

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

JOSÉ BERGAMÍN: *Mariposas muertas*

PEDRO SALINAS: *Un poeta y un crítico*

JORGE CARRERA ANDRADE: *Lección del árbol, la mujer y el pájaro*

MARIANO BRULL: *Víspera*

J. D. GARCÍA BACCA: *Lied mit Worten*

ELISEO DIEGO: *En la Calzada de Jesús del Monte*

JOSÉ REVUELTAS: *La frontera increíble*

JOSÉ M. GARCÍA ASCOT: *Barrio Bajo*

JULIÁN ORBÓN: *De los estilos trascendentales en el postwagnerismo*

NOTAS

FINA GARCÍA MARRUZ: *Del furtivo destierro*

•
Portada de

RUFINO TAMAYO

BIBLIOTECA
DUPLICADO

ORÍGENES

AÑO IV

LA HABANA, 1947

NUM. 14

Mariposas Muertas

CAIAN, todas las noches, sobre las calles, jardines y terrazas de la ciudad, mariposas muertas. Por las mañanas, desde el amanecer, aparecían estos tristes despojos efímeros, pronto deshechos en el polvo; como pensamientos perdidos en la noche pasada o en sus sueños; huellas perceptibles, si tan leves y oscuras, de una lluvia mágica de diminutas estrellas tenebrosas.

MIRA tus pensamientos perdidos como esas muertas mariposas nocturnas: muertas, pero no disecadas; frágiles reliquias perdidas de cenizas y de sombra.

NO clavetes tus pensamientos muertos, atravesándolos con finos alfileres, en el recuerdo, para coleccionarlos disecados como encendidas o apagadas mariposas: para complecerte en lo que fueron, porque aún puedas mirar, aunque inútiles, definitivamente inmóviles, sus alas intactas. No entomologices tu vida.

El poder de las tinieblas radica en su propia impotencia creadora; cuando basta un rayo de luz para atravesarlas, matándolas, como una espada: de "luz pitonícida", que dijo Lope, "alma del mundo y de los hombres vida". ¿Por qué mata la serpiente tenebrosa?

LA serpiente, por muy venenosa que sea, nos parece, por terrenal, más humana que el celeste aguilucho feroz que la hace su víctima, quitándole la vida. ¿Será sólo por eso, porque como víctima la reconocemos cercana o próxima a nosotros mismos, como a nuestra misteriosa prójima polvorienta? ¿O acaso porque miramos en su movimiento, en su forma y estilo, en su modo y manera de conducirse, siempre terrenales, algo de fino y de flexible, de perverso y delicadamente femenino: modales y estilo de mujer? En cambio, en el águila rapiñera presentimos el deshumanizado horror del puro espíritu, asexual y celeste: vemos al ángel, puramente espiritual, ya sea encendido o apagado, triunfante o caído.

ES verdad que la serpiente tiene mala lengua, pero el águila tiene peor corazón. Y no olvidemos que la víbora no nos envenena con la lengua sino con el diente, con su mordedura, como el perro. Y si perdonamos al perro por su

fidelidad humana, ¿por qué no perdonar también por su, no menos humana, infidelidad femenina, a la serpiente?

La infidelidad imperdonable no es nunca la humana sino la divina: la de los espíritus puros, por desencarnados de pasión; la de los dioses y los ángeles.

LO malo, lo peor de la serpiente, el pecado mortal que a ella también la originalizó y singularizó en el Paraíso terrestre, fué su envidia secreta de los ángeles, su enconado afán, inconfesable, de cielo. Por eso la maldición bíblica. Lo malo, lo peor, fué, para ella, ese serpentino deseo, narcisista, imposible, de mirarse, de querer mirarse, como el pájaro, en los cielos. Que así aprendió, tal vez sin querer, a volver sobre sí misma, a conocerse o reconocerse racionalmente de tal modo, a morderse la cola; empeño reaccionario o retrospectivo, después, al ser condenada a la pérdida del Paraíso. Ese serpentino afán suyo extraterrestre es, como si dijéramos, su empeño racial: el de no querer dejar de ser, de seguir siendo siempre judía; por nostalgia del Paraíso terrenal perdido.

QUIZAS el drama de nuestro mundo sea su indecisión radical entre el águila y la serpiente: o del acuerdo imposible de las dos. Nietzsche significó ilusoriamente en la parábola zoroástrica su insuperable engaño. Porque nadie decide definitivamente su juicio entre la serpiente y el ave de rapiña.

DESDE que podemos ver fácilmente, cuando volamos, las nubes desde arriba, como un suelo más que como un mar, hemos comprendido porque los pájaros que vuelan más alto son los de rapiña carnívoros, los más feroces y crueles; el suelo engañoso de las nubes, en los más altos de los cielos, les ha desengañado para siempre del idealismo. Nunca el hombre se hizo tan feroz y cruel, tan carnizado y rapiñero, como cuando empezó a mirar la tierra desde el cielo. Cuando empezó a ver, desde tan alto, que también las nubes se arrastran por los cielos.

LAS nubes se arrastran por los cielos. Las tinieblas huyen arrastrándose por los cielos, como las nubes, o por los suelos, como las serpientes. Los peores pensamientos, los más tenebrosos y sutiles, no son los que se arrastran por los suelos, como las serpientes, sino los que se arrastran por los cielos como las nubes.

EL hombre que se entrega al viento, como las nubes, lo mismo puede deshacerse en lágrimas que en suspiros. Nadie puede saber el secreto más íntimo de un hombre así; o, si, sencillamente, no lo tiene, porque está vacío y se ofrece al viento como un globo.

LA mujer que se sienta empujada por el viento, antes de hacerse nube, prefiere convertirse en veleta, en ancla de seguro puerto, aunque este sea celeste. Y tiene razón, porque tiene pasión terrena y no celestial.

“NADIE sabe nunca lo que puede haber dentro de una nube”—¿dice el poeta o el filósofo?—. No: el aviador.

EL hombre que más mira al cielo, no es el mejor: suele ser el peor.

LA mujer nunca mira al cielo de veras. Cuando lo hace, es para rehuir una mirada o para buscar otra; para mirarse a sí misma en él, como en un espejo ilusorio: en las estrellas, en los pájaros, en las nubes... o, sencillamente, en las tinieblas o en la luz.

LOS astros se ven en el cielo, pero no tienen nada que ver con él: con nuestro bajo cielo. Como las mujeres, los niños y los santos, cuando los son de veras, cuando aprenden a serlo: inocentes y siderales.

LA ignorancia se aprende. La inocencia se olvida.

LA ignorancia que se mira a sí misma mirándose en el cielo es la peor. Es una especie de profesía del limbo.

LA ignorancia intelectual del tonto es una inocencia sin pecado.

EL pecado más original no es el del pensador sino el del poeta.

EL que sólo tiene pensamientos altísimos, está perdido: perdido en el engaño luminoso o tenebroso del cielo.

EL hombre cuando toca el cielo con las manos no está desesperado, está preso: preso en la más desesperante esperanza divina.

LAS peores ideas suelen ser las ideas más altas, las que engendran pensamientos peores, furtivos, feroces y huideros como las aves rapiñeras.

DESCONFIA de las ideas que se arrastran como las nubes por el cielo, si, como las nubes, no se desvanecen de algún modo para volver a tomar, como sea, nuevamente, tierra: aunque sea, tocándola tan sólo con sus sombras.

PENSAR el cielo no es lo malo: lo malo es pensar en el cielo; y lo peor, pensar desde el cielo. El gallo, luminoso picoteador vociferante del día, como el ruiseñor, oscuro y oculto definidor melodioso de la noche, piensan el cielo. La alondra piensa en el cielo, cantadora, en el amanecer. El buitre, mudo, y silenciosamente, como cualquier otra ave de rapiña feroz y carnívora, piensa, siempre, desde el cielo.

UN Dios no puede mirar nunca al hombre humanamente desde el cielo más que a condición de haber encarnado su divinidad misma en él, humanizando su altura celeste por haberla clavado en una cruz.

EL gallo, luminosamente desdeñoso de cielos, no separa nunca del suelo su mirada: el gallo que se hizo cristiano por la pasión. La lechuza siguió siendo mágica prodigiosa de pagana sabiduría. La serpiente, aun cuando parece que no lo es, que es también india, egipcia o gitana, sigue empeñada en ser judía: como el cervatillo y la paloma.

LE dijo, desdeñosamente, el nuevo, evangélico gallo luminoso, a la lechuza, oscuro pajarraco de pagana sabiduría: Tienes ojos y no ves la luz. Le contestó el tenebroso avechicho sabihondo: Y tú tienes alas y no vuelas.

LA ignorancia y la inocencia son dos imperiales dominadores totalitarios y tiranizantes. La ignorancia totaliza y domina como las tinieblas. La inocencia totaliza e impera como la luz.

LA inocencia se distingue de la ignorancia, principalmente, en que siendo totalizadora como ella no deja por eso de particularizarse, singularizándose más y más, con luminoso particularismo vibrante y ondulantemente comunicativo. Y esto de modo tan particular que todo lo sabe, sin saberlo, y nada, sin saberlo, ignora. La ignorancia que parece más totalizadora nunca llega a serlo enteramente, siempre se hace un mediano saber o un saber a media: particularmente nunca llega a serlo del todo: la inocencia siempre. La inocencia del niño, del santo y del poeta.

EL poeta siempre es ignorante de su inocencia: nunca es inocente de su ignorancia; sino, no es poeta.

“LA religión es poesía práctica”, escribía Novalis. Lo que no quiere decir, en modo alguno, que la poesía sea religión teórica.

¿QUE nos queda de la filosofía—preguntaba un filósofo veraz, que tal vez no sea lo mismo, por más humano, que un filósofo—, cuando se le quita o se la despoja de todo lo que no es filosofía? Pues, ¿y de la religión, y de la poesía, y del arte?—El rabo por desollar—diría alguno. ¿El rabo del Diablo? Porque el rabo del Diablo sólo sirve, sino está desollado, para matar moscas. El de la Esfinge (poética, religiosa, filosófica...), rabo de buey, plumero bovino, para espantarlas.

NO te hagas de tus malos pensamientos, vivas ilusiones: ni de tus ilusiones perdidas, ideas muertas.

EL oscuro mariposón negro de la luz y la luminosa mariposilla dorada de la sombra, llevan, sobre sus alitas temblorosas, el mismo mágico polvillo volador de pensamientos y de poesías.

JOSÉ BERGAMÍN

Un Poeta y un Crítico

(Cántico, de Guillén, por Casaldueiro)

DE entre los quehaceres del crítico uno de los más arduos y delicados es la crítica de poesía. Esto, por supuesto, siempre que se proponga el despacho de su propósito con cierto rigor y profundidad, concienzudamente. El borrajear de cien a mil palabras sobre un libro de versos nuevos, en son de ditirambo o de vejamen, y sin compromiso alguno de la responsabilidad, es cosa al alcance de cualquiera; y basta un somero hojear de las revistas literarias para ver que muchos se aprovechan de esa licencia. Lo que sucede entonces, es que el artículo, revista, nota, reseña o como se titule, escamotea la operación realmente crítica dándonos en trueque, impresiones fáciles, divagaciones ingeniosas, en el mejor de los casos; y en el peor mal disimuladas muestras de la afición o la inquina que por el autor sienta el escribiente, el cual se apodera de la ocasión para desfogue de sus encendidos entusiasmos o sus rencores en rescoldo.

No es raro que escaseen las auténticas críticas de poesía, y hasta esas medio-críticas, en comparación con las de otros géneros. Porque la novela, el teatro o el ensayo ofrecen convenientes asideros, el argumento, los caracteres de los personajes, en la novela, el contenido conceptual, la tendencia ideológica, en el en-

sayo; por ellos el crítico aprehendería a su presa fácilmente, y discurriría todo lo que quiera sin que se note que no entra a fondo en el problema real de la singularidad de la nueva obra con respecto a las demás, la cual suele hallarse más al interior de la acción narrativa o las apariencias de los personajes.

Y no es que yo piense que novela, drama o ensayo, exigen del crítico menos virtudes que la poesía; toda buena crítica de un libro bueno ha de movilizar la capacidad entera del que le critica, sea cualquiera el género. A lo que apunto es a lo mucho más fácil de rebozar bajo el cuento de lo que pasa en la obra, o de cómo es tal o cual de sus figurantes, cuando se trata de novelística o teatro, la carencia de crítica, lo inexistente de aquello que el oficiante de crítico nos quiere hacer creer que está haciendo.

Añádase, aun, la generalidad y creciente extensión del fenómeno de la desaparición gradual de la crítica, ejercida por quién puede y quién debe, es decir, por personas en posesión de una real y específica capacidad de criticar; y el advenimiento en su lugar de un enjambre de *revisteros*, o *reseñistas*, que caracolean por revistas y diarios, sembrando sus caprichos y sus antojos, y hablando a boca-

nadas, so pretexto de cualquier libro nuevo.

Tanto escasean los libros de críticas poéticas que ninguno de los poetas del siglo XX—ese siglo en que tan alto ha llegado la poesía en España—ha sido apreciado satisfactoriamente por la crítica; seguimos deseando, y esperando, valoraciones de la lírica de Miguel de Unamuno, de Antonio Machado, de Juan Ramón Jiménez. En el grupo siguiente, sólo Federico García Lorca ha dado lugar a páginas abundantísimas; lo cual no desdice lo que acabamos de indicar, porque las trágicas circunstancias de su asesinato por el franquismo, atrajeron hacia su obra una atención que ella se merecía ampliamente, por sí misma, fuera de todo motivo externo y momentáneo. Por eso, no obstante lo mucho escrito sobre su poesía, me parece que falta en su caso esa deseable ecuación entre altura de la obra criticada y la obra crítica que por rarísima vez se da, como en el tratamiento que de la poesía de Pablo Neruda hizo Amado Alonso.

Es muy de razón, pues, señalar la salida de un libro de Joaquín Casaldueiro, *Cántico*, que editado por la Editorial Cruz del Sur, de Santiago de Chile, estudia la obra de Jorge Guillén, de la que toma su título.

Un libro único

Guillén es autor de un libro único. Único, a mi ver, en significación y transcendencia dentro de la historia de la lí-

rica española; es decir si se toma el calificativo en su acepción valorativa, de raro, sin par, por su excelencia. Único, también, en su sentido meramente designativo, de que no hay otros que le acompañen, que es solo.

Pero sucede que siendo único *Cántico*, lo es como un roble o un ser humano que no son iguales en sus diversas etapas de vida y desarrollo, aún siendo siempre los mismos. *Cántico*, como quiso llamar a su obra, con toda la intención envuelta en la palabra, Jorge Guillén, salió de primeras en 1928; el año 1936 se publica su segunda versión, que contiene cincuenta poemas más; y el año 1946, en Méjico, se nos entrega el tercer *Cántico*, mucho más copioso en poemas, y con nuevas disposición del contenido. Cada una de esas etapas de publicación vale por un crecimiento, por una mayoría en poemas; y por un acrecimiento, por una mejoría, en valores poéticos. Expresa ese modo de publicación un concepto muy estricto y claro de la obra poética del autor que siente y quiere la unidad de afán y realización de su poesía, desde el primer poema hasta el último y desea que el lector la tenga a la vista en su integridad, es decir, en todos sus miembros, de cuerpo entero; porque en ella como en el organismo humano, todas las partes se asisten unas a otras para darnos la única versión auténtica posible del ser vivo: el hombre entero.

Tiene ese estilo de publicación una serena y lenta hermosura; incido en el recuerdo del crecer del árbol que sin mo-

verse de lo que es, se aumenta, se complica, se robustece, llega a más alto con sus ramas, da más sombra, alegra a más espacios del aire. Pero mirado por otro lado, por ese, señor de nuestro tiempo, de lo práctico, del éxito y la publicidad cuantiosas, sufre de grave inconveniente: que muchos lectores que no pasan del ojeo de la cubierta del libro, o de las listas de libros nuevos, al ver allí el mismo nombre y el mismo título se los figuran referidos a una reimpresión de la obra anterior, o, a lo sumo, a una edición *aumentada*, repetición de la de antes, con algunos poemas más.

Nada más erróneo. Cada nueva forma de este *Cántico* contiene en sí a las precedentes como el hombre maduro de hoy lleva dentro al joven de ayer y al infante de antaño, sin que por eso se pueda decir que es un niño aumentado, de más corpulencia, cada *Cántico* se ha de mirar no como suma de poemas a poemas, sino como integración viva de una forma anterior del organismo poético en esta nueva y superior, que le acerca más a la plenitud de su existencia, al propósito final de creación del poeta. Pero al lector no se le puede pedir, en puridad, que se haga todos esos distingos, él sólo. La crítica, sí que debe hacerlos. Jorge Guillén ha sacrificado por fidelidad a su concepto de la obra poética ciertas ventajas, menores, de vanidad o provecho. De haber publicado cada nueva tanda de poemas, por separado, y con nuevo título, tendría acaso algunos miles más de libros vendidos y algunos centenares de lectores

más. Porque el nuevo título llama y excita la atención. Pero Guillén, castellano viejo que es, ni se hurta a la atención ni la corteja; hace lo suyo, según su entender y querer, desentendido de intenciones de efecto inmediato, confiado en el efecto que a la larga habrá de tener su obra en la poesía española. No es poeta del momento, sino del siempre.

Esa actitud de dignidad que rehuye el grito publicitario, cualquier forma de propaganda, ya la de echarse a la plaza, o ya la de retraerse al yermo, explica que una poesía que ni siquiera apela a esa modesta y legítima forma de volver a solicitar la atención de los lectores con un nuevo título, sea menos atendida. Por supuesto, menos atendida por el público de reata, el que se va detrás de los pregoneros, de los cimbeles anunciadores. Pero bien atendida, fervorosamente escuchada, seguida como ejemplo, por ciertos grupos inmejorables de lectores que han percibido toda su originalidad sin rebuscar, su potencia sin esfuerzo, su humanidad esencial. Es decir, su *unicidad*, en nuestra literatura. *Cántico*, libro único.

Por eso han merecido estudios valiosos como el ensayo de Américo Castro, y el librito de Miss Frances A. Pleak (*The Poetry of Jorge Guillén*). Y ahora, este que nos ocupa.

El crítico

Joaquín Casaldueiro lleva años profesando la historia de la literatura española

en Universidades norteamericanas; en esta tarea se ha ganado un puesto de primera línea. Pertenece a esa corriente de críticos modernos, en la que figuran señeramente Amado Alonso, Dámaso Alonso, José F. Montesinos, y que suman sus esfuerzos a la labor de los maestros como Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal y Américo Castro, para ir aclarando la, tan necesitada de luces, historia de nuestras letras. Apartándose de la erudición de vuelo corto, del factualismo sin espíritu, de la manía de las fuentes, y demás endemias de esa disciplina, estos historiadores y críticos se asimilaron las técnicas modernas, de la estilística, la psicología, la historia de la cultura, aplicándolas con notables resultados a la iluminación de nuestras grandes obras. En ellos se ayuntan sólido saber, extendida formación cultural, con sensibilidad aguda y certera penetración interpretativa.

Por supuesto, los, aún jóvenes, maestros de este grupo han probado que una capacidad crítica auténtica se aplica por igual a las obras de hace cuatro siglos que a las de gran talla de hoy, acabando con el antiguo reparo academicista de que sólo es susceptible y digno de tratamiento riguroso y atención profunda lo que se escribió en lo remoto del pasado, mientras que la literatura contemporánea debe dejarse abandonada al silencio, o desdeñosamente encomendada a la superficialidad de la reseña periodística. Así Casaldüero ha estudiado con idéntica originalidad y escrupulo a Cervantes, en ciertos aspectos estructurales del *Quijote* y en las *No-*

velas Ejemplares, al Don Juan del teatro español, a Galdós y a Bécquer. Ahora emplea sus dotes, con suma fortuna, en la poesía de Guillén.

La crítica

En la primera de las siete partes de que consta el libro, se destaca el valor de la palabra en la poesía guilleniana: poesía sometida a la palabra, y palabra entendida en un sentido exclusivamente poético. Está siempre respetada en su pureza, y nunca es forzada o atormentada. "El que se atormenta es el poeta, y de su tormento, es claro, no se nos permite saber ni adivinar nada" dice con tino Casaldüero, aludiendo a cómo la sencillez de lenguaje del poeta deriva de un laboreo selectivo profundo, que, sin embargo, no deja traza alguna en su limpio resultado.

Esta poesía es pura y no en cuanto que quiera huir de tales o cuales temas (los acepta casi todos), o porque se confine en altitudes favoritas, sino por ser tan netamente distinta de la prosa, irreductible a cualquier transcripción en forma prosaica; en ella ni se cuenta, ni se enseña, ni se exponen anécdotas.

La inspiración se revela en Guillén como "certidumbre iluminadora de un misterio". Y a su vez "la creación es un misterio aclarado por otro misterio" (Por si alguien quiere tachar al crítico de equívoco o tautológico, yo me permito explicar, a mi modo, su idea: un cristal de aumento nos revela cosas que se escapan a la simple vista, aclara pequeños mis-

terios visuales, pero es, él a su vez, aunque al parecer tan claro, tan sencillo, un objeto de misterio, no obstante lo que nos diga la óptica).

Reivindicaciones

Al autor de *Cántico* le ha caído en suerte que se le haga víctima de la acusación de frío intelectualismo. Por eso una de las más importantes aportaciones de Casaldüero es el discernimiento en los poemas de Guillén de lo que llama "anhelante aplomo": se trata de una pasión, elevada hasta el nivel más alto, y ofrecida allí, sin desbordarse. Ni es su tema, el central de su poesía, producto intelectual. Mirando la realidad llega a inventarla, es un inventor, por excelencia. Pero ¿cuál es su invención? ¿La de temas, la de metros, la de asuntos? No: lo que quiere hallar, lo que inventa, es el sentido poético más vivo y céntrico ya que intenta presentar, y justificar, en toda su pureza el papel del poeta entre los hombres, de la poesía entre sus creaciones espirituales, sacándolo de las confusiones que los siglos han venido enredando en torno del ser del poeta y de la poesía.

También en el capítulo que sigue, se nos adelanta una fundadísima rectificación. Se suele motejar a Guillén de poeta oscuro. (Dicho sea de paso y por mi cuenta, a veces encontrar a un poeta oscuro tanto puede ser señal de que en realidad lo es, como de que el lector no sabe ver claro. El lector se siente tentado a traspasar graciosamente su tiniebla al poeta que está

leyendo. Acaso es ya hora de que se nos permita a los que escribimos—bien sea modestamente—poesías, solicitar en juicio que se acepte de cuando en cuando como causa posible de una mala inteligencia de la poesía, no sólo la que invariablemente se alega, la oscuridad del acto creador, del poeta, sino otro, no menos posible, la oscuridad del acto receptor o recreador, del que lee.) Pues bien, al encuentro de esas opiniones hechizas y echadizas sobre la poesía de Guillén, asevera gallardamente Casaldüero que el contenido emocional de *Cántico* es la claridad, y que éste es el poeta de lo claro. (Ya Mr. Aubrey Bell en su "Castilian Literature" había calificado esta poesía de *radiante*.) Claridad espacial, sentido del límite de las formas; percepción de los volúmenes, los perfiles, delimitación de las cosas. Y, a la vez, claridad temporal, porque se da forma también, al tiempo, perenidad al presente: "un día—Pasado en su mediodía", dice un poema de Guillén. "Las dos infinitudes—espacial y temporal—que han sido siempre angustia, tormento, confusión, cárcel del hombre, se doblégan a la penetración de Guillén" según su crítico.

Alegría, unidad, esencialidad

De ahí que la lírica guilleniana produzca esa intensa impresión de alegría: es la alegría de la conciencia de la creación y de lo creado, el sentido afirmativo de la existencia. Casaldüero considera que el gran monosílabo moderno, sin duda intensificado desde Rousseau y el romanti-

cismo, es el yo. Y encuentra en *Cántico* otro monosílabo, que le sustituye y se le opone: el sí. Un sí, con que se responde a la gran negación ochocentista. La transcendencia de esa actitud la formulan estas palabras: "El mundo de la duda, de las apariencias, de las sensaciones, es decir el mundo desde mediados del siglo XVI hasta comienzos del siglo XX, queda cerrado." ¿Se podrá llamar esotérica o in-humana, a una que tan fiel y misteriosamente recoge en su concentrada pureza lírica, un conflicto tan anchamente humano?

Que la poesía de Guillén esté repleta de realidad, de realidad inventada, no presupone que las variadas apariencias de esa realidad que canta el poeta le distraigan de la conciencia de la unidad total, esencial de las cosas. De lo uno, de esto y lo otro, se asciende a lo universal, por virtud poética. "Todas las rosas son la rosa." Aunque Casaldüero no lo argumenta aquí concretamente, lo que dice echa por tierra ese lugar común que ve a la de Guillén como poesías primariamente cerrada, de intelectual clausura. Más bien la llamaría yo poesía que encierra o abarca, no exclusiva, sino inclusiva, aspirante a ceñir, como pastor en un redil, a todo ese rebaño suelto y desmandado de las cosas del mundo.

Por eso desemboca en el mito. El mito, dice Casaldüero, exalta la realidad hasta aquella altura en que encuentra la forma de su esencia. Es una facultad elevadora. Gracias a esa interpretación del crítico me explico algo que siempre sentí en la poesía de Guillén: que muchas veces par-

tiendo el poema de un objeto, muy simple, y sin ningún conocido atributo poético, nos deposite al final de su curso en un pensamiento poético esencial. Del sillón "Beato sillón" de la décima famosa, nos sentimos transportados, leve y raudamente, por la escala de los diez versos, a la idea de la perfección del mundo.

Cántico, segundo

Todo lo escrito se refiere al primer *Cántico*, el de 1928. En la segunda sección del libro Casaldüero amplía sus juicios, aplicándolos a la versión de 1936. Ve en ella una ganancia en "extensión de volumen y en intensidad de timbre". La obra es más compleja y más rica, girando siempre en torno al gran tema del poeta: ser, y asombro de ser.

La muerte, que ahora se aparece, la afronta Guillén sin nada parecido a la desesperación romántica, el materialismo positivista, el realismo idealista, o el impresionismo. "Guillén vuelve a dar al encuentro con la muerte toda la dignidad de la obediencia. Ni mundo antiguo, ni cristiano." Me atrevo, sin embargo, a acordarme, aquí, de la tradición española de una actitud, de origen religioso y ético, es cierto, muy fraterna de la que señala Casaldüero, la de Jorge Manrique y Quevedo. La espléndida serie de sonetos agónicos de Quevedo termina sus angustias con soberbia dignidad: "mas ¿si es ley, y no pena, qué me aflijo?"

En cuanto al tiempo se le ofrece ahora al poeta, como en tres grandes forma-

ciones o "bloques temporales", tarde, mañana y noche. Esa cierta dispersión que reina en la tarde a la noche se irá tornando en recogimiento, en una penetración en la soledad. El círculo que arroja la lámpara, ese círculo de claridad es el signo de la concentración, de la posesión, en él, de la noche: "La noche es mía." Porque la soledad, favorecida por lo nocturno ni separa del mundo, ni es trágico sentirse sin compañía; es una "soledad de posesión", en la que se percibe la dimensión y el peso del orbe. La noche guilleniana gusta más del sueño que de los sueños. De ella se sale por un estado de los que con más júbilo y felicidad canta Guillén, "el desenlace de aurora". El hombre vuelve a dar en las cosas, reveladas por la luz, y se retorna a la tierra su ser de paraíso. De suerte que el proceso tarde, noche, mañana, es una salida a la luz. El hombre romántico, según Casaldüero, compara su vida al curso solar y la tragedia romántica es fiel a ese ritmo y termina hundiéndose desesperadamente en el hondón de la fosquedad nocturna. Guillén invierte ese rumbo, "empieza arrojándose y acaba emergiendo, se hunde en el tiempo y en la noche y sale a la realidad, a la luz".

Ser y amar

El amor a todo dirigido, amor a las cosas, la alegría de que existen, y se dejen gozar, la gratitud por su existencia, son principios activos de la poesía guilleniana. La exaltación de ser, lleva al hombre a querer cobrar conciencia de ese ser, ju-

bilosamente, en actos de posesión de esas realidades también jubilosamente sentidas fuera de él. Así esa lírica propendía a un gran poema de amor, que por fin se realiza en *Salvación de la primavera*, del *Cántico* segundo.

Amor indiviso e indivisible, materia y espíritu, se pasa en él por las fases de la contemplación lenta, del delirio y la exaltación, camino de la unión con lo amado; no se llega por su vía a la pérdida en un confuso abismo final, sino a "una paz de alto nivel", la paz del presente gozado, el cual no se termina ni agota en sí, y pide su continuación misteriosamente, sintiendo latir en ese presente gozado, un deseo de futuro, siempre incógnito. Casaldüero que analiza agudamente el poema relacionándolo con otros de análogos sentimientos, del autor, considera *Salvación de la primavera* como "la gran poesía de amor de *Cántico*, uno de los grandes cantos de amor de la poesía española".

Aún podría añadirse que ese modo de revivir líricamente el gran tema de siempre, trae nueva prueba de lo distinto, de los singular de la poesía de este autor, sentimentalismo lacrimoso, pasión atormentada, suelen ser las notas imperantes, ya separadas, ya en combinación, de la mayoría de los poemas amorosos. Ninguna rige en los versos de la *Salvación*. El poeta, con lucidez asombrosa, inventa una visión lírica de lo erótico, original, vivida, pura y resplandeciente; diamantina hermosura, que no se parece a ninguna de las amontonadas riquezas conocidas que nos ha legado el pasado poético.

También ahora funciona la potencia lírica de Guillén a modo de fuerza restauradora de la unidad de lo humano, al rechazar los conceptos exclusivos, o parciales del amor, el espiritual puro, o el puramente sensual, para sentir lo amoroso como la meta y cima del afán de ser, del ser totalmente y en plenitud, ser íntegro, en el amor *uno*, que no puede renunciar a nada humano.

La forma métrica

Equívocos y equivocaciones, impulsados ya por la ligereza ya por la malicia, zumban en torno a *Cántico*, en lo que toca al verso, sus formas y combinaciones. Se le tilda de neo-clásico, de frío, de rígido. Difícilmente resistirán esos cargos al escrupuloso y convincente estudio que trae Casaldüero de la rima, la estrofa y el ritmo, en Guillén. Conciencia sutil de los recursos de la lengua, dominio pleno de su uso, capacidad de virtuosismo, todo eso es discernible por el análisis, pero llega al lector fundido y transfundido en una resultante total de elegante naturalidad; la palabra hablada es la base de donde se alza el canto guilleniano.

Contribuye esta parte del libro a explicarnos fundadamente el efecto que nos hace siempre la forma poética de *Cántico*: se la percibe obediente, cediendo con docilidad a los usos y formas más sencillos del idioma, en la apariencia; en verdad, y por sus adentros esa obediencia es un modo de señorear la lengua, y aceptando lo más natural, devolverlo sorprendentemente mágico.

Acierto: situación

Sólo trata el libro de Casaldüero de las dos primeras formas de *Cántico*, la de 1928 y la de 1936. Dada la importancia que tiene la última, la de 1946, donde la poesía de Guillén se ofrece completa, en soberbia madurez, es de esperar que el crítico continúe su labor tan esclarecedora y justiciera, hasta ajustarla al *Cántico* final.

Pero ya como está tengo las páginas de Casaldüero por uno de los aciertos de la crítica sobre poesía contemporánea. En esto de escribir sobre poesía se acierta por una feliz coyuntura de empeño estudioso y suerte visionaria. Mal puede faltar en ese acierto el instrumento de cultura, la posesión abundante de conceptos y experiencias sobre la poesía, menos, quizá, la iluminación intuitiva. Como al nocturno oribe, inclinado sobre su mesa, le sirven las delicadas herramientas que tiene delante, con las que modela y perfecciona su propósito; pero a toda su obra la asiste, la envuelve la luz de la lámpara que tiene detrás. También la crítica necesita su ángel, más cuando es de poesía. El ángel celestial que Rubén Darío suplicaba, aunque fuese en su forma vernácula, andaluza: "exégetas del sur".

La empresa del crítico es *situar* la poesía que se estudia, ponerla en su sitio. Primero, captar sus rasgos propios, delimitar sus distintivas, aislarla en su peculiar esencia, distinguiéndola de las demás por lo que en sí tiene de nueva realidad creada, irreductible a ninguna de las

anteriores. Radicarla, esto es determinar donde se asientan sus raíces; y hacernos percibir esta nueva presencia al igual de la de un nuevo cuerpo en el espacio, de modo que no podamos equivocarlo con otro y lo reconozcamos por lo que es, inconfundiblemente, entre las muchas. Para eso es menester afrontar la obra, como si estuviera sola, bucear en su profundidad, con olvido, por el momento de lo que no sea ella. Así precisa Casaldüero esta originalidad de la lírica de Guillén, vista en sí:

En la poesía de Jorge Guillén quedarán* para siempre estas dos notas: primera, alegría de ver la realidad y entregarla al mundo; segundo, posesión de la realidad y de lo absoluto. Junto al ímpetu juvenil que da forma a cuanto toca y ve, la dignidad del hombre y de las cosas, la dignidad del hombre entre las cosas.

Pero luego, ya aprehendida la calidad que señala por nueva e inequívoca a esa obra, hay que situarla allí donde la corresponda en el mundo de sus relaciones con las restantes interpretaciones poéticas del universo. Mirarla como perteneciente a un conjunto de esfuerzos y realizaciones logrados a lo largo de los siglos: para que quede integrada en la gran obra común, situada en el tiempo. Sólo así se nos revelará su plenitud de sentido, y nos podremos acercar a la conciencia de su valor, sintiéndola primero en su soledad, encerrándonos con ella, en puro diálogo, y

luego, entregándosela, en su puesto debido, a la gran teoría de las obras, que procede por los siglos, y se somete a su final imperio.

Casaldüero considera a esta poesía, que ha sido vista desdeñosamente por algunos como obra de simple exquisitez técnica y de mental artificio, indiferente a los grandes afanes del mundo, precisamente como muy expresiva—desde la categoría de lo lírico—del drama angustioso del hombre moderno; es decir, la ve en medio del mundo, en el centro de la humana tragedia:

"El origen y por lo tanto el destino del hombre se habían perdido en el siglo XIX... Del desorden del naufragio del siglo XIX... hay unos cuantos hombres del siglo XX, entre ellos Guillén, que consigue salvar al Espíritu, poner orden de nuevo, hacer que reine la claridad y la confianza, infundirle la dignidad que estos sentimientos comportan; no una dignidad burguesa y económica, sino de nuevo una dignidad metafísica."

Satisface así este libro por el desempeño concienzudo de la misión crítica, en sus dos direcciones; por eso servirá para que se vea el *Cántico* de Guillén, allí donde cumple verlo, donde lo vemos muchos, en la sumidad a que alcanzaron los poetas sumos de nuestra lengua.

PEDRO SALINAS

Lección del Arbol, la Mujer y el Pájaro

A Juan Liscano

I

Columna en memoria de las hojas

¿Qué lección insinúas en las rocas
oh pino de tus hojas desvestido?
Todo raíz y altura, galas pocas,
en la lumbre del cielo confundido.

Absorbiste el espacio por mil bocas,
a cuervos y palomas diste nido:
Hoy con tu pie de espectro sólo tocas
la región del gusano y del olvido.

Mendigo del azul, rey del poniente,
es tu estación final tan encendida
que la luz se levanta de tu frente.

Insensible al verdor, perfecta vida
ya columna de paz únicamente
en memoria a las hojas erigida.

II

Formas de la delicia pasajera

El pájaro y el fruto: forma pura,
cárcel uno de miel y flor del vuelo
el otro, en una altísima aventura
como un cáliz de plumas por el cielo.

Prisioneros los dos de su hermosura
que acaba nada más en sombra y hielo
ya gustado el tesoro de dulzura,
ya el puñado de plumas en el suelo.

Fruto cogido, inerte ave viajera,
canto y color del mundo mutilados,
formas de la delicia pasajera.

En un destino idéntico apresados,
escapar en su aroma el fruto espera
y el pájaro en sus vuelos deslumbrados.

III

Arbol de luz tu cuerpo

Tú, la mayor, la excelsa forma humana
flor del planeta, suma luminosa
del ala, del azul, de la mañana,
de la rosa escondida en cada cosa.

Arbol de luz tu cuerpo, ave y campana,
tu dulce voz rompió su fruta hermosa.
Venciste, de palomas capitana
la soledad del hombre con tu rosa.

Ya el árbol por el fuego consumido,
la fruta ya campana de ceniza,
ya la campana, hueso de sonido,

tu presencia de música perdura,
paso de aroma y eco entre la brisa,
luz sobre la derruida arquitectura.

IV

Lenguaje elemental

Tu vegetal idioma de rumores
oh bosque, padre inmenso del rocío,
y tu errabunda lengua azul, oh río,
que nombra los terrestres esplendores;

Tu dulce esfera breve, fruto mío,
los párpados y labios de las flores:
Todo nos habla en formas y colores
y sonidos que pueblan el vacío.

¿Qué escribe sobre el polvo ese gusano?
¿Qué trata de advertirnos ese grito
de pájaro que cruza el infinito?

La clave de la vida está en tu mano:
Goza, aprende el lenguaje que te ofrece
el mundo elemental, después perece.

JORGE CARRERA ANDRADE

Víspera

Al caos me asomo...
El caos y yo
por no ser uno
no somos dos.
Vida de nadie,
de nada... —No:
entre dos vidas
viviendo en dos,
víspera única
de doble hoy.
Muera en la máscara
quien la miró,
yo—por dos vidas—
me muero en dos...

Ultima Rosa

¿Qué orilla infiel te deja sin orilla
del mar naciendo al cielo parpadeante,
y dueña al fin de sus perdidos brazos,
ciñe al astro nublado tras el velo?

¿Qué línea en quiebro al trémulo desvío
fluye diversa, y lúcida desmaya
como untada de cáscara de luna
en el galope de los horizontes?

¿Qué, por noche implacable, vuelve al sueño:
por el brillo caído en la cisterna,
por silencio de nácar sorprendido,
por el eco fluvial de los jazmines?

¿Qué mano aparta tu perfil naciendo
de azulina pereza arborecente,
y tras mi ausencia enardecida, apagas
iluminada rosa que me diste?

MARIANO BRULL

Lied mit Worten

A Alejo Carpentier,
de hermano a hermano en músicas.

I

Andante, ma non troppo.

¡Aguardar, aguardar!

Que no por mucho madrugar, amanecerá antes, antes de que la guardia de números que al Sol puso Necesidad la Inflexible se releve en el punto y hora desde siempre y para siempre, sin prisas, calculados.

¡No apreméis al Sol! que ande a su paso.

Aguardad a que la fruta madure, a que tiempo, tempero y sazón se pongan al mismo paso, y alcancen a Sabor y a Aroma: guardias que los aguardan en punto y hora, desde siempre y para siempre, sin prisas de retrasados apetitos, o de extemporáneas voracidades, calculados con cálculos de Vida que anda a su paso.

Aguardad a que el niño crezca; que ande a gatas su tiempo; nunca es tarde para repetir razones eternas; ni Dios tiene prisa de cajero, al día siempre sus cuentas; ni son los números jardín para infantes; ni se agostan las ciencias, que ninguna verdad es flor, ni flor de un día, ni tan sólo humilde Siempreviva; es la Verdad pertinacia sempiterna, que sólo nos pide un "sí", a pronunciar sin plazos, fiándonoslo largo, muy largo, cuantos queramos, porque a la Verdad no le importan plazos, ni le urgen nuestras afirmaciones, y deja, indolente, que nosotros corriamos los errores, Ella que nunca yerra, porque siempre es igual, idéntica, monótona uniformidad, unidad indivisible de altanera medida.

No por mucho madrugar amanecerá antes el Sol, madurará la fruta, brillará la Verdad.

Aguardemos a que salga el Sol; *aguardemos* a que la fruta sazone; *aguardemos* a que se descubra la Verdad.

Si a ellos les traen sin cuidado nuestras impaciencias, no nos importen a nosotros sus dilaciones, pausas, ritmos, cachazas, paso de procesión, calculado ritual de indiferencia.

Por algo se nos dió e inventó Vida la *Templaza*, virtud para *aguardar*, para atemperar el paso de la Vida al paso de tales tardos andantes, de tales aritméticos andarines.

Bien vivimos que es Vida andariega apremiada; bien sentimos que vivir es prisas de vivir.

Pero, por desgracia para Ellos, ni por mucho madrugar la Vida amanece antes el Sol, ni madura la fruta, ni aparece la Verdad.

No les importamos; no nos importen.
Frente a tales psicortos y tardígrados, ¡nada de prisas!

II

Adagio, ma non maestoso.

Se le dió al Hombre Caridad en granitos; Lealtad en granos; Justicia en gramos...

Pero *Paciencia*, la hay disponible a toneladas; se le vende al por mayor a quien tenga que *aguantar*, pues es descomunal e inmensurable la cantidad de pesados, pesares, pesadeces, pesadumbres y pelmas que colman la medida del mundo.

Tempo de lentitud, paso de tortuga; Vida en caparazón y en concha. *Paciencia* infinita, caparazón sin tortuga; *Paciencia* infinita, concha vacía. *Paciencia*, concha y caparazón de Vida. Pero que sean finitos; *aguantemos*, sin proclamar "Majestad" a *Paciencia*; sin ascenderla a infinita ni a divina.

Quien aguante, desprecia.

Que no nos aguanten, que no nos tenga nadie *paciencia* infinita; si es que en verdad nos estima.

Aguantemos lo despreciable, con ceño de majestad desdeñosa; y dejemos que pelmas, repetidores, infaliblitos, pesados, solemnes, majestáticos y majestades, iconos y demás conchas vacías y caparazones de fósil hojaldre apisonen, aplanen, uniformen el hato de los pacientes, de los borregos, de los tragaldabas, de los fieles "*abajofirmantes*" en blanco.

Nosotros, los Otros, hacemos constar que sólo los *aguantamos*; sin *aguardar* nada, sin *esperar* nada de ellos.

Y para que conste lo firmamos uno a uno, mayores ya de edad, sin mayoría calculada sospechosamente a lo jurídico, y lo firmamos no por ser Vos quien sois, y nunca ni para siempre ni en blanco.

III

Impromptu vivace.

Esperad lo In-esperado.

Creed lo Improbable, lo suficientemente Imposible.

"Si hacéis el bien únicamente a vuestros amigos, qué méritos tenéis?", decía el Cristo.

Si sólo esperáis lo previsto y calculado, ¿a qué *esperar*, cuando basta con *aguardar* y *aguantar*?

Si únicamente creís lo posible, lo que, sin escape, tiene que ser, ¿para qué *Fe*, para qué creer, si hay de sobras con Razón y con Ciencia?

Espontaneidad, creación, novedad; tres palabras, todas tres para decir Vida. Racionalmente improbable, científicamente contradictorio, lógicamente im-

posible: tres posibilidades precisamente para Vida, tres campos libres aun para creación, novedad, espontaneidad.

Si por Razón sabéis que Dios existe, ¿qué mérito guardáis para la Fe en El?

Si por Ciencia sabéis que el alma es inmortal, ¿qué novedades podrá traeros la vida eterna, si *en esencia* la somos ya?

Y ¿cómo es posible, cómo explicar que el hombre tiemble de miedo ante la Muerte, si su alma es, y está siendo *por esencia*, inmortal?

No sabemos, con real y viviente saber, que los sea; y por esto temblamos de muerte ante la Muerte.

Creemos en la inmortalidad; por esto temblamos ante el juego de dados—a vida eterna, a muerte de nada eterna—, que es el morir a *esta* vida, que—por lotería, también inexplicable—, sólo de precario poseemos, sólo de hecho.

En Dios nos movemos, vivimos y somos, decía Pablo, el semigriego y el quisi-judío. Sí, pero *somos* en Dios, sin saberlo; *vivimos* en Dios sin notarlo; *nos movemos* en Dios sin que resista a nuestros movimientos, aun a los a El más contrarios, ni siquiera con la débil y espiritual resistencia del aire. Y ¿nos vendrán aun con que no es preciso *creer* que Dios exista?, cuando ni ser, ni vivir, ni movernos en El nos ayudan.

Creer lo Increíble.

Esperad lo Inesperado.

Si hacéis bien únicamente a vuestros amigos, ¿qué méritos tenéis?, repítámosle con Cristo a Ciencia y a Razón.

Si seguimos a Razón y Ciencia, ¿qué le queda a Vida?

Si, por esencia, presencia y potencia, somos racionales, ¿de dónde surge la Fe?

Si, por esencia, presencia y potencia, somos científicos, ¿de dónde brota la Esperanza?

Templanza, Paciencia, Esperanza;

Aguardar, aguantar, esperar.

Tres virtudes, tres actos; ya no Trinidad en Unidad, sino dos contra Una, y Una contra dos—a vida o a muerte.

Apostemos a lo más improbable, a lo más imposible: a que Dios exista, a que seamos inmortales.

A lo mejor, sí; a lo peor, o a lo nada, no.

Apostemos y esperemos.

Razón, ¡a fuera!

Y ¡a fuera! el cálculo de probabilidades, el cálculo de méritos, trampas últimas de *Razón* y de *Moral* contra *Fe* y *Esperanza*.

JUAN DAVID GARCÍA BACCA

Caracas, a 15 de Diciembre de 1946

Especial para la Revista: ORÍGENES.

EN LA CALZADA DE JESUS DEL MONTE

El Segundo Discurso: el que Pasa

A José Lezama Lima.

HABREIS de oirme decir: no me conozco,
no sé quién ríe por mí la noble broma,
en torno de mi abuelo dicen
que buen vino rondaba,
que gruesa frente y que nariz de toro,
dicen, oh mis hermanos,
que su padre abrió las sienes con la segura honda
para moler la noche ciega o el rocío,
que dos espejos fácilmente procuran
tales visiones y yo digo
que primero me invento alguna cosa
con que atarme las cuerdas de la cara
y luego los abuelos, quizás, y la memoria.
Dicen que soy reciente, de ayer mismo,
que nada tengo en que pensar, que baile
como los frutos que la demencia impulsa.
Si dejo de soñar quién nos abriga entonces,
digo si dejo de pensar este sueño
con qué lengua dirán
éste inventó edades y nadie ya las habrá nunca
porque no sé de nada duro a no ser la semilla,
la muerte florecida con mis lujosas invenciones
que una por una entre mi sangre bajan a los huesos.
Luego de la primera muerte, señores, las imágenes,
la despaciosa siega final, el canto llano
luego de la primera muerte,
luego de bien molida por los voraces ojos
dirán allí en el campo tu hijo Caín está temblando
recién ahora lo vimos entre las espigas
recién cortadas como crujiente torre,
recién ahora

fuimos fructificados por la preciosa sangre,
 bajo la telaraña menuda de las sombras,
 y la fragancia de las vencidas hojas,
 nuestras menudas lenguas claman
 desgarradoras del increado polvo,
 y una palabra, un alarido jamás visto
 por el gallardo viento pastor de los crepúsculos
 para llamarte inauguramos,
 para que vengas recién ahora donde
 tu hijo Caín está temblando.
 Luego de la primera muerte, señores, las imágenes,
 luego del primer huso los rojos hilos de la tela,
 invéntense los jueces,
 los unicornios, los ciervos y los asnos
 y las buenas costumbres
 y los frutos de la demencia
 y el llamarme bufón
 luego de la primera muerte,
 veréis el libro de las generaciones:
 la muerte engendró mi espejo
 sobre su azogue de muy espesa púrpura,
 mi espejo engendró
 la fiel imagen que inicia su periplo
 entre las barbas rielantes que orillan los dormidos ancianos,
 pero después de la primera comprobación de la ceniza,
 cuando todo es uno,
 el día y el recuerdo
 en el oficio de la lluvia que pulsa las persianas,
 la mirada segura nos deshace
 su deleitoso paño entreverado de sierpes
 y en la pobreza intacta del polvo se resume.

ELISEO DIEGO

*El día de San José,
 Año de 1947.*

La Frontera Increíble

Sin duda en la otra vivienda, de aquel lado del tabique, porque las primeras palabras se escuchaban con absoluta claridad: "Madre de Dios, Ruega Señora por nosotros..." Braulio sintió que sus labios se distendían apenas en una tranquila sonrisa, casi inexistente y dulce. Las tinieblas. Las bien tejidas, las sólidas tinieblas de las cinco. De súbito una dolencia, un remordimiento por haber sonreído, y en seguida toda la atención concentrada nuevamente hacia el otro lado del muro: el cura y su voz sacrílega y sin piedad, sin emoción falsa. Pensaría en los dineros del responso y en lo imbécil que era cumplir su sagrado ministerio a tales horas, con el insolente frío de Noviembre. Aunque, desde luego, resultaba tonto imaginar que se conmoviese por algo, cuando aquello—agonizantes comuniones, funerales, santos óleos, lágrimas, cenizas—constituía su diario espectáculo, su tremendo y aborrecido oficio. Como las plañideras. O como las prostitutas. "...Por nosotros los pecadores..." Pues lo humano es que nadie, nadie pueda estremecerse de gozo o de dolor a través de cada uno de los minutos de cada una de las horas de su existencia. Sólo en el Paraíso. Sólo en un infinito segundo, negro y bello; negro y bello en el Paraíso o en el Purgatorio. Nadie.

Era un rumor sordo y extraordinario;

una jaculatoria engolada y hueca, rápida y luego ininteligible, que partía de aquel pecho inhumano: "...por nosotros los pecadores, así en el cielo como en la tierra..." En este punto bajaba de tono, cautelosa—ahora la estremecida voz, queda y sucia con que se pide algo groseramente malo y deforme—, reduciéndose a un bisbiseo maligno, lleno de intención, para que de pronto irrumpiera un chillante e histérico grito de mujer al que seguía un estúpido silbido obscuro y luego nuevamente la primera voz, la del monstruoso sacerdote, que reiniciaba el rezo con cierto matiz de burla.

Braulio se sentía maravillado y lleno de tristeza. Cómo la obscuridad era una forma de la desnudez y cómo aquellas tenebrosas cinco de la mañana ataban el abismo hasta aprisionarlo infernalmente, metiéndolo dentro del propio corazón.

"Santa María, ruega Señora por nosotros." Esa misa negra. El horrible cura de esa misa negra, que estaba ebrio. Ebrio hasta las lágrimas. No obstante, aquello era a la vez un tanto cómico: la parte ridícula del pecado la que casi es como una absolución. Se iba adelgazando, rogaba senilmente por nosotros los pecadores, y luego rompía en una risita llena de insano placer. Junto al cadáver. La sotana arriba de las rodillas para bailar en torno del cadáver una danza desquiciada,

así en el cielo como en la tierra, por nosotros, por nosotros, por nosotros, por nosotros los pecadores.

Braulio volvió a sonreír con tristeza. Pedía lo imposible: vivir de dolor eterno o de dicha eterna, sin que la cadena del tiempo se interrumpiera; estar ebrio de angustia y compasión un largo instante de cien años hasta que brotase la sangre por cada uno de los poros, como aturdido de sufrimiento, Cristo lo hizo en la Cruz a fuerza de mirar la verdad, de descubrirla—un segundo tan sólo—, desnuda y sin apelación.

Reía nada más por agradecimiento hacia la escandalosa potestad, intransferible, entrañable, abominable potestad, que ahora se le daba y por cuyo medio todo lo existente, desnudo, se volvía diáfano, verdadero, conmovedor, profundo y grotesco. El minuto inmenso de la Cruz. *Eli, Eli, ¿lama sabachtani?* ¿Por qué me has desamparado y debo ver ahora con mis propios ojos lo nunca visto? ¿Por qué esta soledad que no puede transmitirse ni compartirse?

Braulio experimentó un ardiente deseo de perdonar. Aquella desgraciada voz del cura era su propia voz, y, al darse cuenta de ello, una indulgencia secreta, pura, tranquila y sin embargo baja y soez, se apoderó de su espíritu. "Así como nosotros perdonamos a nuestros deudores." La danza en torno del cadáver. La cínica muerte. La muerte como una atroz variedad del sexo. Del otro lado de la pared estaba el cura, tangible y odioso, con sus oraciones aprendidas que pro-

nunciaba equívocamente y lleno de pecado. O quién sabe.

Braulio advirtió que su mujer no dormía y que escuchaba con una especie de anhelo increíble. No, ella no debiera escuchar. La mujer de Lot no debiera volver el rostro.

La adivinó en medio de las sombras; un feliz respirar acompañaba su tórax con viviente y jubiloso ritmo.

—¿Oyes?—lo interrogó muy quedo y con dulzura.

Braulio contuvo la respiración. Podría estar muerto desde el comienzo de los siglos.

—¿Oyes?—repitió la mujer. Y tras un largo instante:

—Es el agua—dijo—. ¡Por fin!

La espesa oración fúnebre en mitad de las grandes tinieblas. Braulio la había escuchado atónito y uncioso, con el alma ennegrecida de verdad.

—¡Por fin!—exclamó la mujer, y su voz era amarga y terrenalmente viva—. El agua. ¡Hasta ahora la sueltan, los desgraciados, después de cuatro días!

Por los "desgraciados" la mujer entendía tan sólo a uno, al casero, pero el dolor y la opresión comunes, de ella y las mujeres como ella, pluralizaba el adjetivo. Los desgraciados. El casero y los demás. Braulio no comprendió las extrañísimas palabras. Alguien las habría pronunciado desde el otro lado de la tierra, desde el otro extremo de Dios.

Hubiese querido decirle a su mujer todo lo que imaginara a favor de aquel caprichoso chorro de la llave al derramar

su líquido dentro del tinaco. Hablarle del cura, de las sucias y frenéticas oraciones, de los asquerosos chillidos femeninos, de la grotesca danza en torno del cadáver. Pero no. No habría términos para describir una cosa ocurrida tan sólo dentro de sí mismo, y a la postre sería banal y risible todo aquello, risible hasta la vergüenza.

Terminó el lóbrego prodigio. Ahora, dentro del tinaco se sentía subir el agua con compacta, dulce densidad, sin los gargarismos ni las absurdas expectoraciones de un minuto antes. "Eran los respuestas—se dijo Braulio en imaginario diálogo con su mujer—; los respuestas de un cura desnudo y una viuda siniestra. Ellos estaban aquí, dentro de mi cuerpo, con sus voces en torno del cadáver, en busca de la santa y espantosa cópula."

Sorda y presurosa, golpeando como una opaca golondrina ciega, la mujer se desprendió del lecho. Casi al tacto, sin tocarla empero, Braulio advirtió cómo invadía, al ir de uno a otro sitio, los diferentes vacíos de la obscuridad que entonces consumaba fugazmente su anhelo de condensación, su mágico instante de materia tangible, aquí y allá, presintiénd-

dose a sí misma de igual manera que, en el Génesis, antes del Caos, se presintió solemnemente viva y habitada.

—Voy a los lavaderos—dijo la mujer— antes que las otras se despierten y me ganen. Si no, se vuelve cuento de nunca acabar.

Tuvo dudas un instante, pero en seguida, como para convencerse a sí misma:

—Al cabo no dilata en amanecer—agregó.

Braulio quiso detenerla: "Han rezado en mí, han pecado; he sido yo, con todos mis abismos. Puede mirarme a los ojos pero no comprenderás. Era mi voz. He escuchado mi propia voz, pero nadie podrá entenderlo." Mas ¿con qué palabras decir estos pensamientos? ¿La confesión que nadie escucharía? Un golpe de tinieblas sobre el rostro le indicó el abrirse de la puerta y el que su mujer había salido ya. Esto, sin duda, era la soledad. La soledad de no tener lenguaje.

Transcurrieron algunos minutos y sobre la ventana gris comenzó a despuntar la aurora. Escuchábase allá afuera, del otro lado del muro, el pausado rumor de la ropa sobre el lavadero.

Barrio Bajo

Muchos hombres verticales
en pie bajo la línea de su vida.

La gente...

La gente que se basta con su pequeña dosis de ruidos
esos ruidos tan pobres en sus cuerpos menudos
siempre a la medida del borrarse de las cosas,
a flor de piedra baja siempre hollada
a flor de unos recodos en que siempre se pierden las voces mates de lo
percedero.

En los ángulos inexpresados
o los huecos de una ventana-tumba preparada a recibir su olvido.

En la costumbre de un rodar

el desgaste perpetuo de rostros y paredes,

(la gran lluvia de igual color, de manos sin rasgos)

su erosión, su límite a las voces vivas
bajo la piedra, como una hierba.

El círculo cerrado de los olores
ya limitados a sus causas

(cuando los perros pierden su dignidad de animal para
volverse empedrados o bocas de desagüe...)

En la inmensa transformación de todo lo que vuelve hacia su origen.

En los lloros pequeños, como uñas

(El desgarramiento adentro del dolor en las calles
de costumbre.)

En esta muerte medida a los ruidos y a los olores,
limitada a su especie establecida

y que se nutre adentro

úlceras siempre más fuerte

siempre devoradora de su cuerpo en vivo

como el inmenso desgaste de un Prometeo de vacío...

Ciudad Enfrente

La uña que araña al vidrio se endurece
y la curva empieza a conocer el cubo,
la línea que corta los ojos sin penetrar en ellos.

Un cráneo raspa la piedra
un cráneo duro, una frente de hombre,
contra cada arista.

La ciudad a golpe de casas
la ciudad una por una.
Sin horizonte, erecta y dura
como el clavo vertical en la carne
viga o punzón en la sangre.

Agrias cuñas que rechinan contra su misma materia
cosa grande, incrustada en el corazón de esta tierra.
Ruidos de ángulo recto
ruidos a flor de piedra
(que no se acoplan, como un llavero que cae).

Arboles en sí mismos
que guardan el secreto abierto de la noche
como se guarda el sexo.
Luz rota contra el frío
contra esas líneas obcecadas
que se enganchan al clavo de la mañana,
uña mal cortada sobre lana,
con su dura persistencia de empedrado.

Ariete de la vista
repetido como una ola de siempre
sobre alguna agria roca
enclavada en el vientre del mar.

Mañana de esquinas
talladas a golpes de tiempo, a golpes de hierro
(de presente en presente como de ángulo en ángulo)
tiempo recortado de superficies pulidas
cada pared, cada esquina.

A todo árbol, lucha
a toda sombra un corte
(sombra tan dura e impenetrable que su forma)
Línea contra línea
y superficie contra superficie.
Mañana llena, a bofetadas de sol.

JOSÉ MIGUEL GARCIA ASCOT

De los Estilos Transcendentales en el Postwagnerismo

Con Tristán muere el último arte faústico. Esta obra es la piedra gigantesca que cierra la música occidental. Oswald Spengler: *La decadencia de Occidente*.

Ante una afirmación como esta, no puede producirse más que un juicio sintético de relaciones simbólicas dentro de la cultura y un juicio analítico de expresiones correlativas dentro de la técnica que nos lleve a medir su dimensión sobre lo absoluto sin que ninguna relatividad de orden esteticista pueda ser eficiente para su planteamiento conciso. Es precisamente simbólico, por lo que tiene de generalización histórica, que Spengler haya notado que únicamente Tristán es el teorema, la razón empírica, en que puede apoyarse su juicio macrocósmico; como es signo del tiempo también, que ningún hombre de oficio haya caído en la cuenta de que la explicación elemental del hecho dentro del oficio reside por ley causal en esta tesis del filósofo.

Lo primero que produce la frase, la afirmación rotunda, de problemático pesimismo es el sonoro reflejo de su grandeza; luego, la verdad en acto y la paradoja aparente y entre esta actuación y paradoja vive soterrado su rumoroso sentido. La afirmación, es producto del exponente de correlación, de estados simul-

táneos en el espacio dentro de la sucesión temporal de las culturas, de la concepción morfológica y biológica de la historia que es el sistema nervioso de la Decadencia de Occidente. Sintiendo la afirmación en sus valores puros, objetivos, desvinculados de este engranaje, es casi inconcebible; también puede serlo observada con la óptica de las técnicas, es decir, del oficio, de la creación como acto de continuidad, pero sobre esto gravita una idea general, una actitud cósmica dentro de la cual es explicable. Hay además, para el músico una consideración cuya influencia para la captación del tema wagneriano y aun de toda la música sucesiva es de una profundidad crítica asombrosa.

Llevado de sus cuadros cronológicos, de sus estados de correlación, de sus nexos espaciales—productos del espíritu cientificista del pensamiento europeo del XIX—, Spengler anuncia la relación esencial entre el cálculo infinitesimal del Leibnitz y el cromatismo wagneriano. La pupila crítica se encuentra aquí ante un hecho trascendente de la cultura europea, ante un nuevo prisma que nos da un factor

analítico totalmente nuevo en el pensamiento musical. La llegada de esta definición obliga, no sólo por su sustancia musical, sino también por su armazón pitagórica a una revisión de muchos aspectos que se habían encasillado, o bien torpe o inteligentemente, por lo que se creyó el cesar de su vigencia. Pero resulta que esta vigencia alcanza de nuevo posibilidades múltiples que van a determinar, dentro de un tipo de valorización universal, todas las consecuencias que, en la más pura acepción, en la más oculta raíz estética de su razón técnica, han producido los movimientos musicales del siglo. Ya no es el hecho, la presencia, la realidad, todo lo medido por el empirismo lo que vamos a conocer sino el profenómeno. O sea, que la crítica tiene que asumir una actitud a la vez retroactiva e ilusoria, tiene que ser iluminada, junto con el juicio práctico, por la adivinación; en una palabra, tiene que alcanzar un orden de supervalores que la llevarán al nómeno kantiano. Sólo esta percepción de la idea en sí, sólo con la libertad absoluta que nos da el juicio puro de lo ideal o sea, sólo la conjugación de la forma histórica con el principio de la idea que es el nómeno, nos puede llevar ante una nueva perspectiva de este tema central. Por ella, podemos elaborar una teoría del estilo en la cual, el sentido de la afirmación splengeriana parecería de difícil réplica. Pero, por otra parte, la réplica no viene al caso; el juicio de Splenger no admite una antítesis sin deformar en lo que tiene de lógica, de continuidad,

toda una época histórica. Una antítesis evidente en el "Pelléas" debussista, o la diversidad de técnicas que sucedieron al cromatismo tristanesco, pero la aceptación de esta antítesis equivaldría a negar la finalidad, el énfasis conclusivo del estado hegeliano. La aparición de las modernas formas estatales de origen marxista o los estados totalitarios occidentales ¿impide concebir la teoría del Estado en Hegel como la "losa que cierra el sepulcro de las formas estatales faústicas"? Por lo tanto hay que considerar la tesis splengeriana en su lógica interna, susceptible solamente de alcanzar una definición sintética sin la previa situación de antítesis, porque sólo serviría para reafirmar el juicio original.

Ya en el estadio de lo concreto musical, el cromatismo se nos presenta trascendiendo su dimensión técnica para convertirse en reflejo de una dirección honda y dilatada de los más significativos estados de la cultura. Desde la "Teoría de los Colores", la plástica impresionista, la experiencia cubista (cromatismo geométrico), el teatro expresionista, pasando por el simbolismo, hasta el flúir tristanesco y la atonalidad, parece como si las voluntades estuvieran ceñidas por la experiencia cromática.

Todo lo expresado, nos explica porque Splenger pensó precisamente en "Tristán" para lanzar su afirmación lapidaria; porque solamente en "Tristán" se encuentra esta afluencia mágica que va a llenar todas las posiciones del siglo siguiente; porque "Tristán" es la "obra maestra de la

seducción" y el juicio de Nietzsche está formulado a más largo plazo de lo que se creyó; de seducción, de magia iba a estar poblado todo el arte del siglo que se acercaba. Por eso, frente al mundo mitológico y heroico de la Tetralogía, cuya sustancia alimentaría solamente la tierra abonada, sería el maná necesario en el desierto preciso, "Tristán" protagoniza un modo más general de ser, una expansión que ni el "Parsifal", ni la "Tetralogía" ni menos aun "Los Maestros Cantores" alcanzaron nunca. Y es significativo como a esta última ópera más concreta, más realmente germánica, nacionalista que la leyenda tristanesca, se la proclama, obtusa e ingenuamente, como el más claro exponente wagneriano. Y todo por su diatonismo, es decir, por su ausencia de futuro histórico, por su pasividad ciudadana, por su medioevalismo artesano y localista. Claro que esto sólo es explicable por esa carencia de animación, de movimiento sobre los sucesos y sobre las ideas, por ese "purismo" risible que es sólo un resultado del sistema de archivo y cultura por orden alfabético que es hoy tan frecuente.

Pero este diatonismo circunstancial, va a cumplir también, pero por consecuencia, por razón inversa, su misión en el operismo alemán siguiente. Este diatonismo, va a ser el contrapeso que se mostrará en Strauss y en Paul Hindemith, este diatonismo va a ser, paradójicamente, el que producirá una reacción de tipo romántico-nacionalista y aun más, ayudará a mantener viva una tendencia, pero

siempre como elemento de balance, como una especie de contrapunto estilístico, que en su momento, puede producir "El caballero de la rosa" o la "Monna Lisa", pero no un "Wozzeck", o un "Matías el Pintor", si bien con esta última, guarda "Los Maestros Cantores" una relación más estrecha; ambas acuden a un pasado tradicional y lleno de prestancia. A esto me refiero al señalar en "Los Maestros Cantores" su influencia menor, como obra animadora, frente a la enorme capacidad de futurición que en su raíz lleva el "Tristán". Esta nueva visión produce un cambio de juicio muy curioso; el diatonismo de los maestros cantores, su claridad de tipo clasicista, dentro de la obra de Wagner, origina una reacción de tipo romántico que encierra a la música germana dentro de límites menores; por el contrario, el cromatismo expansivo tristanesco, crea un complejo técnico, una transformación que resulta clásica por su estilo, por su lógica sistemática en el tuétano de la materia sonora.

II

"Este desconocimiento de las realidades esenciales es grave en extremo porque nos conduce infaliblemente a la transgresión de las leyes fundamentales del equilibrio humano." "En el orden musical las consecuencias son las siguientes: De un lado se tiende a apartar el espíritu de lo que yo llamaría la alta matemática musical para relajar la música a aplicaciones ser-

viles.” (Strawinsky, Poética musical, lección III.)

De esta matemática musical es justamente de lo que se trata, de este orden pitagórico, del que el propio Strawinsky se olvida al lanzar su famosa “boutade” en la que con decir que “hay más sustancia e invención auténtica en el aria de la “Donna e Mobile” que en la retórica y vociferaciones de la “Tetralogía”, echa de lado el asunto. Con esta genialidad Strawinsky aparta todo comentario y deja, como en tantas otras ocasiones, abiertas las puertas del ridículo, con una elegancia oriental para aquellos que la repiten.

Pues en esta alta relación matemática se basa el juicio de Splenger. El cromatismo es exactamente eso; *el cálculo infinitesimal en música*. Y este curioso paralelismo entre las conclusiones de las matemáticas y la música occidental deja establecida una nueva escala de valores que va a actuar unitariamente; la técnica musical va a ser profundamente afectada por esa corriente similar, en la tradición germánica, desde el cromatismo analítico elemental del “Clave Bien Temperado” hasta el cromatismo sistemático trascendente del “Tristán”. Pero aún es posible extender más este nexo por cuya emanación nos vamos a explicar las transformaciones más ejemplares de la música europea. Siguiendo esta línea de contacto, podemos establecer una relación entre el “Discurso de la figura cúbica” de Juan de Herrera y “De Música Tractatus” y la “Teoría del Temperamento” de Ramos

de Pareja. En ambos tratados aparece como ley primaria un afán unitario, una apetencia revisionista del orden geométrico euclidiano de un lado y del orden musical pitagórico y los tratados medioevales del otro. Ya hemos visto como este proceso continúa en lo sucesivo hasta llegar a nuestros días al Atonalismo, en el que Arnold Schoenberg *no lleva el cromatismo a su última consecuencia como suele decirse, sino que establece por medio de las series tonales unas leyes que son la más recia vitalización de las gamas griegas y eclesiásticas. La atonalidad no tiene que ser por fuerza el “punto final” del cromatismo ni su última réplica; en el cromatismo las bases tonales aparecen difuminadas por medio de una valorización infinitesimal de las sucesiones armónicas; la melodía, a pesar de su aparente individualidad sigue siendo un resultado.*

“La tonalidad, según explica Salazar, no es un concepto férreo, construido de todas piezas como un mecanismo, es, al contrario, movedizo, tremulante. El calor sentimental del cromatismo alemán tiende a disolverse, el gusto francés por las formas netas y cristalinas lo congela.”

Esta disolución, va acentuándose en el “Tristán” pero hay que examinar sus raíces técnicas, hay que fijar la atención sobre la manera en que el cromatismo tristanesco opera sobre las bases tonales; afirmar que el cromatismo conduce a la atonalidad es una conclusión simple, de la misma manera conduce a la politonalidad (cromatismo simultáneo) y, por otra parte, a las formas armónicas del

me parece del cromatismo “Dafnis y Cloe”, como el “Concierto para violín” de Berg.

La lamentación de Isolda, en el final de la ópera, es, en lo emocional, un resultado de la atmósfera sonora de la orquesta, carece de valores melódicos en sí, o sea, que es, en lo técnico, un trasunto de la calidad expresiva lograda por la armonía; las relaciones interválicas están condicionadas por la sucesión de acordes; Wagner es todavía un inventor impresionista. En su centro de gravedad, en sus posibilidades, tan consecuencia armónica, como Debussy después; en las obras de Schoenberg, posteriores a su teoría atonal, *el acorde es un resultado de la ordenación de la gama cromática, en series, el intervalo tiene un valor puro exactamente igual que los primitivos contrapuntistas*. La técnica de los “Ricercari” sobre los tonos, de los Gabrieli, es vitalizada como anteriormente dije y convertida en una nueva especulación, *no ya sobre las gamas tonales de los siglos medio y renacentista, sino sobre las series duodecuplas*. El paralelismo antes señalado, sigue cumpliendo su misión histórica con la gravedad de las leyes exactas; la creación del sistema atonal por Schoenberg su ordenación, por ley inversa de lo que parecía representar el cromatismo, corresponde, en actitud ante la materia sonora, a la teoría del temperamento de Ramos de Pareja y a su práctica artística en Juan Sebastián Bach; por lo tanto, *Arnold Schoenberg, mantiene una actitud neoclásica en la música de hoy.*

III

Y aparece ahora el tema del estilo, lo que he dado en llamar juicio sintético de relaciones simbólicas dentro de la cultura. La frase de Spengler, lleva en sí la afirmación de la decadencia; dentro de este concepto, “Tristán” es la última obra de gran estilo que ha producido la música europea, del mismo modo que la querrela entre Nietzsche y Wagner, es “el último gran espectáculo de la cultura occidental”.

Esta grandeza de estilo, esta enorme expansión del acento, reside precisamente en la decadencia que alimenta la obra wagneriana. Pero ser alimentado por una decadencia, supone una plenitud del estilo; solamente en el vórtice de una decadencia se encuentra la cima de una cultura. Con este punto de partida elabora uno de los hombres de la generación española del 98 todo un ensayo sobre el Quijote. Es en la gran decadencia española en donde germina el tipo del hidalgo manchego como máxima representación estilística, como encarnación milagrosa en un arquetipo de todo un estado cultural en el máximo de tensión. El epíteto decadencia, es demasiado sutil, demasiado complejo y lleno de diversidad, de apariencias y realidades múltiples para ser adjudicado a la ligera, que es lo que suele hacerse cuando sólo se emplea la palabra en virtud de una definición dada por el diccionario.

Conviénesse en aceptar que la decadencia es originada, entre otras causas,

por el refinamiento, por cierta solidez del pensamiento en general que permite la divagación, el regusto ante la seguridad de un estilo logrado por anterior generación. Este refinamiento, es en el principio, una libertad ideal, un convencimiento axiomático que va a despertar en el creador, al par que sus mejores capacidades intuitivas, sus mejores intuiciones críticas; después, conduce a la magia. La magia, lo mágico es una de las representaciones, una de las tramoyas de los últimos estados de la decadencia; luego viene la creación, lo que suele llamarse "nuevo". Este mundo mágico lo estamos viviendo ahora; lo mágico nos envuelve, es el siglo no ya de las *intuiciones* mágicas, sino de las *razones* mágicas. De los secretos oficios medioevales parece como si perdurara en nosotros la alquimia; esta magia, esta alquimia de la cultura nos envuelve en círculo estrecho y facetado, desde el psicoanálisis a la pintura surrealista.

Pero antes de la magia, está la seducción; la seducción nos prepara y luego nos induce a penetrar en el mundo de la magia. Y esta seducción siempre tiene que estar engendrada por un último gran estilo, porque en lo sucesivo no habrá sino la diversidad, el nuevo principio; "y la tierra estaba desordenada y vacía", precisamente. El mundo de las creaciones seductivas y el mundo de las creaciones mágicas son pues, consiguientes; y "Tristán" es la obra maestra de la seducción, como el "Pelleas" viene a ser la de las intuiciones mágicas. Pero ya aquí se pierde la progresión unitaria del estilo; surgen

las individualidades técnicas; ya no se habla del hombre y del estilo sino del "hombre y la técnica"; aparecen los estilos fragmentados, es decir, los *no estilos*, y el artista se lanza fervientemente, ante la carencia del estilo unitario, a la búsqueda del suyo propio, al par de su biología quiere desarrollar su tipología individual y esto es lo que da al arte del siglo esa angustia, ese agonismo, la búsqueda del estilo; es lo que dilata el ojo crítico, lo que produce el crítico creador, el arte de tesis, lo justificable, la apetencia de historia.

Al perderse el orden de continuidad se va perdiendo también la secuencia de las generaciones; es muy difícil establecer hoy una escala cronológica y espiritual de la generación, porque la generación pasa a convertirse en individuo, las generaciones dejan de ser tales para lograr tan sólo un clima, un paisaje en el que crece el árbol solitario. No es común el creador que pueda afirmar hoy con todo rigor que ha creado, en su mejor sentido, una escuela, una ley sanguínea y hereditaria dentro de la estética; no produce sino seguidores o una especie de capilla de órdenes menores cerrada de modo herético.

Esta apetencia crea un complejo del estilo; parece como si tuvieramos el convencimiento de que por el estilo nos salvaremos o nos condenaremos. Claro que esto es una consecuencia de lo que hoy impera, pero, en el fondo, es el verdadero dilema del tiempo; se nos va a medir por el estilo y es el estilo lo que se nos

escapa, el signo desterrado. Y, ¿puede hablárenos hoy con absoluta propiedad de un estilo? Prefiero, aun cayendo en una contradicción aparente admitirlo, porque nuestro concepto del estilo es también contradictorio a menos que aceptemos la diversidad como estilo, el "desorden en estado perfecto" que decía Valery.

Al calificar a Schoenberg, dentro de una postura neoclásica en la música de hoy pensaba cabalmente en eso. Este neoclasicismo obedece a la actitud ante la técnica, a la postura ante lo posible, es más que un hecho, una idea; me atrevería a definirlo que se trata de una actitud romántica, revolucionaria e idealista proyectada sobre lo clásico, justamente lo verdadero "neoclásico", lo contrario, es el lugar común del clasicismo adjudicado a Debussy. Y me refiero a esta actitud sobre la técnica, sobre el fenómeno sonoro, para diferenciarla de su reverso esteticista, que esencialmente, no puede alcanzar ningún tipo de neoclasicismo porque la estética es inmutable en sus relaciones temporales de estilo. Es decir, que acudir al sentimiento estético de Mozart ante la música y producir una "sinfonía clásica", por no citar más ejemplos sobradamente conocidos, no puedo considerarlo en realidad como una posición neoclásica. Más claro aun, no puedo aceptar como neoclásico un proceso *que parta de la estética para complementar la técnica*; por el contrario, *si puedo hacerlo en el cosa exactamente inverso: partiendo de la técnica crear la estética*; cuando esto aparece en Debussy, puede llamarse,

como se ha hecho, clasicismo impresionista, pero en el caso de Schoenberg, *no encuentro una definición más apropiada que neoclasicismo*. Entendiéndolo de este modo nos llevaría a establecer el árbol genealógico de Schoenberg, por el cual, partiendo del fundador de la escuela vienesa y retrocediendo sobre Malher, Bruckner, Brahms, Wagner etc., llegaríamos, en una perfecta formación lógica, hasta Juan Sebastián Bach. Esta línea genealógica sería tan justa como la genealogía de Jesús, hijo de Abraham, hijo de David, con que San Mateo inicia su evangelio.

Se nos aparece de este modo Schoenberg, militando vigorosamente dentro de un estilo, estilo que trata, no de romper, sino de continuar, partiendo de su teoría atonal, con su grupo vienes. Pero esta continuación lleva implícita una necesidad de principio que es lo que hace aparecer su propio estilo como un descubrimiento, como un inicio; esta apariencia basta para proclamar a la obra clave inmediata anterior como la última de gran estilo y esta obra es "Tristán".

Ahora bien, frente a lo que entiendo por neoclasicismo en Schoenberg, ¿cómo situar los movimientos neoclásicos del siglo? Solamente acertaría a clasificarlos de neoclasicismo aparente, de tipo literal, de ágil comentario, ya sobre lo grotesco, ya sobre lo estilizado, exceptuando aquellas obras, que representan, no ya una posición estética, sino un modo vital. (Sinfonía de Salmos.)

Esta nueva posibilidad técnica, que califica a la escuela vienesa, es la que crea

una estética anexa cuyo más agudo exponente va a ser la expresión; como todo movimiento de raíz clásica, se manifiesta por vía romántica; este neoclasicismo paciente y analítico, opera de un modo romántico-impulsivo, pero fervientemente cerrado. Al ser la escuela vienesa una consecuencia de la última espiral de estilo de la música europea, tiene que mostrarse, naturalmente, inadaptable, en el sentido de que carece de diálogo ecuménico. Pero al actuar en esa forma no hace más que cumplir lo que parece una disposición general de la época, aunque en el caso de la escuela vienesa es más fácilmente explicable. Es el mayor refinamiento a que ha llegado la música en nuestros días; imposible no ver en él una buena dosis de sutileza oriental, parece como si el atonalismo, al mismo tiempo de las series tonales, hubiera creado un sistema de series sensibles en el máximo de poder; en esto reside su esplendor y aislamiento; es necesario estar poseído de ese mismo grado de refinamiento para penetrar en ese mundo, en esa especie de barroquismo, con mucho de bizantinismo austríaco que es su característica más pronunciada. Es como si, para llegar a la expresión absoluta o dicho de modo general, al "expresionismo", comprendiera Schoenberg, que necesitaba primero teorizar, afianzándose en su tradición alemana, cuidando del estilo que lo había engendrado, como si antes de partir a la conquista de lo que Salazar llama tan justamente, "Nuevo Continente de la Atonalidad", Schoenberg, quisiera establecer su línea de sucesión,

que haga su obra genealógicamente cierta. Pero sucede que a esta razón de ser acuden también muchas de las figuras centrales del siglo. Bach, no es solamente el "dios tutelar de la escuela vienesa", sino también el de todo el ciclo que ha predicado el retorno como una vía de salvación. Pero en realidad, ¿qué es lo que va a quedar de estas idas y vueltas? a lo más solamente la intención y si la intención basta podemos estar satisfechos.

Y vuelve a aparecer ahora aquel contrapunto estilístico de que antes hablé, representándolo ante Arnold Schoenberg, Paul Hindemith. Pero la figura de Hindemith, es el reverso de la misma medalla. "De Paul Hindemith, escribe Salazar, se ha dicho, razonablemente, que es un músico de raza, pero conviene añadir en seguida, de raza alemana." Para mí en esto está la clave de la cuestión: Schoenberg, es austríaco y hebreo. Hindemith, acude a un goticismo, que es consustancial con su concepto de la técnica; Schoenberg, se sitúa dentro de un refinado barroquismo, de ahí su técnica precisa y de ahí también ese iluminismo, esa exaltación que hallaremos en Alban Berg. Así, ante un gótico en Hindemith, existe un barroco en Alban Berg, cuya motivación sería la existencia simultánea, con la grandeza de la concepción integral, del regusto, el infinito regocijo de las formas hinchadas, en una especie de flamígero musical.

Que el impresionismo ha influido sobre las bases emotivas del expresionismo, es cierto; pero esto no puedo considerarlo

más que desde ciertas aristas accidentales; en esencia, el arte de Schoenberg, me parece lo contrario del impresionismo; no moviliza el núcleo de presencias derivadas de la belleza de la sonoridad que es la propiedad de Debussy. Cuenta cierta anécdota que, en ocasión en que este maestro, cerrado en un aula, dejaba vagar su fantasía en armonías eslabonadas en transparente juego de sensaciones, fué sorprendido por un viejo maestro que lo interrogó diciéndole ¿Qué busca usted en esas improvisaciones? a lo que Debussy responde dando toda una definición de su estética: "El placer del oído." Dudo que Schoenberg respondiera de modo semejante.

En la conformación técnica, lo que diferencia el arte de Schoenberg, en su entronque con lo clásico, en su común y proclamado punto de origen, del de Hindemith, es el tratamiento contrapuntístico. El de Hindemith, como toda su técnica, está al servicio de la textura de gran rasgo, de gravitación sobre lo extenso, sobre una conjunción polifónico-orquestal de grandes proporciones que, como en Brahms, es la más clara razón de su escritura. Schoenberg, se mueve impulsado por una técnica concentrativa, por ello su concepción contrapuntística se repliega sobre sí misma, no hay que olvidar que estamos ante el caso más señalado de egocentrismo estético que se ha producido hoy; pero no puedo considerar que esto lo aleje, en principio y sobre todo, en actitud de su punto de partida. Se trata, como ya he repetido, de este dua-

lismo a que dió origen la obra wagneriana, dualismo que sucede con frecuencia en otros aspectos del arte alemán y en las manifestaciones de su cultura. Esto, me hace observar la permanencia en la escuela vienesa y en Hindemith de esta constante histórica; es un solo bloque cultural, una única voz, un estilo congruente, concretísimo, lo que produce estos estados capitales de la música contemporánea; la tradición aparece con una milagrosa perpetuidad, extendida como una red de simbolismos culturales, paralelos y progresivos que nos hacen medir en toda su hondura el juicio de Spengler.

Frente a estos sucesos centrales, en la biología, en el cuerpo del siglo, se nos aparecen como círculos concéntricos las restantes posiciones claves de la música contemporánea; sólo insistiendo particularmente sobre esto podemos llegar a una visión total de los otros; esta motivación trascendente nos perfila con una claridad mayor acontecimientos que en sí mismos, sólo nos permitirían llegar a una conclusión pedagógica. El considerar cada una en sí las distintas técnicas individuales nos daría, solamente a un largo plazo, una respuesta que, por otra parte, no saciaría nuestra apetencia; es preciso entrar en el tema por la vía cordial y humanística, porque no es prudente intentar el hallazgo de lo verdadero partiendo de fragmentaciones sistemáticas, que es lo que produce esa conformidad con un canon personalista que sólo explica por negaciones.

Hemos visto, cómo un gran ciclo cultural, aparece moviéndose en una marea

de sutilísimas relaciones que, fuera de lo que puedan tener de especulaciones cosmológicas, nos va adentrando lentamente en lo local, convirtiéndose de valores macrocósmicos en realidades absolutamente

corporeas. Habrá que repetir con Unamuno que lo universal es lo humano y añadir que, para esta seguridad que nos da el cuerpo conocido, es necesario intentar primero la remota aventura.

JULIÁN ORBÓN

Del Furtivo Destierro⁽¹⁾

El mar es la fábula; la tierra la historia. Así como el brazo de una deidad griega no logra cubrir totalmente el vacío de la noción abstracta que personifica, pupila abierta y ciega de su mármol, no logra en nosotros la anónima nostalgia con su sustancia siempre marina o fábula cristiana, cubrir el hogar concreto o la tierra que invenciblemente encarna. Tierra perdida del paraíso en este caso: he aquí un libro insular y marino, o sea inmemorial y nostálgico. Bien está que lo abra un poema sobre el viento. Siempre estuvo el viento lleno de delicadas alusiones al espíritu. Movilidad, escorzos, desasimiento: ciervos huidizos de su infatigable potencia dibujante. Intentemos seguir, siquiera sea someramente, las estancias ondulantes y marinas que atraviesa ese "guerrero brazo" del viento del espíritu en este libro. Son estancias perfectamente discernibles.

En la primera no se percibe sino el silencio, un silencio vegetal, aun no interior, y como en un mito de lenta coreografía griega, la belleza, doncella dormida. He aquí una naturaleza totalmente fluvial: sí, la naturaleza es la Bella Durmiente; es, como el agua, el pasado. Vedla reclinada inmensamente:

(1) Octavio Smith: *Del futuro destierro*. Ediciones ORÍGENES.

"tenues linfas te enredan y aislan silenciosas
(ciosas
asestando a tu paladar brumas violáceas
(cuando lejos
oyes henchidas las memorias transcurrir
(sin contenerte."

Lo que crece o el tiempo, fronda profusa, crece contra lo virgen de esta durmiente, a quien escucha "con latente ademán de asir todo lo raudó que no habitas". Esta personificación de lo natural le confiere al poema esa antigüedad ritual que necesita, su calidad de mito, su lentitud insular.

En la segunda parte, la voz ya aparece como velada, lo asordinado de la expresión nos revela que entramos en tierras interiores. El paraíso, la naturaleza intacta y virgen, ha quedado atrás ("un sellado bosque a mis espaldas") y a su fluencia dormida y bella sucede la sangre "fija, despierta" como en la angustia, en la que sentimos que ya no fluimos, esto es, que ya no somos. Hemos sido brutalmente despertado:

"Niño ahora contra un aire selladamente
(lacio"

En este poema la angustia aparece como aquello que no se propaga, que se aísla, "pañó de estupor". Aquí la palabra

"lacio" es particularmente eficaz y terrible: se trata de aquello que niega la ondulación del espíritu, las sagradas ondas de la luz y el sonido, lo sencillamente "ilegible", mortal, aislado. Su poesía hace un uso sorprendente de la gastada y fea palabra "rizo", llena de resonancias románticas que es sin embargo aquí lo contrario del romanticismo: se vuelve a referir, como en todo el libro, a la ondulación cósmica.

En la tercera parte, la de las Elegías, aparece ya más visiblemente la angustia como la sorpresa ante una zona de la vida o de la realidad que no puede sumarse a la vibración universal, esto es, lo fijo, lo inmóvil, la pausa profetizadora del polvo:

"Son señales dispersas, diminutos otoños."
"Huellas así diseminadas, súbitas
noticias de no sé qué fijo, yermo..."

Las palabras "rielante", "trémulo", nos entregan con su inconsciente insistencia los centros más vivos y secretos del libro. Una delicada ondulación los atraviesa sin cesar, y las palabras tiemblan como el cuerpo de un pájaro en la mano. Reconocemos los tonos lívidos, los "negros, azuleantes" de Bécquer, rima espectral ("qué desolada, exangüe faz"), monótona y lluviosa de ese andaluz que parecía más bien un hispanoamericano. Sin embargo, su romanticismo es menos embriagado de sí mismo o llameante, es más bien casi penitente, tiene algo parco, ceniciento, claustral.

En la cuarta parte, la pregunta aparece como la respuesta insuperable de la angustia. La entraña cerrada, inmóvil, oscura de angustia, interroga, y ya el límite superior está abierto, salta como una llama:

"¿A dónde vas, Señor?"

Preguntar puede ser el primer paso de la resurrección. Se suma a la fluencia de su propia interrogación, salida única:

"Sólo tengo preguntas como brisas."

En esta parte aparecen los finos tercetos a la Virgen, de un baluceo formal que les confiere un delicado encanto, con su enamorada torpeza que suple satisfactoriamente el acento sabio y suficiente. Encuentra en su amor las más delicadas palabras del idioma. Le dice "Aislada". Es como si ante la propagación de la vida, que es frente a la angustia una jerarquía, apareciera aún otra superior a la vida y a la propagación, un centro irruptor, no dependiente: "Vaso de Dios, Aislada." Un nuevo sentido cobra esta palabra, diferente al del principio del libro. Ya la isla no es la angustia, lo inmóvil, lo grávido, sino una especie de propagación extática, como la de la luz, como la de las ondas del sonido, una propagación absorta que vuelve siempre a su centro. No es ya la duración horizontal del tiempo, no es ya la fluencia dormida de la belleza, es la lucidez misma, el "otro tiempo" que la fábula marina preanun-

ciaba. Su limitación es entonces brío, suficiencia, Reino:

"Toda estás en tí misma y en tu seno
(iniciadas
oyes ya dimensiones de una inmensa aven-
tura."

La *Tersa Síncopa* es ya el poema de la gracia: "converso el ojo repasa suave seda trascendida". La naturaleza ha roto el hermetismo, ya no le impone "ilegible, sarcástica escritura", y toda la Creación se vuelve texto revelado: "un aéreo tapiz siempre de nuevo descifrable". Ya el estanque no le entrega, como a Narciso, la propia imagen. Si mira el estanque del cielo nocturno, mira la imagen de Dios:

"Desciñe, suave amigo, tu secreto
para el diáfano templo de esta hora."

Es el momento de la suspensión, de lo que gravita como las estrellas hacia arriba. Y es que la noche logra el blancor absoluto por la suspensión, cerrazón de su dogma. Y escribimos "blancor" y no "blancura" porque la primera palabra tiene una potencia ascendente (helor igneo y nevado) que no tiene la horizontalidad tranquila de la segunda. "La Verdad suspende como inmenso regazo", "alta y suspensa el alma divinamente asida." La esfera ya no puede cesar en ningún punto, no puede haber ya nada aquí "fijo, yermo" (fugaz romanticismo de las Elegías), porque se ha descubierto la insolubilidad misma, el delicado impulso

que une a lo creado en una sola cosa, el centro de ondas que siempre vuelven de su Alegría. Y así como en la primera parte decíamos que la naturaleza era fluvial (o sea nostálgica, fabulosa), tiene el mar de los versos finales, por el contrario, una integridad casi terrestre, esa dureza salina de lo que "pulcramente ha deslindado en sí mismo lo perenne".

Y finalicemos con el que sin duda alguna estimamos poema central del libro: *Del linaje disperso*.

El desdén ascético por la materia poética, por la carne o lo inmóvil, hace que el poeta vea cada cosa, no como una cantidad estancada, ni como una fuerza (pues en este caso la propagación sería vertical e inifita, o sea solitaria), sino como una vibración, pues la propagación es ya aquí amorosa, se extiende en un círculo cerrado (es decir, místico) que va del temblor de Dios en el corazón de cada criatura, hasta las cosas. Se trata de una propagación extática que actúa no como una flecha sino como la titilación estelar o imperceptible reverberar de las yerbas al sol, en la misma esfera comunicante y única. Cada hoja recoge una vibración anterior e impulsa otra posterior. Tal parece que ya tuviéramos sólo ante los ojos un universo impulsado e inmóvil como los reflejos de una tela. Toda la Creación ("magno diamante activo en cada punto", verso que podría ser calificado justamente de valeriano) tiembla como una cuerda, vibra infinitamente viva, sin que en ella haya nada inmóvil, esto es, material. Sin embargo, ante ese

tema grandioso de la vibración cósmica, nos sorprende el tono menor, recatado, íntimo, que adopta el poeta. Le reprochamos aquí el desdén ascético de que hablábamos, por la materia, no discierna ese maravilloso momento (que es el momento de la Creación misma) en que la cantidad es, como en el cielo estrellado o en la prosa de Goethe, una calidad necesaria del espíritu. Y nos extraña más particularmente esta falla cuanto que es justamente ése el descubrimiento del poema (la materia sustituida ascéticamente por la vibración). ¿Entonces, nos preguntamos, porqué ese temor de abrazar

resueltamente las cantidades interiores y espirituales que su poema desplaza? El poeta no realiza el poema como lo intuye. Pero no podemos menos, sin embargo, que detenernos suavemente asombrados ante la belleza de esta pulsación "que redime los confines del mundo", de este temblor del corazón y de la tierra, que es como una inmensa plegaria, como la plegaria y el cántico físico de la Creación, aludiendo sin fin al misterioso umbral de Dios, urgiéndolo como una llama, que acrece "en progresivas formas delirantes", delirio místico de la materia apremiada y apremiante.

FINA GARCÍA MARRUZ

Í N D I C E

| | PAG. |
|---|------|
| José Bergamín: <i>Mariposas muertas</i> | 3 |
| Pedro Salinas: <i>Un poeta y un crítico</i> | 7 |
| J. Carrera Andrade: <i>Lección del árbol, la mujer y el pájaro</i> | 16 |
| Mariano Brull: <i>Víspera</i> | 19 |
| J. D. García Bacca: <i>Lied mit Worten</i> | 20 |
| Eliseo Diego: <i>En la Calzada de Jesús del Monte</i> | 23 |
| José Revueltas: <i>La frontera increíble</i> | 25 |
| José M. García Ascot: <i>Barrio Bajo</i> | 28 |
| Julián Orbón: <i>De los estilos transcendentales en el postwagnerismo</i> | 31 |

N O T A S

| | |
|--|----|
| Fina García Marruz: <i>Del furtivo destierro</i> | 41 |
|--|----|

EDICIONES

Letras de Mexico

PUBLICAN MENSUALMENTE

EL HIJO PRODIGO

Revista literaria

DIRECTOR: XAVIER VILLAURRUTIA

TARIFA DE SUSCRIPCIONES:

En México, Centro y Sudamérica:

Un año (doce números) . . \$20.00

En otros países:

Un año (doce números) Dlls. \$ 6.00

LETRAS DE MEXICO

Gaceta literaria y artística

DIRECTOR: ERMILO ABREU GOMEZ

TARIFA DE SUSCRIPCIONES:

En México, Centro y Sudamérica:

Un año (doce números) . . \$5.00

En otros países:

Un año (doce números) Dlls. \$ 1.50

ADMINISTRACION

Palma 10 despacho 52 México, D. F.

MEXICO

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.

Edición a Nacional JOSÉ MARTÍ:

HEMEROTECA

DUPLICADO

SUSCRIBASE A LA REVISTA

Sur

Dirigida por

VICTORIA OCAMPO

San Martín 689, Buenos Aires, Argentina

Presenta los más selectos escritores

POÉSIE 47

PIERRE SEGHERS

Directeur

LA GRANDE REVUE FRANÇAISE
DE CULTURE GÉNÉRALE

"Le millésime change, la qualité
demeure". — La Gazette des
Lettres.

"Ne saurait se dire informé sur
ce temps qui ne livrait pas Poésie
46". — Bulletin Critique du
Livre Français.

216, BOULEVARD RASPAIL,
PARIS (XIV), France.

Ediciones:

ORIGENES

Publicados:

José Lezama Lima: *Aventuras sigilosas*

Cintio Vitier: *De mi provincia*

Eliseo Diego: *Divertimentos*

Octavio Smith: *Del furtivo destierro*

Fina García Marruz: *Transfiguración de
Jesús en el Monte*