto de una aristocracia que no lo tenía muy discreto, se encuentran recogidas algunas de las calidades de la tradición musical española. Sobre sus orígenes, desarrollo e importancia en la historia de la música española, trató José Subirá, en los tres volúmenes publicados por la Academia Española de la Lengua, uno de ellos dedicado a ejemplos musicales, en donde Subirá, logró acumular una considerable cantidad de obras representativas de este género tan castizo y tan poco conocido. Obras de Coradine, Ferreira, Valledor, Esteve, Blas de la Serna, Nisón, Palomino, Aranaz, Guerrero, casi todas ellas desconocidas de las gentes de nuestra época y aún menospreciadas por los mismos músicos, nos son hoy reveladas gracias a la erudición y los esfuerzos del musicógrafo catalán.

La definición que da Subirá, de la Tonadilla, es la siguiente: "Bajo el epígrafe

Tonadilla Escénica designamos aquellas producciones literario-musicales que comenzaron a fructificar hacia 1750, y durante medio siglo florecieron esplendorosamente, para caer bien pronto en olvido profundo, caracterizándose todas ellas por ocupar buena parte de intermedios de comedias cuando no su totalidad y por tener vida propia e independiente, a la vez que una extensión relativamente considerable, debido a la diversidad de piezas musicales que integraban cada obra. La palabra Tonadilla y su similar Tonada, procedentes ambas de Tono, eran a la sazón antiguas a nuestro idioma, si bien antes de la época a que se contrae la presente historia, tenían otra significación ya por su finalidad, ya por su carácter, ya por su longitud. Venía entonces siendo Tonadilla, la canción suelta que se cantaba en cualquier lugar y ocasión, desde las jácaras más plebeyas hasta las arias más distinguidas.

Había sido Tonadilla y la breve canción que recibía un estribillo a lo sumo y que venía rematando los sainetes y bailes durante la primera mitad del siglo XVIII. Y era Tonadilla la denominación de varios números vocales heterogéneos a los que procedía ciertas unidades de orden superior formando villancicos, los cuales se cantaban en los templos por las fiestas de Navidad, Año Nuevo y

Epifanía, cuando la Tonadilla Escénica no había brotado aún.”

La composición de la orquesta de la Tonadilla, sin alcanzar la riqueza de la de Mozart, Haydn o Stamitz, era considerable y sobre todo muy bien balanceada. Solía contar con cinco violines, dos oboes, un fagot, dos trompas y un contrabajo, elementos suficientes para poder expresar el tipo de idea musical inherente a la forma de la Tonadilla.

Se utilizaba también la guitarra acompañando sola algún Polo o alguna Seguidilla. La orquesta aumenta su número en la época del apogeo de la Tonadilla, estableciendo la división de los violines en primeros y segundos, introduciéndose las violas y cellos, con lo que quedaba formado el quinteto de instrumentos de cuerda. El mecanismo dinámico de la orquesta de la Tonadilla, era más bien primitivo y en esto tiene razón Pedrell. Rara vez se alcanzan finuras de orquestación y las trompas, por ejemplo, se limitan a realizar una armonía o a apoyar en algunos casos una sucesión armónica por medio de la nota pedal.

¿Hasta dónde llegaba la cultura musical de los maestros de la Tonadilla? Este punto es sobremanera delicado y ni aún el propio Subirá, llega a decir sobre él algo definitivo. Entre los mejores del período de madurez de la Tonadilla, es posible que existiera un conocimiento bastante completo del tratamiento orquestal en los sinfonistas alemanes de la época. Se puede decir esto al hablar de Misón, Esteve y La Serna. Misón, compuso ade-

más varias sonatas a tres, para flauta, viola y bajo, que Subirá, descubrió en la biblioteca del duque de Alba, y que hacen suponer al autor versado en la técnica formal y en la estructura concertante. En la Tonadilla, *Una mesonera y un arriero*, existe un dibujo serpenteante y flúido de gran pureza musical, que encuadrado en una sucesión armónica por acordes de dominante, subdominante, de sexta y frecuentes apoyaturas, todo esto sirviendo de finísimo contrapunto a una bella melodía de la soprano, dejan ver la mano de un maestro de sensible talento musical, y a un músico dominador de su material de trabajo. En casi todo Misón, existe cierto rigor de tratamiento y una finura de concepción que los distingue de los trabajos más directos y más populares de los otros maestros de la Tonadilla.

En Don Pedro de Aranaz, encontramos otro ejemplo de gran calidad pero más allegado a las formas populares, más castizo, más madrileño. Aunque nacido en Tudela, Navarra, hizo su labor en Madrid, siendo más tarde ordenado sacerdote y alcanzando envidiables posiciones en el ejercicio de su profesión de músico en diversas ciudades de España. Una gracia chispeante, un sentido casi de cuplé encontramos al oír su Tonadilla *La Maja Limonera*, uno de cuyos cantables de una sencillísima estructura armónica, cautiva por su gracia, su ritmo vivaz y su irónico sentido logrado por medio de bruscos cambios de matiz.

Aranaz, era también tratadista y de observaciones muy finas abundan en su

breve plan *Reglas Generales para que una Composición Musical sea Perfecta* “Para que una composición de música sea buena, ha de tener después de la buena melodía, las circunstancias siguientes, y tanto será más perfecta cuanto mejor las cumpla: La 1 buena modulación; 2 ajustar la melodía al espíritu y sentido de la letra; 3 naturalidad en las voces y expresión y brillantez en los instrumentos; 4 hacer distinción de la música del templo a la del teatro y sarao; 5 tomar en todo género de composición un texto, intento o tema que se desempeñe con variedad; 6 buscar la novedad y extrañeza sin que sea extravagancia; 7 que el cuerpo de la composición sea de miembros proporcionados.” Y a continuación entra en detalles que todavía son hoy oportunos, al menos parcialmente, sobre cada una de estas siete circunstancias. Así por ejemplo, expone Aranaz: ‘Algunos compositores, por querer hacerse singulares, se hacen ridículos y extravagantes. La música es una musa que cada día se viste de infinitas joyas preciosas, pero también (como hembra) de mucho oropel y piedras falsas.’

Como se puede ver los compositores de Tonadillas, no eran tan frívolos como puede creerse; si observamos las normas de Aranaz, veremos que en términos generales concuerda con las que un tratadista del P. Feijóo, expresaba en su sabio *Teatro Crítico*.

Existen otras causas que nos aseguran más la calidad frecuente en la Tonadilla, y es que este género fructifica en el mo-

mento en que se hallaba en España, Doménico Scarlatti, y su influencia como la del P. Antonio Soler, devolvía los recursos que la música popular le daba ceñidos en las más altas especulaciones musicales. El ambiente era pues propicio para llegar a establecer una fusión entre las actividades populares primarias y la sabiduría del maestro.

Después del breve paréntesis scarlattiano, es preciso volver a la Tonadilla haciéndolo con la seguridad de que, después de captada la esencia del arte del maestro italiano, podemos comprender con más amplitud de criterio la relación e influencia recíproca que se estableció entre Scarlatti y los maestros de la Tonadilla. Quiero dejar bien aclarado que esta influencia nunca fué unilateral o sea que en ningún modo podemos considerar a Scarlatti influyendo sobre un arte que nació en las mismas entrañas del pueblo español como creación autóctona y como reacción contra la avasalladora afluencia de músicos italianos en la Corte, si primero no realizó este compositor una inversión en las fuentes mismas de esa música. Creo haber dejado bien determinado que en ningún modo podemos considerar a los maestros tonadilleros como músicos de categoría inferior porque la gran finura en el material y en la realización no permiten juzgar tan a la ligera a músicos profundamente conocedores de su oficio.

El asunto, en la Tonadilla, solía estar compuesto sobre alguna cuestión de actualidad o sobre algún episodio histórico generalmente satirizado. Como ejemplo

de esto último tenemos el villancico de *Los Vagamundos* y *Ciegos Fingidos*, de Blas Laserna. El tal villancico está compuesto sobre la muerte de Mahoma, y el profeta de Alah no sale en él muy bien parado:

*Cuando Mahoma vivía  
Allá en la era pasada  
Tanto era lo que bebía  
Que del suelo se elevaba  
Con las monas que cogía.  
Con Fátima se casó  
Mora muy bonita y bella  
Y tan pronto la enseñó  
A coger lobos a ella  
Que quince y falta le dió*

Y por ahí se sigue poniendo en gran tela de juicio la honestidad y pulcritud mahometana. Y como ese muchos más en los que se ponían en solfa hechos históricos y aventuras más o menos escabrosas.

Subirá, divide el desarrollo de la Tonadilla en cuatro períodos fundamentales. Primero: Músicos precursores, entre los que incluye a Coradini, Nebra, Ferreira y Molina. Segundo: Juventud de la Tonadilla Escénica, con los compositores Guerrero, Misón, Aranas y Palomino. Tercero: Madurez de la Tonadilla, cultivada en esta época principalmente por Galván, Castel, Esteve, Rosales, Laserna y Valedor. Cuarto: Decadencia de la Tonadilla Escénica, con los compositores Moral, Acero, Bustos y Manuel García.

Naturalmente, no es mi intención hacer un examen lento y cuidadoso de las trans-

formaciones sufridas por este género musical durante estas distintas etapas de su evolución, sino señalar, su valor y contribución a la formación de una acción hispana en la música universal. Y en este aspecto la Tonadilla, ha hecho mucho; ha llenado prácticamente un gran ciclo en la música española y debemos considerarla entre las manifestaciones más finas y castizas de esta música.

Después de haber escuchado la Sonata de Scarlatti, nos damos cuenta cabal de que la sensibilidad de este músico estaba formada a la española, y su obra solo tiene la importancia de haber llevado a un sentido más culto, más trabajado las posibilidades de la música popular, ya que en la Tonadilla, encontramos la misma actitud del músico ante el material y ella sola era de por sí suficiente para establecer una tradición y una forma de trabajo, al que pudieran acudir los músicos españoles de nuestro siglo, en la seguridad de encontrar una calidad similar a la que se puso de manifiesto en la resurrección scarlattiana. A fin de cuentas en el Retablo de Maese Pedro, particularmente en todas las intervenciones del Maese tenemos un ejemplo de lo que puede lograrse con una visión precisa de lo que la Tonadilla representa en la música española. No interesa, que Falla, haya pensado o no en esta forma musical al componer su gran espectáculo de muñecos; lo cierto es que en la música de "No pare vuesa merced en niñerías de mi señor Don Quijote" y en aquella otra que acompaña la advertencia de Maese Pedro al

trujaman "Muchacho no te metas en dibujos si no haz lo que ese señor te manda, sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos que se suelen quebrar de sotiles", hallamos la misma finura de dibujo y la misma gracia incisiva que son peculiares de la Tonadilla escénica. Y algo parecido pudiera decirse en lo que se refiere al *Sombrero de Tres Picos*, especialmente a la *Danza del Corregidor*.

Los gruesos volúmenes que Subirá ha dedicado al estudio de la Tonadilla, a pesar del gran valor que poseen en cuanto a concienzuda labor de investigación histórica, adolecen de cierta falta de enfoque crítico preciso en el análisis de la obra y de los artistas. Esto se debe a que esta primera incursión en un terreno tan descuidado de la historia musical española, no permitía hacer otra cosa más que una ordenada información de las actividades de todos aquellos compositores intérpretes que tuvieron que ver en el desarrollo de esta forma del teatro lírico español.

Por eso me interesa, después de alguna noticia sobre los compositores tratar principalmente del valor intrínseco de su obra.

Algún tiempo se creyó que la Tonadilla escénica había nacido impulsada por Don Luis Misón, uno de los más brillantes compositores de este género. Sin embargo, Subirá, ha probado con documentación precisa que esto es inexacto. Dice Subirá, que en el septenario comprendido entre 1751 y 1757 se compusieron diversas obras para interlocutores que en lo fun-

damental ofrecen no sólo embrionariamente sino con bastante desarrollo todo cuanto puede considerarse como forma característica de las Tonadillas para interlocutores coexistiendo con ellas la Tonadilla de tipo primitivo a modo de canción suelta y es Guerrero, quien puso música a algunas de esas obras. De todas maneras es forzoso considerar a Luis Misón, como el más relevante de los compositores de Tonadillas de la época inicial.

*La Maja Limonera*, de Aranaz, es una de las más finas Tonadillas que conozco, llena de chispeante gracia e irónica expresión.

Pero en cuanto a garbo y espíritu castizo lo encontramos en abundancia en la Tonadilla *El Canapé*, de José Palomino, otro de los principales compositores del período inicial de la Tonadilla. Comparando la obra de Misón, con la de Aranaz y Palomino, a juzgar por los ejemplos musicales que conozco, se puede decir que la mayor sabiduría técnica de Misón, le llevaba a rehuir la alusión directamente popular en sus obras. Así no hallamos en él la gracia intuitiva y espontánea de Palomino y Aranaz. Sobre *El Canapé*, de Palomino, se dice que tuvo popularidad inmensa, siendo un modelo de las composiciones narrativas a solo con seguidillas finales que epilogaban el caso individual presentado en la pieza. Es muy característico en el ejemplo que transcribe Subirá, del *Canapé*, su sentido armónico, novedadoso y gentil y su conclusión sobre la dominante. Los ejemplos que Subirá, muestra como ilustración a su capí-

tulo, sobre los inicios de la Tonadilla escénica, son todos cantados, por lo cual me es imposible ofrecerlos en esta trasmisión.

Varios de los principales compositores tonadilleros fueron italianos; de ahí, que dejaran muestras de su origen en muchas de las partituras y que su estilo se hiciera propio de esa forma. Pero a su vez en estos músicos, ocurrió un fenómeno parecido al que estudiamos al tratar el caso Scarlatti; que fueron rápidamente envueltos en las riquísimas vestiduras y brillantes oropeles del folklore español y convertidos las más de las veces en servidores suyos. Además, este género delicado y galante encajaba a las mil maravillas en el temperamento de estos músicos. Pero la Tonadilla, era un arte demasiado español para permanecer siempre rodeado de accesorios un tanto extraños y así, en sus mejores años apenas oímos más que arte lleno de sabor local, si bien su importancia formal, naturalmente del tipo menor haría sobrevenir rápidamente su decadencia hasta perderse en los dos más graves peligros: el abuso del divismo o técnica vocal impartida ésta principalmente por Manuel García, y las "primadonna" sucesoras, y en el amaneramiento producido por ingerencias externas que acabó por destruir lo que a fines del siglo XVIII aún restaba de manifestación tan pura de la música española.

Un punto que no conviene dejar en olvido es aquel que trata de los libretistas que colaboraban con los compositores en la creación de la Tonadilla. Sobre esto

nos dice Subirá, que los libretistas gustaban de ocultarse en el anónimo, "ya que a la escasa longitud de esos productos menores se unía la circunstancia de que se los destinaba al canto, por lo cual no era preciso prodigar primores sobre todo si se consideraba lo mal retribuida que estaba esta labor poética." Lo que se sabe de cierto es que casi todos los poetas de menor cuantía que florecieron en el siglo dedicaron buena parte de su labor a surtir convenientemente a los compositores de material con el que pudieran trabajar. Así entre otros, se puede citar los nombres de: Pedro Rodríguez, Sebastián Vázquez, Manuel del Pozo, Gaspar Zabala, Fermín Ladiano y aún los mismos compositores que escribían a veces los libretos.

Hacia 1790 se inicia la decadencia de la Tonadilla. Los vicios que más arriba he señalado, fueron eliminando las mejores virtudes de esta música: su gracia se hizo rebuscada, su galanura cargante, su viveza vocal exhibicionista en demasía y así se desmoronó esta joya del teatro lírico español tan poco conocida en nuestros días, pese a su gran valor histórico que traspasó las fronteras españolas para formar en algunos países americanos una tradición teatral, como Alejo Carpentier, ha probado en el caso de Cuba; así cayó en el olvido esta lúcida expresión del arte popular español, complemento necesario a un siglo que hizo de la alegría nacional remedio pasivo y confortante para las grandes calamidades que le acaecieron.

JULIÁN ORBÓN

## Poemas

### I

Los días que nunca olvidarías, ¿serán olvidados?  
La llama que engendrarias, ¿será engendrada?

Joven inconstante, infamado  
¿por qué naciste?  
Jano, su doble cara, la verdad percibe,  
y Marte... y Capricornio!

O joven de doble corazón concebido en tu niñez  
y en tu suelo nativo... ¿fuiste engañado por la niñez?  
extraño niño disfrazado de indio...  
¡víctima! coge tus mariposas monárquicas.

Eras el joven salvaje cabalgando la negra belleza de la noche,  
Primavera y Verano, los vientos sollozando como el mar en las conchas  
(de tus orejas  
tú deseas, los vientos desean; pero tu mente está en la ciudad;  
tus largos, largos pensamientos alucinados que un sueño expele.

(Diariamente, los muchachos en bicicletas escapan de ese mundo en  
(miniatura  
que es el hogar; escapan sólo para arrostrar nuevos mundos, más si-  
(niestros.

Algo en ellos ha sido decidido;  
Algo en ti ha sido decidido.

Joven pálido, tus culpas de adolescente lo explican,  
y tu florecer tímido...  
miasmas tan pesadas como las lluvias del verano...  
¿ningún útero atractivo  
vuelve a enamorarte?  
¡ah tus desesperaciones... tus exaltaciones!

Algo en ti ha sido decidido;  
un corazón para uno, otro para cualquiera;  
una cama mira el pasado, la otra, el sol;  
el amor mitad real, mitad sueño; tu ser dividido.

¿Recuerdas tu juventud? O recuérdala...  
algo había que ibas a recordar,  
algo había que nunca ibas a olvidar...

¿Recuerdas los días que nunca olvidarías  
y la llama que juraste engendrar?

## II

He aquí que un monstruo, real, aunque sin cuerpo, estaba tan cercano!  
en el crepúsculo su voz viciosa asaltó la torre de agua de la aldea;  
suya era el arma de las enfermedades... ese poderío licencioso  
volteaba despiadado y temerario sobre la tierra.

Todas las noches sus demonios se lamentaban frente al pino del patio;  
el año en que se cerró la escuela,  
el invierno en que Maxine y otros muchos perecieron,  
desaparecieron en las nieves que ciegan y en los cielos grises,  
ninguna señal reveló quién sería perdonado o quién escogido,  
Nadie tenía un árbol para esconderse

En ese gran vacío de misterio se encontraba la muerte  
y los fantasmas de la desolación, danzando y retorciéndose  
sobre las tumbas ávidas; aquel hálito negro  
ponzoñoso, sabio, corrupto, cubriendo  
la tierra toda...

A veces, más allá, brillaban  
las caras corales de ángeles tristes, terriblemente lejos..  
Esto soñaba el niño atormentado, todas las noches.  
Era el invierno de la influenza y *aquella* guerra.

LEE VER DUFT

Traducción de Roger Ferrán

## Variaciones

DE la tarde a la noche no hubo tránsito. Estaba ahí. La lluvia la presente, la envuelve. Va como encapsulada en cada gota. Promesa de un otoño eterno. Con acre sabor en los oídos.

El chubasco al lado de la noche persistía. Lamiendo en ondas el agua emponzoñadas. Ligeras corrían en breves presagios. Juego minúsculo: pequeñas amazonas que agitadas atravesaban la calle.

Breve mueca que hace la lluvia al tocar la acera. Desgesto y vieja mueca. Mueca de parroquia al insinuar sus campanas.

El estremecimiento de lo viejo, de un algo impensado retenía. Tu. Tu. Parecían venidas de muy lejos las puertas y ventanas. El sueño desenvolviéndose por las casas (Confianza de extraños recovecos y dulce melodía.)

¡Noches de lluvia que al pellejo se adhieren como gatos! Noches, resbalar. ¡Noche de inhumado eco, con sus pestañas tentando el vértigo de luz! Caminan las calles, son descubiertas en relampagueantes zigzag de casa con relicario antiguo. Y encogidos gatos de esparcidos ojos. ¿Luminosos?

¿Tentación? ¿Cruce de calles? ¿Caminar? Oh, si, tarde como manto, vivido paisaje. Reminiscencia de cansados niños en el portal tendidos.

Despaciosos pinos se mueven. Carretera de cristal por la luna empapada. Cañaverales meciendo sus ensueños: Torpes. Quedo guiño de estrellas.

La locomotora cargada de tesoros sucios.

Me hieren los minutos. Siento el estremecimiento delirante. Desgárrense las carnes: percibo el devenir plástico del día.

Mi mirada inmadura quiere besar las cosas. Tengo el miedo terrible de perder el devenir, perseguido en la colina y en el río.

Las cosas se presentan, ay, en majestuosidad imponente. Quiero elevarlas al sol y esconderlas en estuche.

Quiero seguir en círculos creciendo.

Es la hora nocturna del buitre, ya sus alas azotan los balaústres.

Mas, no he de mirarlo. Callo. Es un triste resabio de ascentral desilusión.

Se insinúa el buitre por las rejjas. Con mirada de águila y latir afiebrado, insinúa torrentes de palabras calladas y parece que esconde mil mares de antaño.

Solitario buitre. De mirada madura, témole a tu pico y a tu canto, desesperadamente. He de seguir tocando el fantasma dormido.

He de vivir por siempre. Me bañaré en los ríos y habrá lumbre encendida.

Si, allá en la ciudad de la jerga dulce, el cantar afiebrado ilumina las murallas.

Después, me puedes destrozar buitre. Es mi precio a mi ansia de vida.

(El buitre se extraña inútilmente, con meneo de cola escucha a las estrellas.)

Meridiano. Y las porfías de niños se retuercen entre las flores. Y los orga-  
nillos cercanos a la mar anuncian la llegada del velero.

Reloj. Exactitud y los blancos cristales de las copas. Y los altisonantes gritos del vendedor: últimos gritos y la parranda de las frondas. Y se abren las compuertas de la calle. Mientras las quejas se disipan en la nimiedad de la blancura.

Girar instantáneo. Vuelo de nubes. Las casas flotan en su diluvio estre-  
mecido. Nimiedad, luz clara. Mediodía.

LORENZO GARCÍA VEGA

## Habitación Final

### I

NO me dejes

En este cuarto final de la tierra y las tormentas,  
Donde solo el silencio me rodea.

Anegados sollozos ruedan entre la niebla  
Y es la paloma que dimidiaba el paraíso  
La que se estrella contra la eternidad.

Sólo la música unía el viejo otoño  
Y el anillo en su fiebre.

He rodado hasta aquí  
Donde la tierra se pierde de corporal,  
Donde sólo las islas adivinan los sueños.

Antes danzaban los relojes en los desiertos,  
Se derretían las esferas en los Polos  
Y era por el amor.

Mis ropas podía usarlas Lucifer  
Y ser mis sueños teclado del infierno,  
Pero el silencio envejeció  
Hasta las calles ardientes.

Balanza sin contrapeso,  
Máscara para toda la vida,  
Y este cuarto final  
En donde las tormentas se coronan.  
Esto tengo.

Aún el gallo canta y no sé por quién.  
Yo que era Pedro no he querido negar el amor  
Pero el gallo sigue cantando  
Acaso por la tierra donde estoy,  
Acaso por el cielo que nunca me dió asiento.

## II

Todo se consumía entonces  
Como una cabellera en la llama.  
No había pecado Adán  
Y las muchachas podían ser alegres.  
Era la sola estación del amor.

Ahora los años traen  
Una estación de líquenes y miedos,  
Hoja por hoja,  
En un paraíso sin la gloria.  
Y todo huyó de serme conocido.

ALBERTO BAEZA FLORES

## Viajes a Cuba en el Siglo XIX

### LAS IGLESIAS

LA Iglesia de Santo Domingo puede considerarse como una de las de mayor esplendor de la Habana. Sus muros están cubiertos de ricas tallas, dorados, curiosas pinturas y numerosas imágenes espléndidamente ataviadas.

Los vasos sagrados, los candelabros y los adornos usados en el altar son todos de oro o plata maciza y las misas, ceremonias y procesiones se conducen con una pompa y esplendor no sobrepasados por ningún otro establecimiento religioso de la ciudad.

Sin embargo, aun imponente como esta iglesia es, no es capaz de igualar el efecto que sobre el espectador produce la de San Francisco, cuyas nobles dimensiones y gótica majestad llenan la mente de temor religioso y producen efectos de solemnidad monástica. Sus grandes arcos góticos, la aérea magnificencia de su alto techo, la luz tenue que baña sus grises columnas, el eco solitario del paso de sus sacerdotes, los umbrosos nichos ocupados por las sacras figuras, tienden poderosamente a crear sensaciones de un temor misterioso y a hermanar los sentimientos de un protestante con el ceremonial de un lugar católico de culto.

La mayoría de las iglesias están abiertas durante el día y casi siempre hay en

curso alguna clase de ceremonia. Las misas sólo se celebran mañanas y tardes y es con motivo de ellas, que la mayoría de las personas acuden a las iglesias.

Tanto los negros como las clases más inferiores de españoles, pueden ser vistos arrodillados en los templos, pero las damas rara vez practican su devoción en público, a menos que el sacerdote esté diciendo la misa. Es interesante observar como, durante el breve tiempo que sus ocupaciones habituales les ofrecen, esclavos, mulatos y toda clase de gentes de baja condición, murmuran con gran celo sus plegarias, se persignan y ofrecen su adoración a algún santo favorito. Rara vez estos cruzan por delante de una iglesia, sin entrar en ella, pero el tenor de sus vidas, demuestra claramente que la frecuente ejecución del mero ceremonial de una religión, tiene más bien el efecto de hacerles olvidar, que la observancia de los preceptos de ésta, es de alguna manera necesaria.

Las misas que se ofrecen en las iglesias son esplendorosas, pero deben su efecto a circunstancias concomitantes. Los músicos, principalmente, mulatos, si bien no son ejecutantes científicos, a lo menos lo hacen con facilidad y precisión.

Por las tardes, durante el festival de Santa María, acostumbraba visitar la Iglesia de Santo Domingo. Iluminada bri-

llantemente, particularmente en las cercanías del altar mayor el cual había sido recubierto de un paño de satín blanco, ricamente recamado en flores bordadas de plata y oro. Además de las lámparas que colgaban del techo, junto a cada imagen se colocaban dos inmensos candelabros y estas bellamente ataviadas con ricos vestidos adornados profusamente de piedras preciosas artificiales, resplandecían bajo los rutilantes destellos que se desprendían de las ricas doraduras que adornaban las columnas y muros de la iglesia.

Gran cantidad de personas asistía al festival y más bien parecía la iglesia, una sala de conciertos, que un sitio de recogimiento y devoción. Damas de todas las edades y condición se mezclaban arrodillándose sobre cojines de raso. Esclavos yacían postrados junto a sus amos, nobles españoles asistían con sirvientes que llevaban su librea, negras y oficiales del ejército besaban las mismas piedras y docenas de ingleses, americanos y otros extranjeros ocupaban la salida, como si se tratase de un espectáculo hecho para su propia diversión.

El toque de las campanas, la música de la orquesta, los quejidos del órgano y las ceremonias de los sacerdotes se sucedían llamando alternativamente la atención y pausas momentáneas permitían que las bellas devotas cambiasen breves sonrisas.

Al terminarse la misa, todo el mundo

se ponía de pie y abandonaba la iglesia conversando con sus amistades o admirando sus decoraciones.

En un plazo muy breve, las damas habían tomado sus volantas escoltadas por sus esposos o admiradores. El sacerdote extinguía las velas, la música abandonaba el templo y la audiencia se dispersaba totalmente . . . . .

Más de una vez, vagando por la iglesia de San Francisco después de terminarse los servicios vespertinos, me he topado con un solitario sacerdote postrado ante su imagen favorita, en estado de aparente abstracción. En tales ocasiones he usado ocultarme detrás de los pilares de la iglesia y desde allí, favorecido por las sombras de la tarde, he podido contemplar al devoto largamente, he escuchado el murmullo de sus plegarias y su suave suspirar.

La actitud sublime del individuo que ocupaba mi atención, los arcos góticos que me rodeaban, la penumbra del crepúsculo, lo inmenso y desierto del edificio, el silencio y la obscuridad reinante contrastando tan fuertemente con las brillantes luces que acababan de extinguirse y con la música inspiradora que recién había cesado, eran circunstancias que a duras penas dejaban de excitar mi imaginación y la afectaban de manera profunda y perdurable.

JOHN HOWINSON  
*Foreign Scenes and Traveling  
Recreations. Edimburgh. 1825.*

## LOS CABILDOS

Os voy a relatar la visita que en unión de dos caballeros norteamericanos hicimos a los Cabildos de los negros, o sea a la sociedad de los negros libres de la ciudad. Me fué imposible ir sola y los dos caballeros americanos se ofrecieron a acompañarme. Un amigo mío, que habla el español como si fuera nativo, tomó a su cargo el conseguir la entrada. En general, los negros libres no admiten blancos a sus reuniones y no son, ni tan pacientes ni están tan sojuzgados como los de los Estados Unidos.

Tales sociedades se reúnen generalmente en las tardes y noches de los domingos, así que una tarde partimos hacia la calle, en la cual los Cabildos están ubicados, ya que ellos, ocupan casi toda una calle, en las cercanías de una de las puertas de la ciudad.

La calle entera estaba repleta de negros, algunos adornados de cintas y cascabeles, otros bailando o agrupados aquí y allá; parecía prevalecer cierta clase de ilegalidad y en las cercanías se escuchaba el alegre y acompasado toque del tambor africano.

En las inmediaciones de las puertas de los distintos salones, se encontraban grupos de hombres blancos, la mayoría de los cuales, eran evidentemente marineros que estaban tratando de ver lo que pasaba en el interior de los salones. Una pareja de negros estacionados en cada puerta, armados de garrotes y bien determinados mantenían la entrada cerrada y no

permitían que las puertas se abriesen más que a medias.

Valiéndose de algún medio, sin embargo, mi acompañante se ingenió para meter la cabeza por una de las puertas del Cabildo de los Lucumies y pidió permiso para que entrara "La Señora", varias cabezas negras aparecieron en la puerta y cuando vieron mi blanco bonete, mi velo y las flores que llevaba en la cabeza (ya que aquí me adorno con más flores, que cuando estoy en Suecia) les parecí bien y concedieron el permiso para que la señora y los caballeros que la acompañaban les fuera franqueada la entrada. Después de entrar nosotros, cerraron bien la puerta impidiendo que otras personas entrasen al salón.

No muy lejos de la puerta, se nos ofrecieron sillas y fuimos presentados al Rey y la Reina del Cabildo, quienes nos hicieron demostraciones de simpatía y nos dejaron para que observáramos a nuestras anchas.

El salón era bastante espacioso y podía dar cabida a unas cien personas, en la pared opuesta a la nuestra había pintada una corona y un trono con su dosel, allí se encontraban los asientos del Rey y de la Reina. Frente a este sitio se efectuaban las danzas de ritual.

Bajo una especie de palio llevado por cuatro personas, una mujer danzaba sola, su baile, aunque no distinto a los que había presenciado en otras ocasiones debía producir a la audiencia gran deleite. De la mujer colgaban gran cantidad de pañuelos y tenía puesto una especie de

sombrero. En esta ocasión las mujeres bailaban entre sí y los hombres también, algunos golpeaban las paredes y bancos con maderos, otros tocaban maracas y los tambores retumbaban con ruido ensordecedor.

Aparentemente se trataba de hacer el mayor ruido posible; mientras esto sucedía, se veía avanzar a una figura tocada con una especie de sombrero escarlata y adornada por gran número de collares de relucientes cuentas, que le rodeaban el cuello, los brazos y el cuerpo. Estaba desnudo hasta la cintura, de donde pendían tiras de color rojo.

Esta figura, ante la cual, danzantes y concurrencia se apartaron, se me acercó haciendo reverencias y mientras las hacía, la porción superior de su cuerpo se movía, ondulando como una serpiente, haciendo todavía estos movimientos serpentinos, se paró delante de mí con las manos extendidas. No me di cuenta si lo que hacía era invitarme a bailar o cual era el significado de sus aparentemente amistosos gestos. Por fin, junto con otras palabras profirió un "por la bonita" y comprendiendo entonces que todas sus reverencias y gracias eran sólo un cumplido, le respondí estrechando una de las negras manos y poniendo en ella una moneda de plata, después cambiamos gestos amistosos y mi amigo se retiró, empezando a bailar y cosechó una gran cantidad de aplausos.

Gran cantidad de negros estaban sentados en los bancos, muchos de ellos

tenían rostros bien agradables y de honesta apariencia, en general, los Lucumies tienen hermosos rostros ovales, buenas frentes y narices y bocas bien formadas y los más bellos dientes. Lucen menos alegres y bienhumorados que los de las otras tribus africanas, pero evidentemente tienen mejor carácter e inteligencia.

La Nación se consideraba rica, a causa de los grandes premios que han obtenido en la Lotería y se me dijo, que su fortuna se aplica a muy buenos usos, es decir, a comprar la libertad de los esclavos de su misma tribu.

Los cabildos son gobernados por una reina o dos, que deciden acerca de las diversiones, dan tono a la sociedad y determinan su extensión. Poseen el derecho de elegir un rey, el cual maneja los asuntos pecuniarios de la sociedad y éste tiene bajo sí, al Secretario y Maestro de Ceremonias, este último me obsequió con una pequeña tarjeta impresa, que me concedía el derecho de entrar al "Cabildo de la Señora Santa Bárbara de la Nación Lucumi Alagua".

Después que hicimos un pequeño regalo al tesoro de la nación, nos despedimos con objeto de visitar otros cabildos. En todos los casos fueron suficientemente corteses de dar entrada a la "Señora" y sus acompañantes, no sé si atribuir esta cortesía al carácter negro o a la influencia española, pero me inclino a creer lo último.

Fuí recibido en el Cabildo de los Gangá por dos reinas, dos jóvenes y bonitas muchachas negras, vestidas con un per-

fecto gusto francés en gasa rosada y con magníficos bouquets de rosas prendidos en los cabellos y bustos. Ambas fumaban cigarrillos.

Las reinas me tomaron gentilmente por las manos y me sentaron entre ellas, continuando fumando con perfecta dignidad española. Una de ellas, tenía los más bellos ojos negros imaginables; tanto en forma como en expresión.

En la pared opuesta a la nuestra, había un bien pintado leopardo de grandes proporciones, era probablemente el símbolo de la nación, había además algunos cuadros y emblemas católicos en el salón. Aquí contemplé un grupo entero de mujeres, moviéndose en una danza como si fuesen ranas galvanizadas, con lenta acción saludaban y doblaban sus cuerpos por todas las articulaciones, sin que pudiera descubrir ninguna significación ni propósito a este baile, más bien parecía la expresión de alguna satisfacción animal, a veces, parecía como si buscasen algo en la obscuridad.

Pudiera decirse que este pueblo extraviado, todavía buscaba la verdadera alegría de la vida, la vida más allá de la naturaleza.

Sin embargo, en los Estados Unidos, parecen haberse acercado más a este fin, recuerdo las reuniones nocturnas en los bosques, a la luz de las higueras y los himnos melódicos que salen de los campos de los negros.

Vi en otro cabildo de los Gangá la misma danza serpentina, bailada en círculos por hombres y mujeres. Tam-

bién en el Cabildo de los Congos vi la danza de los Congos, tal como la había visto ya en los bohíos de Santa Amelia y aun otra que parecía una mezcla de un baile Hispano-criollo; Yuca y danza conga.

Hay mucha más animación en la primera que en la última, así como más arte y más sentimiento poético.

El símbolo pintado en la pared del salón de los congos, es un sol con cara humana, también aquí había símbolos cristianos y cuadros, pues aun los cristianizados y los verdaderos cristianos africanos retienen algo de la idolatría y superstición de sus dioses nativos.

FREDRICKA BREMER

*The Homes of the New World.*  
New York. Harper & Bros. 1853.

#### LA CONTRADANZA

La permanente expresión de ecuanimidad que distingue a los rostros criollos, testifica la facilidad con que el criollo vive, éste no concede a los fines morales y económicos de la vida más pensamientos, que los que pudieran concederse a la misión de mover molinos o sierras que tiene el agua correntona de los perezosos arroyos, que se deslizan por muchas millas hasta perderse en los bosques.

El petimetre criollo, compadeceos de él, Oh, tu serio hermano norteno, se desliza suavemente por el cauce de su vida, sin sueños de luchas o de esfuerzos, cuando más, algunas veces se amotina con furia operática; pero su corazón late emocionado, cuando la Dulcinea del mo-

mento se apoya en su brazo en el lento y gracioso girar de la deliciosa Contradanza, rítmica expresión de su tibia y lánguida vida.

Cuán dulcemente, cuán arrobadoramente, en mi memoria flotan los ecos de la suave y fascinante música de tan voluptuoso baile, hay en él, un dulce y extraño misterio que aroma el mundo tropical, tan lejano y tan diferente del nuestro.

La Contradanza es la danza de Cuba, y solos los hijos de ésta poseen su secreto, al forastero, siempre es fácil distinguirlo por su falta de gracia y precisión en los pasos de ésta.

La más antigua y la más nacional de todas las músicas nacionales, es la danza. La *Tarantella* enloquece en las arenas bañadas por la luna de Sorrento, la *Cachucha*, inflama los miembros de las ardientes hijas de Andalucía. La Contradanza con sus sollozantes cadencias, hace fluir por cada nervio y cada vena de las pálidas criollas de negros ojos, su doliente pasión, hasta que la música en realidad parece brotar de ellas.

*"And all the notes appear to be  
the echoes of their feet."*

Todo esto no puede ser profundizado por un extranjero, a lo más, sólo puede sentirlo.

La música de la contradanza, siempre evoca en mí, visiones de aquellos indios melancólicos de ojos dulces, de aquellos pueblos suaves y pacíficos, para quienes la vida sólo era dulce canto y pausado

baile en esta bella isla, antes que el codicioso español trajese consigo su comercio y su trabajo. La música de las palabras y los nombres indios, que el conquistador nos ha conservado, es hermana en carácter con la Contradanza, Guanabacoa, Guanajay, Camarioca, Baracoa, Guanabana, Guayaba, el dulce y perezoso fluir de sus palabras, revive en nosotros, el espíritu de aquel pueblo desaparecido para quienes era más fácil morir que trabajar.

Ojalá, pase mucho tiempo, antes que las danzas campestres de los esclavos de altas botas o la absurda afectación de las cuadrillas, haga desaparecer de los salones de Cuba, su más gracioso y expresivo baile.

WILLIAM HENRY HULBERT  
*Gan-Eden or Picture of Cuba.*  
Boston, John J. Jewett. 1854.

#### LA CALLE DE MERCADERES

La Calle de Mercaderes, es el Broadway de la Habana, aunque las calles de Obispo y de Ríola son escasamente menos frecuentadas y bulliciosas.

Las joyerías, son muchas y muy hermosas; tejidos y artículos de fantasía se encuentran por todas partes, las librerías son buenas, pero no muy bien surtidas. En cierta esquina, una tienda tiene como especialidad velas de cera para los devotos, hay allí un gran despliegue de velas de todos los colores y tamaños, desde un inmenso poste de cera, que bien podría servir como anuncio de una bar-

bería, hasta pequeñísimas velitas blancas y azules como para iluminar casitas de muñecas.

Otra tienda está dedicada solamente a abanicos, estos varían en precio de cincuenta centavos a ciento cincuenta dólares; del primero nos dice el tendero que es "mudo", es decir, incapaz de ser usado en el lenguaje del abanico, en el cual tan bien versadas están las cubanas y que por lo tanto este abanico no valía un penique para el flirt, el otro en cambio, os asegura él, es capaz de hacer caer a vuestros pies toda la población masculina. ¡Mirad que magnífico cerrar tiene! os dice, mientras lo abre y lo cierra con un golpe seco que es capaz de sacaros el alma del cuerpo. Ya agotado los gestos y las palabras sobre su perfección, el tendero termina con ese beso sobre las puntas de los dedos, que significa cosas inexpresables.

Los encajes y la ropa blanca, son tentadoramente baratos, así como los sombreros de paja y los libros españoles, pero si todos vuestros deseos razonables han sido satisfechos en esa línea de comercio, lo mejor es taparse los oídos y cerrar la bolsa, a menos que se desee ir a "La Dominica" y adquirir un cargamento de dulce de guayaba y mermelada para la mesa del hogar lejano, es barato, es bueno y con buenos cuidados os podrá durar casi eternamente. Si podéis adquirir 100 dólares de esta mercancía.

Los Comerciantes no ponen sus nombres en las puertas de los establecimientos. Cada tienda tiene su propio nom-

bre, nombre bello o caprichoso el cual además aparece alegóricamente en la muestra del establecimiento.

Cuando las cuentas son enviadas a vuestra casa, os encontraréis, que estáis en deuda con "La Perla", "El Rayo de Sol", "El Joyero", "La Guirnalda de Flores" o "La Delicia de las Damas" en lugar de con un vulgar Juan José o Seth Brown y entonces las pagáis con placer, habiendo las dulces sugerencias de tan poéticos nombres, tendido un velo dorado sobre lo que de otra manera sería una bien prosaica transacción.

Pero esos villanos, hermosos y triguenos tenderos, que fabulosos precios tienen el coraje de pedir, con reverencias corteses y frases lisonjeras, deslizan en vuestro oído las más grandes falsedades, jurando por todos los santos del Calendario español, que artículos que traen claramente impresos las marcas de sus fabricantes alemanes y franceses, son completa e inimitablemente cubanos, desde su primera concepción hasta su acabado.

Además, fué una deliciosa experiencia el comprobar, como se consideraba a mi acompañante Juan, como un obstáculo inconsciente y provocador para el ejercicio del comercio, a veces un dependiente trataba de distraer su atención, mientras otro trataba de endilgarme un insignificante artículo estañado de precio prodigioso.

Después de pacientes investigaciones, llegué a la conclusión que los únicos artículos de indubitable mano de obra cu-

vana eran las boquillas, los sombreros de guano, los bastones de manatí, los zapatos de baqueta y algunos pocos artículos para uso de la cocina y del dormitorio, si hubiese buscado alguna otra cosa, tendría que ser Azúcar, Melado o Tabacos.

LOUISA MATHILDA WOODRUFF  
*My Winter in Cuba,*  
New York, E.P. Dutton & Co., 1871.

## EL VOUDOU EN SANTIAGO DE CUBA

(*El Culto de la Serpiente*)

Asistí a una de las reuniones de esta extraña secta, gracias al hijo de una dama, de quien nunca hubiera podido suponer semejante asociación.

Era en casa de la propia dama, que la sesión debería celebrarse esa misma noche.

El hijo me hizo pasar a un pequeño aposento, en el cual una puerta carcomida y llena de hendiduras, me iba a permitir observar lo que ocurriría en la habitación destinada a los brujos. Una segunda puerta, cuya llave se me había entregado, me permitiría marcharme si el espectáculo no era de mi agrado. No temía ser sorprendido, ya que el aposento estaba vacío y un cerrojo me protegía contra toda sorpresa.

Una vez, situado en mi puesto de observación, tuve una penosa y larga espera; al fin, la estancia se iluminó de pronto. Se trataba de un amplio dormitorio muy simple, un lecho con dosel adornado por un mosquitero, un tocador,

una mesa redonda en medio de la pieza, un gran armario y algunas sillas de mimbre, componían todo el mobiliario.

La dueña de la casa apareció en primer término, llevando en la mano una antigua lámpara blanca de hierro, a su lado venían unas 12 mujeres y les seguía una jovencita como de 16 años, trayendo un bulto y dos pollos, uno blanco y el otro negro. El centro de la mesa estaba ocupado por una gran batea, la cual contenía cierta materia humeante, acabada de traer en medio de la obscuridad, por lo que no pude percibirla desde mi lugar.

En fila sobre la mesa, estaban dispuestas 13 cucharas de madera como si una extraña comida fuera a tener lugar.

Todos los objetos tomaban un aspecto fantástico a la luz pálida y vacilante de la humeante lámpara y las siluetas de matices diversos se tornaban siniestras.

La jovencita puso en un rincón el paquete que llevaba y los pollos, tomó una especie de pequeño tambor y sentándose empezó a arrancar a éste sonidos que fueron como el prelude de la ceremonia, más tarde empezó a golpearle con ambas manos con movimientos acompasados, entonces me recordó aquel toque de tambor que se escuchaba en las cercanías de las once y media de la noche y del cual me aseguraban que era la música favorita del *voudou*.

Las trece mujeres formaron una rueda alrededor de la mesa, luego haciendo más lenta sus danzas, tomaron las cucharas de madera, metiéndolas en la batea y

luego llevándoselas a los labios, así por un rato continuaron comiendo, sin cesar en su ronda cabalística.

Terminado esto, la jovencita dejó el tambor y se arrodilló delante de las mujeres las cuales enjugaron sus manos en la destrenzada cabellera de la muchacha, la cual caía en bucles negros sobre sus hombros y espalda.

Finalizada la operación, la dueña, tomó el pollo blanco y con un filoso cuchillo, de un tajo le cortó el cuello, —la pobre bestia no pudo proferir más que un grito ahogado— y recogiendo la sangre en un vaso la llevó a sus labios, lo pasó a su vecina, la cual hizo lo mismo y a su vez lo pasó a la siguiente, hasta que el vaso hubo pasado por todas las mujeres.

El pollo negro tuvo la misma suerte y su sangre se empleó de la misma manera, luego observaron los vasos atentamente, sin duda, para deducir algún pronóstico. Se les echó un polvo gris y se les puso a un lado para algún uso misterioso y culpable.

Entonces, una de las mujeres tomó el tambor y lo golpeó con furia, la jovencita se despojó de sus vestidos y apareció desnuda ante mis asombrados ojos. No tuve tiempo de contemplar su figura, ya que se entregó a una danza desenfrenada. Sus miembros parecían dotados de una elasticidad prodigiosa, a veces su figura se agrandaba y otras se empequeñecía, su largo y bien formado cuerpo tomaba una expresión extraña.

Del bulto que la joven había puesto en el suelo, se deslizó una culebra que reptó hasta donde ella se encontraba, allí se enrolló tres veces sobre sí misma y permaneció inmóvil; de súbito, la danza cambió, se componía de movimientos trepidantes y saltos caprichosos, a veces la joven corría alrededor de un triple círculo, a veces franqueaba la culebra con un ligero salto, todo efectuado con una rapidez maravillosa sin rozar siquiera al inmundo reptil embrujado.

Los negros ojos de la morena joven relucían en la obscuridad de manera deslumbrante. Sus brazos, hasta entonces caídos a lo largo de sus flancos, empezaron a hacer gestos que acompañaban de manera bizarra todos sus movimientos, sus pasos se hicieron más cortos y más lentos, de pronto recorrió la estancia dando gritos angustiosos como arrancados por una horrible tortura, gritos de naturaleza inexpresables y las 13 mujeres los repetían al son del tambor, cuyos golpes redoblaban según la progresión de la danza.

De un golpe la culebra se enderezó y enlazó a la joven bruja en numerosas vueltas. La atención de la lúgubre asamblea entonces se redobló, cada posición que tomaba la cabeza o la cola del reptil se convertía en un presagio o en un pronóstico que ellos interpretaban con ansiedad.

Al fin, después de un temblor febril, la danzarina cayó con un fuerte ataque epiléptico. Cada uno de sus movimientos

nerviosos se interpretaba como una revelación del presente o del porvenir, ansiosamente leído. No pude resistir más y me marché horrorizado. Aquella desgraciada sucumbiendo a los ataques de

tan terrible enfermedad, en la cual los incidentes servían de profecías al voodoo, me inspiraba una profunda lástima mezclada a no sé que sentimiento de repulsión.

HIPPOLYTE PIRON  
*L'Île de Cuba.*  
Paris. E. Plon. 1876.

(Selección y traducción de Rodolfo Tro.)

## NOTAS

### SOBRE DIVERTIMENTOS DE ELISEO DIEGO

Si extendemos la mano y acariciamos *badinage, grotesco, divertissement*, y apretamos más fuertemente que a los otros, divertimento, es porque hemos deseado el bello espectáculo del pez fuera de sus dominios. Revisamos su esplendor y su boca de angustia, y luego lo lanzamos a su rodada mansión. Proclama de nuevo su viveza, se mira la cola.

Por que se dice Divertimentos y no Grotescos, es una de las necesidades de este libro. El sueño de la razón crea monstruos, dice el mayor de los grotescos, el de Goya. ¿Por qué tiene que soñar la razón? Acaso para que se le vea su dulzón terciopelo, su cortesía que regala la mano. Y el bello tritón de Diago, con el que se acompañan tan delicadamente estas diversiones, lanza el agua que traen los peces en unos odres disfrazados de pífanos, en el tazón de un juego de agua florentino. Y en torno de la fuente, las Gracias. No los grotescos, no los monstruos. La que sueña no es la razón, sino un niño.

Si son los recuerdos de la adolescencia, qué saludable tiene que ser la respiración de su prosa. Y no rechazado, sino dichosamente ignorado, el peligro de tanto creciendo, de tanto flujo crepuscular en

el cuerpo de la regalía metafórica. Su riente diseño, rechaza la silueta del buque fantasma, sus silencios desorbitados y sus gruñonas marejadas. Su rizada caída por los peldaños de la friega con lo que todavía no es conciencia.

Cuando el pelele, como en los merenderos goyescos, salta fuera de la manta, se inicia el grotesco. En Aranjuez, por la influencia rococó, lo que hay son las fiestas, *fêtes, champêtres, galantes*. Aunque ya nuestros clásicos, el precioso Zabalita apunta, con la sola exigencia de requerir del flemático, "quédase en la silla con el mismo sosiego que si estuviera en un tapiz."

El *divertissement* aparece en la entrada y salida de los personajes, en el telón de fondo con estrellitas de tarlatana y con parches de tafetán como lunarejos. Pero en estos divertimentos de Eliseo Diego, uniéndose el grotesco con la fiesta, es la inteligencia tierna la que hace la estampa de lo que le rodea para deslizarla en el recuerdo.

Estos divertimentos muestran la delicia de sus mezclas. Si aparece el tapicero, se recorta un abismo que le sirva de acompañante. El borrón se esboza al lado de cada figura, el pastelero, el jamaiquino, el tapicero, como un pintor que sitúa el amarillo cerca de un negro para que la

luz no se irrite. Cuando el monstruo, al gusto del Dean Swift, alza en su mano el barco, Jacques se entretiene con la vellosilla. Paseos del garzón ensimismado por la juguetería.

Entresaquemos de nuevo la palabra fiesta. Y celebrémosla. Fiesta para este libreto de Eliseo Diego. La de este cristal que ha cortado tan finamente el contorno de su adolescencia. Paseándose con unos recuerdos precisos, con la cabeza en la mano como en un carnaval romano. Y sobre todo, la aparición de su prosa y de sus humores, con un sosiego, con una sobriedad calmada que revelan el diseño de su adolescencia y la doma de su fiebre.

En el principio, dicen los Vedas, era el Niño de Oro. Si hay también las deslizadas cautelas del número de oro, cómo no recoger por su lección graciosa e inesperada, los compases de una visión que se reconoce por un toque ligero, huidizo. Hay una medida de niñez que el maduro tiene que alcanzar de nuevo para que su número de oro no se convierta en inscripción de hipogeo.

Una de las sorpresas de estas diversiones de Diego es su ligereza para situar el acompañamiento o la respuesta del coro en el que sobresale el ventrílocuo. Si utiliza a cantantes retiradas de la escena o a viejecillas con censuras dietéticas,

no es para mostrar su boca cavernosa en un fuerte trazo goyesco, sino prefiere inventar el aparato de los aplausos (la uniformidad de los aplausos con guantes de goma, como en el cuento de Supervielle, inicia las sospechas), o la fineza senil que sueña con la épica decisión de los garbanzos. Así también las hormigas frente al zapato viejo, sus ojos frente a aquella materia sentida como monstruosidad, "dos montes sin nombre ni contorno, dos cosas que según las hacen sus ojos numerosos jamás podrá soñarlas nuestra razón delirante".

El haber superado que la negrura o soplo de la atmósfera supere al peso en sí de sus protagonistas, le presta al libro su salud, la cordialidad de su tono que utiliza el susto, pero no el terror ni lo terrible. Un abismo, la cabra fosforescente, el vertedero aparecen como *dramatis personae*, como deliciosos elementos de composición.

La complacencia que me ha entregado este libro de Eliseo Diego, sólo puedo compararla a la de algunos festivales nocturnos levantados por Zabaleta o a la del baile sorprendido por Alain Fournier. Su fragancia y su pureza han creado una fauna bruñida por el rocío. No conozco, en la historia de la prosa cubana de los últimos veinte años, un libro de tanta claridad hechizada.

JOSÉ LEZAMA LIMA

## Í N D I C E

|  | Pág. |
|--|------|
| Juan Ramón Jiménez: <i>Encuentros y respuestas</i> . . . . . | 3    |
| Harry Levin: <i>James Joyces: Un epitafio</i> . . . . .      | 7    |
| Cintio Vitier: <i>Poema</i> . . . . .                        | 17   |
| Julián Orbón: <i>Las tonadillas</i> . . . . .                | 23   |
| Lee Ver Duft: <i>Poemas</i> . . . . .                        | 29   |
| Lorenzo García Vega: <i>Variaciones</i> . . . . .            | 31   |
| Alberto Baeza Flores: <i>Habitación final</i> . . . . .      | 33   |
| Rodolfo Tro: <i>Viajes a Cuba en el siglo XIX</i> . . . . .  | 35   |

## NOTAS

|  |    |
|--|----|
| J. Lezama Lima: <i>Sobre Divertimentos de Eliseo Diego</i> . . . . . | 45 |
|--|----|

Biblioteca Nacional JOSE MARTI

HEMEROTECA  
SUSCRIBASE A LA REVISTA  
DUPLICADO

# Sur

Dirigida por

VICTORIA OCAMPO

San Martín 689, Buenos Aires, Argentina

Presenta los más selectos escritores

## INVENTARIO

Revista trimestral publicada por Fratelli Parenti,  
Via XX Settembre 30, Florencia, Italia.

•  
DIRIGEN:

L. BERTI y R. POGGIOLI

•  
COMITÉ INTERNACIONAL DE REDACCIÓN:

T. S. Eliot, Harry Levin, Henry Peyre,  
Pedro Salinas, Herbert Steiner, V. Na-  
bokov, Manfred Kridl.

•  
Suscripción: \$6 para las Américas.

Agentes: G. E. Stechert & Co.  
31 E 10th St., New York City, N. Y.

*Ediciones*

O R I G E N E S

*Publicados:*

José Lezama Lima: *Aventuras sigilosas*

Eliseo Diego: *Divertimentos*

Cintio Vitier: *De mi provincia*

*De próxima publicación:*

Angel Gaztelu: *Cifras de la Granada*