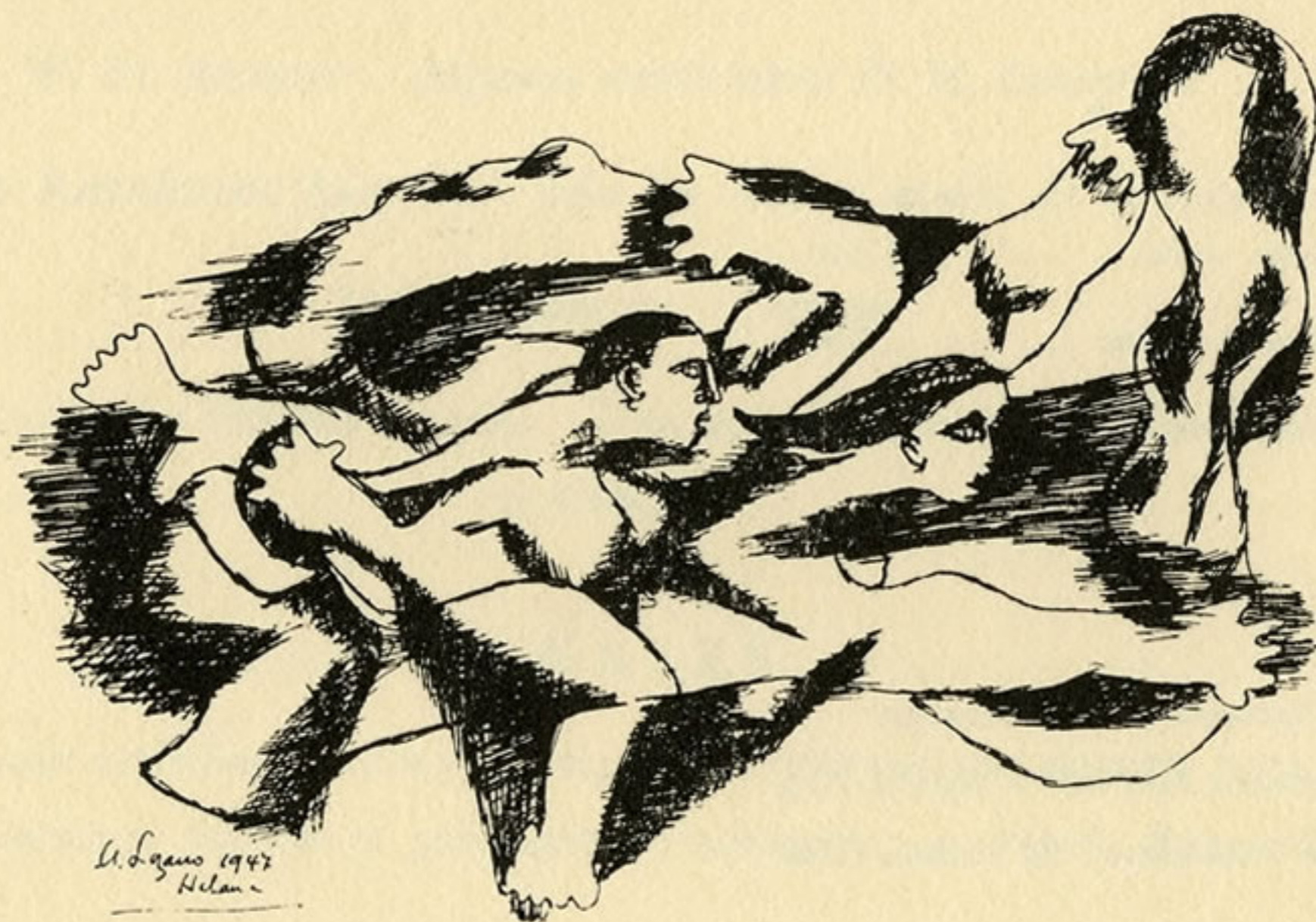


ORIGENES

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

JOAQUIN CASALDUERO: *Sentido y forma de las aventuras de Don Quijote.*

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Desencuentros*

CINTIO VITIER: *Sonetos*

LORENZO GARCÍA VEGA: *Oda*

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO: *Frente a Tamayo*

W. H. AUDEN: *Algunas notas sobre D. H. Lawrence*

JUSTO RODRÍGUEZ SANTOS: *«En los brazos azules de la muerte»*

JOSÉ BARBEITO: *Poemas*

HUMBERTO PIÑERA LLERA: *Una aproximación a la filosofía existencial*

SEÑALES

Emigración artística. — Un fracaso, una vergüenza que alguien paga. —

Generaciones fueron y generaciones vinieron. — Pierre Bonnard.

●
Portada de

ALFREDO LOZANO

Quijote a Noche de M-RT:

HEMEROTECA

DUPLICADO 12

ORIGENES

AÑO IV

LA HABANA, 1947

NUM. 15

Sentido y forma de las aventuras de Don Quijote

DE las cuatro partes que forman el *Quijote* de 1605, la tercera abarca los capítulos 15 a 27 y es el momento en que la novela alcanza su máxima tensión. El tema amoroso y el literario, aunque tienen una gran importancia, ceden el primer puesto al tema caballeresco, el cual se presenta de una manera muy compacta en los capítulos 18 a 22. Cinco capítulos para cinco aventuras, que empiezan por la tarde (rebaños) continúan por la noche (cuerpo muerto, batanes) y acaban por la mañana (yelmo, galeotes). Apretadas en el tiempo, están encuadradas por esa luz última de tarde y primera de mañana, manteniendo en el centro la oscuridad de la noche. La aventura de la noche oscura es la más significativa de la obra y va precedida por la del cuerpo muerto.

Lo que queremos hacer es describir la estructura de estas dos aventuras, fun-

dando la descripción en la intuición de la esencia de dichas estructuras.

La aventura del cuerpo muerto: luces

“En estas y otras pláticas les tomó la noche en mitad del camino... les sucedió una aventura, que, sin artificio alguno, verdaderamente lo parecía. Y fué que la noche cerró con alguna oscuridad... Yendo, pues, desta manera, la noche oscura... vieron que por el mismo camino que iban venían hacia ellos gran multitud de lumbres, que no parecían sino estrellas que se movían”. La aventura de la polvareda ha tenido lugar por la tarde, inmediatamente le sigue la de las lumbres. “Les tomó la noche”, “la noche cerró con alguna oscuridad”, “la noche oscura”, esta oscuridad para que se llene de puntos luminosos. Las luces en la noche crean la aventura, “que, sin artificio alguno, verdaderamente lo parecía.” El hombre se

enfrenta con la aventura con asombro, espanto y temor: "Pasmóse Sancho en viéndolas, y Don Quijote no las tuvo todas consigo; tiró el uno del cabestro a su asno, y el otro de las riendas a su rocino, y estuvieron quedos..."

La aventura de los mercaderes (cap. 4) se comienza así: "descubrió Don Quijote un gran tropel de gente"; y la del vizcaíno (cap. 8): "estando en estas razones, asomaron por el camino dos frailes". En cambio en la de las lumbres se sigue el mismo procedimiento que en la de la polvareda, también usado en el entierro de Grisostomo: "venía hacia ellos", "venían hacia ellos", y ahora completa Cervantes el sentido dramático de la perspectiva engañosa de su época, que tan profundamente conmovía a sus contemporáneos (Góngora, Quevedo, Lope y Calderón): "vieron que las lumbres se iban acercando a ellos, y mientras más se llegaban, mayores parecían." La burla no debe ser un obstáculo para que sintamos ese amenazador agrandamiento, que en relación con la distancia y su situación en el espacio y en el tiempo se abalanza sobre el hombre. Las lejanas estrellas movibles llegan a convertirse en hachas encendidas, esa transformación fatal y acelerada es la causa dinámica del miedo de Sancho, el cual se pasma y tiembla y da diente con diente, y aumenta su batir y dentellear, hasta que se viene abajo todo su esfuerzo. A Don Quijote se le erizan los cabellos, pero su ánimo no sucumbe, al contrario, en movimiento inverso al de Sancho, a medida que las luces se acercan y aumenta

su tamaño, cuanto más próximo está el peligro, su valor se impone con más firmeza. El tiempo que han tardado las luces en recorrer la distancia que les separaba del Caballero y del Escudero es el tiempo en que ellos han vivido la aventura, Sancho hundiéndose en el temor, Don Quijote enardeciéndose en el peligro.

Sancho Panza se ha interesado en la polvareda hasta que ha oído los balidos, ahora no es interés lo que siente; ahora penetra en la aventura, muy a su pesar la vive. No tiene más remedio que admirar la acometividad de su señor: "Sin duda, este mi amo es tan valiente y esforzado como él dice." Sancho esta vez coge los despojos de la batalla, porque Don Quijote ha salido victorioso. En la oscuridad de la noche ha vencido a muchos: es la aventura del cuerpo muerto. Don Quijote triunfa cuando llevan a enterrar a un caballero que no murió por la espada, sino de unas calenturas pestilentes. Los caballeros ya mueren así: "¿Y quién le mató?—preguntó Don Quijote.— Dios, por medio de unas calenturas pestilentes que le dieron, respondió el Bachiller." Los caballeros ya no mueren en el campo de batalla, sino en la cama. Antes, los ejércitos se convirtieron en mansos rebaños de ovejas y carneros, una nube de polvo oculta esa transformación, como en la Epica antigua cela a los dioses. En las horas primeras de esa noche terrible nada oculta nada; hasta el Caballero se ha acercado otro caballero de camino hacia la sepultura, de cuya muerte no hay por qué vengarle, pues le mató Dios.

Podemos ver toda la trayectoria de la cultura moderna, que va desde ese momento en que la épica ha desaparecido y Dios mata por medio de unas calenturas, hasta el momento en que el hombre morirá sólo de calenturas sin tener para nada en cuenta a Dios.

El Caballero de la Triste Figura

Don Quijote de la Mancha, el caballero victorioso, recibe ahora, en la aventura macabra, su apelativo: El Caballero de la Triste Figura. Don Quijote pregunta a Sancho que qué ha movido a llamarle, más entonces que nunca, "el Caballero de la Triste Figura." "Yo se lo diré—respondió Sancho—; porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de muelas y dientes." Sancho, como se ve, cree que el apelativo está desprovisto de todo sentido simbólico, pero Don Quijote se apresura a responderle: "No es eso; sino que el sabio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo, como lo tomaban todos los caballeros pasados: cuál se llamaba 'el de la Ardiente Espada'..." Este apelativo que se ha encontrado a la luz rojiza del hacha, la cual ha contorneado en la oscuridad de la noche esa figura triste, es un apelativo burlesco, pero da la tónica

a la Tercera Parte, y de una manera burlesca, como ocurre con toda la novela, nos hace penetrar decididamente en el mundo moderno.

El novelista ha preparado en el cap. 18 la introducción del apelativo, recurriendo al encadenamiento temático, lo cual le permite seguir utilizando el tema de las alforjas: se las quitaron a Sancho al salir de la venta sin que él lo notara, las echa a faltar después de la aventura de los rebaños con desesperación suya y aun de Don Quijote, y si ahora desvalija una acémila es para rehacerse del bien perdido. Gracias a las provisiones de los clérigos pudieron satisfacer el hambre, pero no aplacar la sed, pues ni tenían vino, ni agua. "Acosados de la sed, dijo Sancho, viendo que el prado donde estaban estaba colmado de verde y menuda yerba, lo que se dirá en el siguiente capítulo." Es el 20, donde se cuenta la aventura de los batanes.

La noche oscura: ruido

A pie, seguidos de Rocinante y el asno, comenzaron a caminar a tienta. La noche es ya tan oscura que no podían ver nada, pero de pronto oyeron ruido de agua. Ruido grande, como si fuera producido por el caer del agua desde una gran altura. Cervantes lo indica: "llegó a sus oídos un grande ruido de agua, como que de algunos grandes y levantados riscos se despeñaba." El ruido del agua les alegró, pero este contento vino a estorbarlo otro estruendo: "oyeron que daban unos gol-

pes a compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas." Estaban en un bosque de árboles altos, y las hojas, movidas por el blando viento, "hacían un temeroso y manso ruido".

El mundo era una espesa nube de polvo en la aventura de los rebaños, en la aventura del cuerpo muerto el mundo era luces en la oscuridad. La nube iba acercándose acompañada del galopar de los ejércitos, las luces movibles al aproximarse dejaban de ser los puntos luminosos de la lejanía para transformarse en hachones encendidos. En el bosque la oscuridad rodea a los hombres, el mundo es noche tenebrosa, en la cual el hombre anda a tientas. El bosque está lleno de oscuridad y en esa oscuridad están dos hombres, que se mueven con paso de ciego. Ya nada avanza sobre los hombres, se encuentran encerrados entre unos muros impalpables hechos de tinieblas. La oscuridad conduce al máximo encierro: a lo inmóvil. Todo el dinamismo, la acción, el movimiento de la aventura, se concentra y reconcentra. Penetramos en el interior, en la aventura interior. La oscuridad no tiene ahora un valor pictórico, es un fondo musical sobre el cual se destaca la melodía formada por tres temas: el estruendo del agua, el rítmico golpear de hierros y cadenas, y el manso y temeroso susurrar de las hojas. El mundo plástico y luminoso va a dar a esa gran sinfonía de la soledad.

Es claro que no estamos en el Romanticismo. Lo que en esa época hubiera sido expresión de un estado de alma, en el Barroco es el mundo externo: tres ruidos

que son signos. Y el agua, los hierros y cadenas, las hojas componen en la oscuridad el escenario donde se encuentran Don Quijote y Sancho. Se confía la creación de este medio a los elementos auditivos para expresar la calidad de la acción, logrando al mismo tiempo darle una rara inmaterialidad, que la hacen semejante (si saben verse todas las diferencias) a alguna fantasía de Shakespeare, por ejemplo, *Midsommer Night's Dream*. Para dar más relieve a la ligereza e inmaterialidad de la aventura se contrasta con la intervención de Sancho—cuento y acción inmediata—, en la cual se consigue la inmovilidad total y el temor máximo.

Cuando Sancho muy silenciosamente consigue atar las patas de Rocinante (y hoy podemos ver un divertido juego entre ese silencioso atar y el silencioso desatarse la correa, y el volver a atar el cinturón y a desatar las patas) estamos en el nudo de la aventura. Sancho no ha vivido las dos primeras aventuras (molinos, vizcaíno), él es un intermediario entre el lector y Don Quijote; pero a partir de los rebaños, el Escudero vive íntimamente la acción de su amo, está unido estrechamente a él; en la aventura de los batanes esta unión llega a tomar una forma física. Todo el tiempo Sancho ruega, pide, suplica que Don Quijote no se aparte de su lado, hasta que por fin pasa la noche abrazado al Caballero. La manera de vivir Sancho la aventura es teniendo miedo, temor que va cada vez en aumento. La osadía queda para Don Quijote, pero toda acción valerosa es un osar y temer, todo

héroe siente por un momento temblar su brazo. Ese temor que envuelve al corazón intrépido está representado en la figura de Sancho anudada a su señor.

Cervantes ha dispuesto el escenario, que aparece claramente en la recapitulación: "la soledad, el sitio, la oscuridad, el ruido del agua, con el susurro de las hojas, *todo* causaba horror y espanto." En este escenario Don Quijote monta a caballo, abraza la rodela y habla. Su peroración vuelve al tema de la Edad de Oro. La majestuosa nostalgia con que empezaba el Discurso ha sido remplazada por un tono de gran decisión y energía que, sereno al comienzo, adquiere en seguida un gran ímpetu. La evocación del pasado se sustituye con la presencia del presente, contenido todo él en el "yo": "Yo nací", "Yo soy", "Yo soy, digo otra vez". A este yo, encarnación de la voluntad, le pertenece el futuro—futuro que será un pasado resurrecto. Entre este pasado—oro— y su resurrección, está el presente de hierro en que el yo se mueve: "Bien notas, escudero fiel y legal, las tinieblas desta noche, su extraño silencio, el sordo y confuso estruendo destes árboles, el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos, que parece que se despeña y derrumba desde los altos montes de la Luna, y aquel incesable golpear que nos hiere y lastima los oídos; las cuales cosas, *todas* juntas y *cada una* por sí, son bastantes a infundir miedo, temor y espanto en el pecho del mesmo Marte." En este pasaje moderno de la oscuridad silenciosa se apoya Don Quijote. Cada obstáculo, todo

peligro es un incentivo más a su valor. La aventura no tiene ningún prestigio antiguo. En el bosque se concentra todo el mundo mágico del miedo. No es esto o aquello lo que infunde pavor, es todo; es en la oscuridad ese silencio sobre el cual se teje la melodía formada por los tres temas con su ritmo alucinante y enloquecedor.

La aventura es algo psíquico. Es Don Quijote y es Sancho quienes crean con los elementos que les rodean ese mundo de terror y espanto. Por eso al parlamento del Caballero contesta Sancho asustado y lleno de miedo. Propone que se alejen, puesto que nadie los ve y así nadie podrá notarlos de cobardes; habla suplicante: "Yo salí de mi tierra y dejé mis hijos y mujer por venir a servir a vuestra merced, creyendo valer más, y no menos; pero como la cudicia rompe el saco, a mí me ha rasgado mis esperanzas, pues cuando más vivas las tenía de alcanzar aquella negra y malhadada ínsula que tantas veces vuestra merced me ha prometido, veo que, en pago y truco della, me quiere ahora dejar en un lugar tan apartado del trato humano. Por un solo Dios, señor mío, que non se me faga tal desaguisado." A estos dos parlamentos sigue un rápido diálogo, y como Don Quijote no se ha dejado conmover por las lágrimas de Sancho, éste no tiene más remedio que atar las patas de Rocinante y abrazarse a su señor.

Para calmar la impaciencia del Caballero cuenta Sancho un cuento desesperante. Por la manera de contarle hace per-

der la paciencia. El pastor se llamaba Lope Ruiz; y este Lope Ruiz se enamoró de la pastora Torralba; la pastora Torralba era hija de un ganadero rico; y este ganadero rico... Es desesperante, también, porque es un cuento sin fin: el pescador pasó una cabra, volvió, y pasó otra; tornó a volver, y tornó a pasar otra, y otra, y otra. Vemos cómo Cervantes introduce el tema literario: manera popular y clase de cuento. Este propósito es esencial; advertimos en seguida cómo se subraya la impaciencia, la espera, la inquietud; y es necesario observar que si para un lector moderno, viviendo con Don Quijote el tormento de la espera, estas horas que preceden al amanecer están llenas de un lírico dramatismo, Cervantes le da al motivo un gran aire burlesco, humor que aumenta extraordinariamente cuando Sancho siente la necesidad de desatarse los calzones. Cervantes goza con la situación que ha encontrado, y tanto en la descripción de Sancho y de Don Quijote, como en el diálogo, el novelista escribe de una manera genial. Cervantes con gran seriedad humorística discute lo que ha podido causar la situación de Sancho. Quizá el frío de la mañana, dice, o más probablemente el que hubiera comido algunas cosas lenitivas; pero calla la mejor razón, la razón evidente, el miedo. Inmóviles en la noche oscura, el Caballero y Escudero se proyectan según su destino lo exige. Se enciende el ánimo de Don Quijote en deseos de superación de sí mismo, la poquedad de Sancho se expresa en su actividad fisiológica. Como Don Quijote ha creado

a Dulcinea y la Insula, así también está creando esta aventura, en la cual cada uno se comporta como debe, para Don Quijote todo el valor, para Sancho todo el miedo.

El Barroco trabaja con los valores, con los ideales, con las substancias, por eso no hay nada despiadado en poner al lado de tanta valentía tanto temor. Se trata precisamente de descubrir el valor y el miedo esenciales, de intuirlos en su totalidad. Con la burla se pasa de una substancia a otra y se muestra su raíz única y su unidad. El hombre valiente es el hombre que domina y supera el miedo. En el siglo XIX no se comprendió esta actitud del Barroco, pues el romántico se burla despiadadamente al no poder alcanzar la belleza, la justicia, la nobleza absoluta, y el naturalista llevará su heroísmo hasta mostrar sin compasión que lo absoluto no existe y así no verá belleza sin fealdad, valentía sin temor, justicia sin claudicaciones. De aquí que la desesperación y el desconsuelo del siglo XIX no existan en el Barroco. Ni Cervantes niega el valor ni se burla de él, como tampoco afirma el miedo, lo único que hace es verlos idealmente. Pero la Historia no puede interrumpir su marcha, y si Cervantes es un hombre moderno (esto quiere decir únicamente que no es antiguo o medieval) como lo es la época en que vivió se debe a que con una vitalidad preparada por el Renacimiento replantean los problemas metafísicos y los sienten filosófica y estéticamente de una manera nueva. Lo relativo, el hombre, es el tema central del

mundo moderno, que sin burla de ninguna clase y con un máximo dolor ha suplantado los valores absolutos. Este desarrollo de la Historia nos parece hoy inevitable y quizá lo haya sido, pero no hay que confundir un momento con otro; una cosa es estudiar una época y otra cosa distinta estudiar las consecuencias que esa época ha tenido, consecuencias de las que no es necesariamente responsable. Un riesgo también grande es ver lo que una época tiene que destruir y no relacionar esa destrucción con lo que tiene que crear.

Cervantes ha conseguido colocar en esa oscuridad llena de ruidos a Don Quijote físicamente inmóvil, rodeando la inquietud del Caballero del cerco estrecho formado por el cuento y el temor. Cervantes ha inventado una actitud y una situación sumamente burlescas que en sus manos parece de una fecundidad inagotable. El momento central de la aventura es este en que se encuentran los personajes e inmediatamente comienza el desenlace. Amenece en un bosque de castaños, "que hacen la sombra muy oscura"; la luz comienza a libertar las cosas de las tinieblas, y Sancho se ata los calzones y desata las patas de Rocinante. Vuelve a despedirse Don Quijote, llora de nuevo su escudero. Cervantes da muy bien el entumecimiento del caballo y el librarse de las ligaduras; sigue una marcha precavida, subrayando Sancho la cautela: "No se le quitaba Sancho del lado, el cual alargaba cuanto podía el cuello y la vista, por entre las piernas de Rocinante, por ver si vería ya lo que tan suspenso le tenía." Con tanta

precaución, alargando Sancho el cuello y la vista, llegan al espectáculo del estruendo.

De una manera típica de Cervantes, quien maneja maravillosamente acciones de un ritmo distinto, pudiendo concentrar múltiples significados en un todo armónico y, dentro de la unidad de tono, que a veces se adensa extraordinariamente, hacer surgir nuevos valores que se complementan y contrastan con gran valentía, se opone a toda la acción burlesca la actitud burlesca también, pero captada con una gran ternura y simpatía, de Don Quijote avergonzado: "Cuando Don Quijote vió lo que era, enmudeció y pasmóse de arriba a bajo. Miróle Sancho, y vió que tenía la cabeza inclinada sobre el pecho, con muestras de estar corrido." Esta situación dolorosamente ridícula se convierte en risa, al ver Don Quijote los esfuerzos que hacía Sancho para contenerse, y cuando Sancho ve la melancolía resuelta en risa estalla en carcajadas. Cervantes logra un magnífico efecto musical con el procedimiento, empleado por él tantas veces y tan común en el teatro, del remedo, de la imitación que del señor hace el criado: la ambición, la elegancia, el contenido espiritual del parlamento del Caballero al comenzar la aventura adquiere en labios de Sancho una estruendosa sonoridad, que acaba con los golpes que le da Don Quijote.

Sigue un diálogo que muestra la esencia de la aventura: la voluntad de vivirla, "venid acá, señor alegre, ¿paréceos a vos que si como éstos fueron mazos de batán

fueran otra peligrosa aventura, *no había yo mostrado el ánimo* que convenía para emprendella y acaballa." Siempre de una manera burlesca se suceden una serie de temas serios o cómicos, para terminar con ese tono de recogimiento religioso, que hemos observado frecuentemente: "Esta manera—replicó Don Quijote—, vivirás sobre la raza de la tierra; porque después de a los padres, a los amos se ha de respetar como si lo fuesen."

La aventura de los batanes, el clímax del *Quijote* de 1605, es una muestra espléndida de arte barroco. El contraste entre la intención del novelista y su manera de expresarla, la presentación irónica del mundo moderno, el fondo de alegría que tiene la visión melancólica, la busca de lo absoluto enraizado en lo relativo se ha de unir a esa abundancia conducida con tanta ligereza, a esa densidad que se resuelve en tanta finura, a esa riqueza pictórico-musical. El artista de esa época es de una elegancia comparable sólo a su vitalidad. Ocurre con frecuencia, sin em-

bargo, que el artista barroco no pueda mantener el equilibrio entre elegancia y vida. Cervantes es uno de los que lo consigue, y su aventura de los batanes no es el ejemplo único, pero sí una realización magistral.

La forma de la aventura ya la hemos visto: disposición del medio, parlamentos de Don Quijote y Sancho, núcleo y desenlace, a la vez de la aventura y de la situación. El sentido es que la aventura la crea el hombre y cómo para vivirla basta ir en busca de aventuras. En la noche de los batanes sorprendemos ese momento de la Historia moderna en que todavía se consigue mantener el equilibrio entre la intención y la acción, entre lo interno y lo externo, que a partir del Barroco quedarán separados. Cervantes, acaso porque le tocó vivir su época en una zona católica, penetra en el mundo moderno de una manera burlesca. Visión burlesca completamente posible, puesto que Cervantes la tuvo. Otros dan realidad a la visión trágica.

JOAQUÍN CASALDUERO

Desencuentros

I

El truchiman de espina hipóstila
cuece mazorra los vanos dobles.
Su cariacontecida firma leve
pisa fuerte en la pelusa del trigo.
Recorre su vuelta de higo pulsado en el ancantilado.
Pesa en unos labios, en unos labios de sus plumas.
La vuelta de su recorrido agrio, plumoso y cenizoso.
Su desfonfada pasión vuelve a su piano,
y allí decrece en escobillón pecoso, langaruto.
Esas hojas desprendidas por el piano en busca del prestamista de Glasgow.
Resuelve la sopera la fiesta achaparrada
y el interior se pela en la cocina.
La cáscara de las papas se cuelga del búfalo
en la panoplia del masoquista de calzón corto.
Se detiene (humillo lento) y cruza la pareja de asnillas.

II

El aguafiesta vendrá para comenzar.
Habrá una ciruela quemada, otra alambicada.
La doncella rosada, adorable, despreciable,
se convierte en el cangrejito visto por los diez mil,
pero después sigue con furiosa indiferencia la otra ronda mayor.
Las horas se descomponen de hielo en agua,
de agua en hormigas, de hormigas en escaleras de cartón.
Permanecen las horas como una escalera que no se puede quemar,
permanecientes, permanecen, como un, como un...
Ahora el baile se hace engrudo, se acera.
El perro en la esquina salomónica mueve
sus bravatas de congeladuras.
Sus ojos empiezan a pasear por las
espaldas detestables y rosadas.
(Las pulseras tienen su marabú petrificado)
Ya es hora de irse, salgamos.
Me olvidé por donde entré, es por allí.
El gracioso renquea al llevarse la maleta.
Salgamos por aquí, no, no, es por allí.

Pero caramba, qué lástima, qué lástima,
el aguafiesta no ha venido esta tarde.

III

Heliotropo a sus lascas dulzainas
cierra sus broches de tambor o de chocolate fangoso.
Como la flor de hierro anciano se retrae
y aplasta a mazazos el insecto dormido en sus estambres.
La inmovilidad del insecto era de estocadas de mármol.
Cierra heliotropo tu pesadez y vuelve a no mirarme.
Es dura, impronunciable la carne de sus aguas.
Es la flor esbozada en espirales por la mano del maniquí.
Pescuezo de piedra, frenesí del caballo
galopando la piel hirviente del tambor.
La ruedecilla gira hacia atrás, trabajando aguas
rellenas por el mazapán que masca el cazón.
La dejadez cierra su coro,
se le vuelve a oír en trompa sinfin.
Pende más sumergido, vuelve a oír la trompa del escocés.
Pende su aserrín, pasos serruchados,
pende en indiferente estaláctita, sube cartílago almidonado.

IV

Absalón, Absalón,
la orden no será cumplida, cumplieron.
Pedía paz, pero el alcornoque,
la cabellera y la mula tienen plástico destino.
Como una mosca hueca viene el dardo.
Y tu cuerpo se guindaba para cerrar la huída.
Para espantar al gran tañedor
que pedía paz, la mula habló
con la rama a través de tu pelo.
Tenías que quedar así para que el tañedor
sufriese su paz; alguien desoía,
alguien se le escapaba. Tu hijo
combatía a tu estado mayor.
Querías que tu sangre resbalase
sólo sobre ti. Que no saliese
el rompimiento de la criatura
y que él fuese jefe del estado

mayor del padre. Ridículo,
ahora maldice el dardo que completaba.
La rama siempre mojada lo mueve.
Maldice a Joas con voz gangosa. Y emplaza
los dedos pulimentados de Salomón para la garganta
vieja de Joas, dardo para su hijo
que no quería ser jefe de su estado mayor.
Joas fué más allá de tus órdenes,
no se hizo a tus criaturas.
Su fidelidad mató a tu hijo.
No mates a Joas, no seas cojitranco.
Se quitó la máscara de esparto del jefe
del estado mayor. Motivo con venablos, gran tañedor,
alábele David.
Es necesario también que esta batalla se cuenta en este libro.

V

El escándalo frío y el alcatraz bifurcan.
El desagüe iluminado por patas platelmintas
redondea la pechera del abuelo sin riego sanguíneo.
La flojedad de sus patas vuelve a orinar el carricoche,
sus envoltorios preparan el azafrán franco de servicio.
Flojo, flojísimo el desagüe ante el torrente.
En la Plaza de Vendôme miles de arlequines
volvían a decir el comportamiento flojísimo
del desagüe ante el ciclón de Barlobento.
La última rata arrastrada por el rabo,
como el bastón comejenado del mariscal entumecido.
Rata nuestra del valle, calada campesina Watteau.
Rata nuestra del desagüe, contorsión mostrada por el rabo.
Majestuosa la concurrencia ante el desagüe.
Unos con el hombro lunado (arrancado) y el bastón ciempies.
Los demás descalzos, entrando en el tronco con ratas.
Y el ciclón frío, sulfúreo, en la vitrina del acecho.
Ráfaga vuelve a tu timbre, timbre seco
del acecho vuelve a tu ráfaga, vuelve al desagüe tonto.

VI

Qué tolván para los aspavientos, qué rosa
en la *rotisserie* vuela con los azadores.
Qué *larghetto* de la serpiente para picar la aceituna.

Tristeza de la frente abierta en mantel
y agua muerta. Resta duelo.
Los duendecillos verdes soplando ligeramente sobre las flores.
La aceituna con su pico de guinda *frappé*,
rueda su hueso cuando alguien tira del mantel.
Cuando cae la aceituna, cae también la cabeza de plomo.
Una cabezota que ejercita los resortes de la alfombra manoseada.
Definitivamente, la cabezota de plomo vuelve al centro del mantel
y la aceituna y su guinda coletean por los confines.

VII

Resguardado en tus sayos crece al descoco
y su pimpollo estrangula por verlo renacer.
Su carcajada taimada, indiscutible,
huele a cuarterona que enfunda los muebles
y los desenfunda conjurando en la mesa de los espíritus.
Cuando viene a su caída de hipo de cóncave
se astilla sin disculpa el remo en el fango.
Chapaleo boscoso de cazón agonizando en un acuario
de viñeta. No me place, es muy visible la alusión.
Sentado en una gran silla de cuarzo es muy pequeño
y se duerme. Polichinela y se duerme.
Sus masas cenizas con brotes de grulla
reciben a Orión olvidadizo de las coronas bautismales
y de gordos inútiles chillidos cuarterones.

VIII

El palito del algarrobo sobrenada a sus anchas.
Se encuentra con el cisne que pelusa plácidamente.
Y se entretiene como en las frioleras del azafrán destiñéndose,
como antaño cuando un recuerdo pesaba
como el dios bifronte, mirándose aún en los más lejanos
espejos escondidos en la yerba.
El palito del algarrobo vuelve a ser observado
y lo guardamos también.
El deshilachamiento tedioso se inclina hacia la izquierda,
vuelve al borde del tintero, trepa
como la mosca el palito del mamoncillo.
Salgamos, no comprendo, y vuelvo para arreglar el chaleco.

IX

Respasa cuerdas de enemistada consonancia,
cuerdas de acero para el violín plegado.
Torres que no caen
en ciudades dinamitadas por el sueño.
Toronjas matinales para dientes de caimán
y yerbas con ojos de cocuyos,
despreciadas por el bigote fino del castor.
Agujas que se adelantan en un herbario
acuático; quieren unir la macarela y la aguja.
Agujas impasibles, son telas arrojadas al mar.
Así hay un acto que decide en el agua:
la fosforecencia risucña del pez nictálope
que salta cuando la luna está de espalda.

X

El castor mueve la oreja y pasa el delfín.
Retrocede el castor y crece el círculo del delfín.
El círculo del delfín está roto y ahora la compuerta
del castor preside la choza a orillas del Ontario.
Escarba el ancla vieja, la espina nevada,
el caracol con un agujero en su esqueleto
y las latas de salmón rosado abiertas a hachazos,
para que el deleite no sea interrumpido;
contempla el castor lo inútil lastimoso,
lo que no fué el círculo del delfín.
Llega fatigoso, con botas con plumas purpúreas,
con divertidas plumas con hilillos purpúreos
y una pipa marmórea de ruidosos gorgoritos.
Envuelve al círculo y a la oreja del castor
en humos frecuentes, como una cortina que tapa
el instante roto con la misma hacha ejercitada
en las latas de salmón rosado.
Están bien esos insultos en Noel.

XI

Veo un velamen que no cae,
su papel frío, ligero, transcurre sin soplo,
y el velamen se mantiene ileso,
como un torso más firme que su idea.

Tontas lonas picadas por las gaviotas,
con marinos que se alzan de su tablero de damas
y sueltan el cordaje.

Nadie los tocan, si les preguntan
escupen lentamente a estribor.

Su improvisada lección de humo en banderola,
continúa dándole vueltas al tablero,
saltando de un cuadrado blanco

a escupir lentamente, mientras en cuclillas
se asegura en la línea del barco y salta
a la línea del horizonte, y retrocede
al tablero donde juega con nadie.

Cuidadosamente la nube deja caer el barco en el tablero,
pasa de un cuadrado diagonal a un rasponazo coralino.

XII

Manda a perder, los mandamientos secos
vuelven a sus rajatablas temblorosos.

Manda a perder, suena la gran bocina
de las pérdidas huestes, remolino hacia el sur.

Manda a perder, por encima de los carros
donde insulta un rey a otro rey, donde cerca del humo
los guerreros conversan.

Toca la huída, cuenta los que saborearon la espada.

Cuenta los que se fueron hasta el río
y que mueven los collares silenciosos, las anillas
que caen para medir.

Toca la huída, repasa los que llegaron hasta el río.

Perplejos vuelven al carro y las riendas
en sus cuellos giran, arrastrados por el caballo enmascarado.

Toca la huída, cuenta los collares de los llegados
hasta el río. Perplejos, o lo ya dicho, espantapájaros.

JOSÉ LEZAMA LIMA.

Sonetos

RAPTO

1

ABSORTO en el capricho de la sota
soñaba un gesto oculto y milenario,
una escritura de vasija rota,
un viejo olor que sale fragmentario

de su paño tenaz, ¡Idolo agudo
hasta la llama de escasez demente,
pálido y solo hasta el guijarro mudo,
¿atraviesas la noche de mi frente

¿todavía?—Y heráldico de cosas
que pierdo a borbotones por los ojos,
raptaba en larga y lúcida ceguera

el pobre hule mago, las dichosas
esfinges barajadas, los despojos
del crimen, del fervor, de la madera!

2

¡FESTEJO inmemorial, vaso nevado!
Hoy vuelve aquel mugir, aquel dormido
coloquio del azar y lo manchado
en el puro silencio detenido

por la sota y la nube. Fabuloso,
abro un dulce reloj, miro una silla
sagrada y polvorienta en el vinoso
desván de la memoria. Todo brilla

cantando fríamente hacia otro espejo.
Cambia el recio latir de la estrellada,
sobre el grupo de púrpura anhelante,

la costa de mi sed. ¡Y ya me alejo,
cifrando el frenesí de la velada,
con un remoto cuerpo interrogante!

¿QUE NOCHE ES ESTA?

1

¡OH SUEÑO con que sueño mi secreto,
revélame tu extraña independencia,
tu *distinto* fervor! Si este soneto
justifica, nevado, la experiencia

de un angustioso júbilo insaciable,
¿bebe en mí la dulzura con que brota
en impasible reino su adorable
confianza de la luz? ¿Acaso agota

mi deseo el que hunde su demonio
en el rapto del polvo y lo más puro
de tu esencia feroz? ¡Oh sueño activo,

semilla y palimpsesto y testimonio,
sepárame la dicha del conjuro
en que ya sin cesar desnazco y vivo!

2

¡CONJURO de la llama: paradoja
de un arobo de espíritu y ceniza
sombreándome en la nieve de esta hoja
con que la nada dulcemente avisa

el astro de su sed! ¡Oh tentaciones
haciendo de lo íntimo una abeja,
de la abeja una flor que abre los dones
al inflexible hastío!—Sólo deja

mi corazón un nombre y no lo toca,
como el fuego la luz que no ha sumado
y en misteriosa noche se adelanta.

¿Qué noche es ésta que la luz provoca,
y en que el mundo que ardiendo he descifrado
fríamente del mundo se levanta?

CINTIO VITIER

18

Oda

MESIÁNICA, vencedora de cristales, la noche regodea su sed de toques quedos.
Aprestos de su nave surca la estrella alígera, en ondas de concierto vencidas
de sueño,

(Los pasos que insinúa la orquesta, no es clarín, son ritmos de mudanza el
velo de tu cara desteñida)
y en círculos presiento el rito de mis pasos—corredor de peldaños—arañando
la nuca de la noche invadida.

Hablemos de jinetes de entrecortados pasos, su lento galopar insinúa el tacto
de la perdida esfinge portuaria.

Su lento devaneo—frío—recorre las callejas y la voz del amigo—punto—
sigue su onda y onda en labios extinguidos.

La Oda es brisa, copo, premura del ser en sus vacíos ¿Vacíos? Nevar, agujereo
en sordina, en relámpago, acusa la vecina enseña de tus gestos.

¡La Oda quiso ser el pie de los jinetes que antaño remontaron lo alígero del
sueño!

CONJUROS DEL LECTOR

Libro: en noche irisa sus recuerdos,
palpitan retornos, serpenteos,
y brisa ha dicho ya de lastimada euforia.
De recogido... que onda. Qué fuera es veloz y tanta mirada
en noches, noches entre lunas.

Qué una forma he dicho que he olvidado, entre murallas
rotuladas que escupen sus muslos de carteles.

Que rasgo gondolas con silencios de cera.

En deleites he de decir la lumbre

También que muevo mis pies en mis asombros

Digo que flauta, pero ya no sus notas.

Que he visto los tules recogidos

y nadie dirá: mañana

y la floresta desveladamente traspasada

Qué blancos todos! ha de saltar la luna

Qué también la fuente ha sido blanca

Qué lo ha dicho el tinglado de húmedas guitarras

Qué en tanta masa de tabernas violeta

Ah que los mandamientos han traspasado sus raptos de helechos

19

con esa lejanía tatuada de luto. Con su lujo enfermizo
y yo crepito en la ventana hacia esas cuevas con su perdido sol
lastrado ya en sus lágrimas, que bordean sus abismos
como misales de agua con su ojo sin sabor.
Enjugo lagos de la desnuda en su alocución a hierbales salinos
Ah, alardeo! con mi frente de voces en tinglado, alardeo,
Qué calles en boinas de cartón, peróxidos de gusto en la jabonera de sus
canciones.
De sus muslos tendidos, reyes de cartas, agorerías burguesas en la playa
dormida.
Yo exhalo mis gemidos al monstruo muerto
Con las tapas de sal de las olas aceitadas, sobre su nariz...
mas muerto, ya para siempre
Pudiéramos resucitar la leyenda de las "noches blancas":
Decir: qué pardos avejucos y avenidas izadas en los puentes—
Pacios de mis tendidos, en que arenas son lamidas inertes por las manos del
pescador.
Ah, todo en la frente embestido, y yo en zancadas, burlo el tropiezo de mis
gracias, desvelados delfines.

Solo en pirámides, hizo hoy, el último manotón
Cuando cangrejos retruecan sus antenas, el uso desmenuzarse entre las rocas
Parlas, avejucos ¡cruels! todavía he de lamer las manos de la dormida.
Con mi frente en sobres, en sellos. Sin que corran mis manos,
que juegan sus inútiles payasos en sus juegos de dedos
De la mujer dormida y levanto mis piedras, mis ventanas
mientras todos oran ociosos sus dormitorios,
mueven como cornudos sus techos de azoteas,
Ah mi canto de piedras rebuscadas en su nada, de casa
inconstruídas en su yedra de húmedos trepasoles
Cuando yo solo arrojo el viento, desnudo, borrachamente absorto.
Qué ponga mi cuerpo en tibia resonancia. Desnudo dejo nadar mis muslos,
hasta que mi boca rompa irisaciones de tedio que inviernan los cuidados

Ya vuelvo, libro. Invernadero, ventana, han desplazado nuca
Han dicho que tedioso horizonte, y qué frente de rebuscados espejos tiene
el lago
He vuelto el libro; digo que vuelvo el mascoteo de mis manos
Que orla, parla, y tarde se han vencido
Que un ocioso dandysmo cruza a lomo tabernas,
Sólo el cristal de la ventana juega sus minúsculos de acierto
Con tumbas rojizas de mi infancia
y mantos manchados, marionetas—
Pero nada más... ha de dejar escalas venecianas
¡Sólo irisa el sol sus patas de luz en el cuadro blandido!

NOCTURNO

I

AH, que los albores de esa noche comiencen la zona...
con flor que apenas toca
el secreto silencio.
Dibujo apagado por el destrenzar pálido,
nevar de invierno.

Porque nuestro centro galopa,
como el jinete de aquella lectura, del imaginarnos la noche
y nuestro traje, nuestra tristeza, apareja la sequedad
con su canto de rasgado insecto.

II

Romance

Pero, oh tu! Luna,
apagada la albricia y la cuenta del callado rosario.
Como el collar finamente hollado después del silencio.
Luna, subes, acompañante, muda, en mis sesgos, en mis roturas;
que casi no te preguntan el perfil aislado,
el sutil, artero, renunciamiento a la pregunta más dormida,
como los montañeses preparando sus lechos,
con sus apenas presentido espacio.
Preparando sus lechos, con sus manos dormidas, con sus pérdidas mímicas.

Como la noche en que recogías el cadáver,
sin la alharaca del río
en su momento más olvidado,
y en que, sin embargo, la tierra no había lamido sus huesos,
no había indagado su destrozo.
Oh, luna.

III

Porque no había recibido respuesta,
como si la noche no hiriera,
y el carromato último no rozara la indolencia de la calle.

A ti amante, por ti, no te había mencionado,
—como si el canto fuera a dispersarse con risa rota—
y no había hablado de tu paso, de tu llegar, de tus flores
que tu guardabas y escondías hasta que adquirirían esa vejez... ese recuerdo.

Pregunta ruido. ¡Estamos en el centro del salón!
Ya las invitadas y la vieja dueña.
El frío de aquella ventana:
porque son desoladas las lontananzas
desde las casas cerradas,
desde nuestros cuartos que trazan sus arabescos contra la noche.
Centro de feria. Como guarnecidos.
Pero no he explicado tus motivos!
Porque el correr de noche nos deslustra con esa escarcha
que esquivan los sutiles, con su labio de expiración,
y que no han recibido ese tajante otro, que no lo han recibido:
en sus cruces, en sus peregrinaciones.
¡La bocanada de una neblina basta para derribarnos!

Oh amante, en noches y noches ávidas de traducción
no he escapado al estrago de la estrella
y he cruzado por las ferias recibiendo el aletazo de sus luces,
sin que pudiera desteñir el mordisco de insecto,
el claror derruido.

Oh amantes entre las comparsas—me queda un fino labio.
En el terrible ahondamiento, mordisquear tus pies en peces convertidos.
En la velada. En el destrenzarse de las olas.
Como si recibiéramos el rechazo de las lluvias.

IV

Nuestros pasos robados taladraban los primeros umbrales de la calle.
Y la bocanada... Porque los silencios jamás escapan a las inevitables danzas.
Una designación...
Si, aún recuerdo
En el más insignificante momento, cuando nuestros gestos imitan la fría
porcelana.
Ah, lo que más habíamos instado en el momento sublime.
Oh amante, yo no te había conocido
hasta ese dormido silencio,
en que recibí el rocío más duro, con su mano de antaño aspirada.
Recuerdo tu perfil y aquellos seres imposibles, borrosos,
que creían aliviar la noche con sus cánticos.
Oh amantes, y tus muchachas, la ornamentación de sus fisonomías hirientes
como monstruos.
Oh amantes, y el cruce de los mercados y tu vestido pobre.
Oh amante, como mi canto, como mi nocturno, en la dispersión fría de la lluvia.

LORENZO GARCÍA VEGA

Frente a Tamayo

S OLO el arte moderno parece negar rotundamente la concepción humanista del mundo. La expresión humanista del arte se complace en la reproducción de la figura y la forma humana; la naturaleza y el hombre se confunden en un abrazo panteista que termina en la divinización del hombre y de la naturaleza en los siglos XVIII y XIX. Esta es la conclusión trágica a que nos condujo las perversiones del Renacimiento. La actitud humanista del Renacimiento descubre la personalidad; el hombre es la fuente de todos los valores, su naturaleza es fundamentalmente buena. Al negar el dogma del Pecado Original y proclamar la perfectibilidad del hombre, el Renacimiento abandona la actitud religiosa del Medioevo. Los valores absolutos de la religión y de la ética se transforman en categorías relativas a lo vital y humano; la esfera de lo divino y de lo humano se confunde toscamente. La actitud religiosa había proclamado la imperfectibilidad del hombre, su herencia maldita en el pecado de Adán y Eva, la necesidad de un orden y una disciplina moral y política si habría de gozar de alguna participación en lo Perfecto; la actitud humanista alardeó de la perfectibilidad del hombre que podía, sin obstáculos sociales e institucionales, realizarse en este mundo nuestro. Así se llegaría a decir que lo *divino* es la vida

en su realización más intensa; la ciudad de Dios bajaría a la tierra con los *philosophes* del siglo XVIII. Si en Maquiavelo se afirma que la naturaleza humana es un poder natural, una energía vital, y la humanidad no es perversa sino víctima desgraciada de sus pasiones; Lorenzo Valla en su *De Voluptate* osa ya decirnos al oído que el placer es el mayor de los bienes. Esta tendencia epicúrea dentro del humanismo incitaría la furia de algunos rezagados, que como Blaise Pascal señalaron, en su Conversación con M. de Sacy en *Pensées*, como una explicación naturalista de la voluntad sólo nos conduce a un orgullo estoico o a un relajamiento epicúreo. Al sobreestimar las posibilidades divinas del hombre, el Renacimiento hizo posible ese monstruoso culto de la personalidad que hizo posible las primeras autobiografías de Cellini y Cardan y avivó la curiosidad de las complejidades psicológicas del hombre nuevo. Este estudio fervoroso de los sentimientos justifica la aparición de obras como *De Anima*, de Vives y *De Rerum Natura*, de Telesio y preparó el camino para la política y las éticas nuevas de Descartes, Hobbes y Spinoza. No cabe negar que el concepto humanista alcanzó proporciones heroicas en un Miguel Ángel o un Marlowe; pero la semilla llevaba su gusanillo y floreció finalmente en el romanticismo sentimental.

lista de Rousseau y sus contemporáneos. En Rousseau se dan las conclusiones lógicas, pero funestas, de este humanismo. Subraya la perfectibilidad del hombre y la necesidad de eliminar todo lo que lo encadena a la sociedad corrompida; el orden y las instituciones son aspectos negativos. El mal es sólo una limitación; pues dado un ambiente propicio el hombre es capaz de llegar a la perfección y el progreso es inevitable. La gran perversión del humanismo es esta confusión entre lo divino y lo humano; y cuando se descubrió que lo actual nunca se aproximaba a lo perfecto, se inventó el mito del Progreso. Lo perfecto estaba en el futuro; la ciudad de Dios sería en el tiempo, si no en la actualidad. Esta superstición filosófica explica el fanatismo religioso del comunismo, como en el siglo XIX sustentaba la ilusión de los profetas del progreso, la ciencia y la nueva democracia. Sin embargo, *no* queremos admitir que el concepto liberal del siglo XIX y el marxista del siglo XX son viejos axiomas que no tienen una función vital en un mundo radicalmente diferente del que habitaban Rousseau, Jefferson y Marx.

Creo que una de las manifestaciones de esta posición anti-humanista la descubrimos en el arte moderno. Si el artista contemporáneo simpatiza con el arte bizantino o los primitivos es porque ha visto que la estética tradicional no se fundamenta en principios absolutos. Más bien, diríamos que la estética tradicional se funda en la psicología del arte renacentista y del clásico; nuestra sensi-

sibilidad ha cambiado y ahora apreciamos otras obras de arte diferentes como las de Egipto o la de Bizancio. Worringer ha visto muy bien en la cuestión; descubrió que ciertos estilos respondían a una concepción del mundo. Así los primitivos presentan un arte geométrico y regular; simbolizan la necesidad absoluta de apartarse de lo natural, de aprisionar el caos de impresiones que los aterraba en formas abstracta y permanente. Frente a la condicionalidad incomprensible y aterradora del mundo en movimiento se explica un estilo como el del primitivo; más tarde el arte clásico anulará el dualismo entre el hombre y el universo, e incluyendo la divinidad en la creación nos dará un sentimiento antropomórfico del mundo. El clásico, al descubrir su yo, lo proyecta en la naturaleza; la visión es jovial y jocosa. El arte del Renacimiento persigue las mismas conclusiones del clásico; se recrea en las formas humanas y en el gozo de la naturaleza.

Es curioso ver ahora como el arte moderno se ha apartado de esta actitud humanista en sus obras más representativas. Como en el arte egipcio y el bizantino, los pintores modernos han encerrado las formas humanas en abstracciones geométricas. El cubismo no es más que una exageración de esta inclinación favorita del artista contemporáneo; en la obra de Picasso, Roualt, Matisse, la representación de las formas humanas no responden a la misma estética humanista que explica todo el arte desde el Renacimiento hasta el Impresionismo. Y no es una casualidad

que casi todos ellos hayan hablado con tanto entusiasmo del arte primitivo de los negros, de los egipcios, de los bizantinos. Si algunos ripostan con la vieja historieta que todavía hay muchos que describen al hombre en términos humanistas, lo único que se puede afirmar es que constituyen los candidatos a la nueva academia. Ningún artista serio negará la validez de los maestros Picasso, Matisse o Roualt; ya hoy adquieren la estatura de clásicos. Seguir sus huellas se nos antoja recrear anacronismos.

El arte moderno ha dado el primer golpe a este sentido pervertido del humanismo creando una visión grotesca de nuestra realidad circundante: esa realidad que ha exaltado valores falsos y repudiados por dos siglos de la historia intelectual europea. El concepto de la voluntad según Rousseau no admitía limitaciones religiosas o sociales; el individuo se justificaba por su *élan vital*, su imaginación y sentimiento desbordantes que lo elevaban a la divinidad. Más tarde las catástrofes del capitalismo y del imperialismo señalarían los estragos que en la sociedad acarrearán estos individuos con una voluntad desenfrenada, fervorosos creyentes en el culto del poderío natural y la expresión personalista. No hay que olvidar que en América Henry Ford tenía como devocionario las obras de Emerson, el profeta del individualismo. Y en Europa la obra de los grandes radicales se fundamentan en el credo de Rousseau. Hace un siglo Joubert escribía a un amigo: "Sólo Rousseau puede apartarte de la

religión, y sólo una religión verdadera puede curarte de Rousseau." Contra el humanismo y todos los males que de él se derivan es menester edificar una muralla de principios absolutos. Pero el arte contemporáneo ha visto la imposibilidad de formular un evangelio de salvación; se ha limitado a una función de crítica profunda de la concepción humanista del hombre y del mundo. Ha favorecido en sus pinturas y esculturas una visión grotesca de nuestra realidad que funcione como catarsis a nuestras pasiones violentas.

El arte de Tamayo recrea las sabias lecciones de una cultura sumergida en las frondosidades de piedras y los nobles monumentos labrados de máscaras esfíngicas, serpientes emplumadas y jeroglíficos semi-divinos. Rechaza lo indígena que no se justifica más que por una provinciana intención, elaboración chistosa para los buceadores de lo exótico. La necesidad del paisaje por el paisaje, el ensimismamiento fingido del sombrero mejicano, se le antoja irrevocablemente destinado a la estampa colorista de los comensales de Sanborn; con vuelo de cometa, grotescamente, señala como otro paisaje, interiorizado, nos eleva a lo Universal. Cómo el indio se escapará en ese volar de la imaginación de lo circunstancial y de lo anecdótico, hincándose en dolorosa distorsión en la tierna patria, es tarea de los pocos y verdaderos artistas. Así se borran lentamente los reflejos extraños y los maestros europeos se postran ante la mirada salvaje de otros dioses. De pronto,

aparece el bailarín, espasmódico, piruetando en círculos desnudos bajo una luz nueva, furiosa emanación de un sol amarillento, irreal. En un cielo cruzado de azules y rojos resplandores se pasean aeroplanos anticuados, artefactos envejecidos por las reberveraciones del susto atómico. Luz onírica. Sombras grotestas. Floreceres verdes, cobaltos, punzós que no atestiguan paisaje natural alguno, pero que el pincel inventa para teñir el tapiz, sobre el que harán cabriolas las figuras diabólicas de los dueños del futuro. Todos semejan hombres rotos, maniqués sin tornillos, que agarran furiosos las máscaras para velar un rostro hueco y desfigurado. Las figuras de Tamayo no gozan de atributos humanos; pertenecen a un pasado putrefacto y fofo que vivió cobijado bajo la cáscara carcomida de la duda. El títere humano se lanza al espacio, gesticula bajo una luz mortecina, empuña el pistolón y dispara contra el mundo que no comparte sus fanatismos. Estos muñecos tienen como lema la sentencia de Stendhal: "El gran principio del siglo, ser como el otro." Tamayo nos dá el caleidoscopio de un mundo tambaleante, oscilando entre las pragmáticas de los políticos y los vanos ensueños de los hombres de buena voluntad.

En Tamayo se descubre la estética del modernista; la mirada imaginativa inventa colores y formas nuevas con que satirizar los falsos sentimentalismos del hombre medio. Se prescinde del culto de lo bello, fórmula humanista arcaica; la vista del espectador se detiene en vano bus-

cando una forma bella, un contorno sensual, un detalle naturalista. El idiotizado por el culto materialista del bienestar económico de la mayoría o la fe irresponsable en la bondad humanitaria se pasma ante tales deformaciones del individuo semi-divino que ahora sólo ensaya los gestos del títere. El titiritero buscará la venganza tras el cortinón cuando se vuelvan a dispersar los espectadores de la farsa. La crítica que Tamayo hace del mundo circundante se asemeja a la de Ramón Valle-Inclán. La famosa teoría estética del esperpento no es sino otra manifestación, en la literatura, de la actitud anti-humanista. Cuando el poeta Max exclama en *Luces de Bohemia* que el esperpento fué invento de Goya, comprendemos la larga tradición de la crítica anti-humanista. El esperpento es una exageración o deformación de la realidad; se justifica en cómo el artista coloca en un marco conceptual lo natural. Y la deformación deja de ser caos artístico cuando responde a una forma rigurosa de estilización. Esta genial formulación estética de Valle-Inclán se anticipa a todo el concepto del mundo que se deriva del arte moderno. Toda obra de arte, sea literaria, pictórica o escultórica, no hace otra cosa que presentarnos una visión esperpéntica. ¿Qué es el *Ulises*? Una visión esperpéntica del irlandés universal. ¿Y *Guernica*? Otra representación esperpéntica de la tragedia española o del mundo contemporáneo si queréis. Y la intención del artista no es otra que despertar en la conciencia del espectador o lector una comprensión más

humana y sincera de nuestra situación social y política. El sentimiento religioso no es común a todos; pero la crítica feroz que evidencia las obras de los creadores del siglo XX justifica nuestra insistencia en ver en sus representaciones una revaluación de los valores humanos y espirituales que la actitud humanista pervirtió durante los últimos tres siglos.

Un arte pensado y creado bajo estas fórmulas ha de ser por muchas razones *cómico*. Quizás se deba a su ferocidad crítica esa sensación de fatiga espiritual y aturdimiento de la sensibilidad con que dejamos caer las novelas contemporáneas o nos alejamos de un museo de arte moderno. Nos sentimos heridos por tantos rechazos de lo natural y humano; nos agobia tantas negaciones de nuestras esperanzas en el Progreso, la Ciencia y la

Humanidad. Sin embargo, su misión se justifica cuando comprendemos que nos lamentamos sólo de la pérdida de un paraíso que nunca existió. Quizás después vendrán los artistas de la Fe y ya el arte no tendrá que revolcarse en el fondo de un charco donde ya no es posible columbrar ni los reflejos del cielo ni el rostro del caminante perdido entre las ruinas del pasado.

Al despedirnos de Tamayo, sentimos nuestra visión desgarrada por tantas contemplaciones dolorosas del mundo en que vivimos. Pero la recompensa al fin es un gozo y una catarsis. Es la esperanza revivida por el espectáculo maravilloso del artista que no se conforma en negar si no que intenta recrear un mundo a imagen de sus mejores sentimientos e ideales.

Nueva York, 1947.

JOSÉ RODRÍGUEZ FEO

Algunas notas sobre D. H. Lawrence

UNA característica de D. H. Lawrence que nunca deja de deleitar al lector es el placer enorme que sentía al escribir. Superficialmente, la voz suena estridente, amenazante, aún en sus deplorables cartas (tan horribles como las de Rilke), llenas de conmiseración de sí mismo, pero *au fond* ¡qué maravilloso entusiasmo! ¿Cómo es posible que los discípulos tomen en serio sus regaños cuando el maestro se divierte tanto?

El joven escritor de mi generación se formó bajo la sombra estética de la Francia del siglo XIX. El escritor serio era un *esprit* solitario; escribir era una tarea sagrada, en extremo difícil y agotante; entre la vida afanosa del artista y su vivir personal se interponía siempre un antagonismo. Por lo tanto, encontrarnos con un escritor que escribía con la naturalidad con que se respira o se duerme significó para nosotros una gran liberación. Lo que al escritor joven le urge es la impudicia y frivolidad del niño que no teme pasar por tonto ni pone en tela de juicio la validez de sus juegos mientras le divierten. Estéticamente, fuimos muy remilgados para nuestra época; tanto nos atemorizaba escribir mal o trivialmente que estuvimos a punto de perder la confianza en nuestras habilidades para escribir. Una vez que el joven había triunfado sobre su pereza y temores, y aprendido a tra-

bajar fácil y felizmente, había que suscitar las interrogantes sobre la importancia y validez de sus escritos, y sus poderes críticos debían fortalecerse según iba madurando. En estas circunstancias, ya Lawrence no les era de provecho; pero mientras hayan en el mundo beatos esteticistas, pocos escritos podrán darles una mejor sacudida que Lawrence.

Casi todo escritor de valía ilumina algún aspecto de la experiencia humana del cual los hombres no han cobrado conciencia hasta ese momento y el que no lograrán dividir en el futuro; aunque el escritor no se lea, ha efectuado un cambio histórico en las sensibilidades humanas.

Al intentar representarnos el carácter de una persona, no a través de sus palabras o cara, sino de la configuración y movimiento de su cuerpo, hacemos algo que Lawrence nos enseñó. Si no nos es dado observar un juego de tenis como un simple ejercicio de destreza e ingenio, sino que estamos atentos a las oscuras y violentas pasiones del deporte, es Lawrence en gran parte responsable de la pérdida de nuestra *naïveté*.

Cuatro cosas hace Lawrence a la perfección: describir la naturaleza, describir lugares y desconocidos vistos por primera vez, la crítica de libros, y el análisis

de estados de hostilidad irracional entre hombres, o, entre hombre y mujer.

En mi opinión, los poemas en *Pájaros*, *Bestias y Flores* representan los más felices aciertos de Lawrence. Primeramente, son de gran interés técnico: a mi entender, Lawrence es el único poeta sobre el cual Whitman ha ejercido una influencia fructificadora; su verso libre es una novedad, pero sin la presencia de Whitman no se hubiesen escrito. Ahora bien, cuando escribe sobre animales o plantas, desaparecen el enojo y la frustración que muy amenudo se mezclan con sus descripciones de seres humanos; el *ágape* los sustituye, y la alegría de la visión se ajusta al regocijo del escritor. Las criaturas son para Wordsworth símbolos de grandes y misteriosos poderes; para los naturalistas, ejemplares de bellas o interesantes especies, dignos de una observación objetiva. Lawrence los ama como a sus prójimos, no como símbolos religiosos u objetos estéticos. A la higuera, a la tortuga le rinde esa apasionante atención que es ofrecimiento habitual en las personas tímidas o solitarias, en los niños, inválidos, prisioneros; el resto de los hombres está muy atareado y hecho a lograr lo que se propone. (El precursor de estos poemas es Christopher Smart, en la descripción de su gato Jeffrey en *Jubilato Agno*, escrito en un asilo.)

Todos los libros de viaje—*Crepúsculo en Italia*, *El Mar y Sardinia*, etc.—son excelentes. Aquí, Lawrence experimenta de nuevo la intensidad del solitario, espectador de una vida que no comparte,

tratando de adivinar como es en realidad. En cierto modo, le gustaría que se le invitase a participar, pero en el fondo de su corazón sabía bien qué gran chasco sería.

La crítica literaria de Lawrence—*Estudios en la literatura clásica Norteamericana*—es maravillosa aunque de una manera muy singular. La única obra comparable a la suya es *El Caso de Wagner*, de Nietzsche. A menudo es fatuo; no pretende en lo más mínimo ser objetivo, pero tanto se apasiona al discutir una obra, se preocupa tan poco de su reputación crítica que aún cuando hace una crítica violenta e injusta de un autor, nos los pinta más interesante y digno de ser leído que lo haría una mayoría de críticos empeñados en alabar a cualquier otro escritor. Nunca olvidaré mi desencanto cuando, al terminar su ensayo sobre Cooper, corrí a leer sus novelas.

Como a Blake, a Lawrence le interesaban los "estados", no los "individuos". Esto no nos preocupa cuando escribe sobre la naturaleza o desconocidos, ya que ambos están sentidos únicamente como estados del ser; pero constituye una gravísima desventaja en el caso de su ficción ya que ésta no puede eludir al individuo y sus relaciones con otros individuos a través de un período del tiempo. Lawrence nunca está a sus anchas cuando el tiempo se prolonga. De esta manera, ninguna de sus novelas largas cuajan; nos aburre la falta de un personaje que enlace los estados y les infunda una peculiaridad propia. Fracasa miserablemente al presentarnos sus Mujeres y Hombres virtuosos.

Mellors nos resulta tan intolerable como el Tío Tom.

Lawrence ha sido menospreciado como artista porque su *kerygma* no nos parece ya novedoso; sin embargo, la situación, de la que intentó salvarnos, ha cambiado poco y sigue siendo demasiado desesperante para leerlo como si fuera un clásico cuyas teorías, a semejanza de las de Dante sobre la relación entre el Papa y el Emperador, pertenecen a la historia. Un enfermo no podrá adoptar una actitud desinteresada ante las prácticas clínicas de un médico que no ha logrado curarle.

A Lawrence se le ha visto como un hereje cristiano. Como a Nietzsche, no como a Goethe que fué simplemente no-cristiano, le obsesionó a Lawrence el Cristianismo; nos parece tan inevitable que su última obra fuese *El Hombre Que Murió* como que Nietzsche terminase firmándose: El Crucificado. (Goethe siempre consideró la cruz de muy mal gusto.)

Las herejías suelen ir a pares. Una verdad a medias se transforma en una mentira al pretender expresar todo un dogma y provoca la verdad a medias contraria en el mismo grado. En cualquier período determinado es casi siempre un determinado dogma lo más expuesto a la perversión herética. En los siglos cuatro y diecisiete, la cuestión palpitante era la naturaleza y la gracia, es decir, a los hombres les inquietaba la Primera Persona de la Trinidad. El debate característico del siglo xx versa sobre Cristología.

No es la relación entre el libre albedrío y el determinismo; es la relación entre la

Palabra y la carne, lo universal y lo individual, lo eterno y lo histórico para nuestra generación, el problema vital que implica nuestra libertad y nuestra felicidad.

La vida y la obra de Lawrence fueron una cruzada violenta contra la perversión burguesa-liberal del Cristianismo, según la cual: 1) La mente es espiritual. El cuerpo, despreciable. 2) El trabajo profesional es honroso. El trabajo manual, no. 3) El amor verdadero entre los sexos es el matrimonio de dos mentes. La relación física entre sus cuerpos es una necesidad desafortunada, una lujuria bastante deleznable y justificable sólo por la procreación de los hijos. 4) La carne no es redimible. Sólo la dominará la represión o los excesos, mientras la mente persigue su salvación. 5) La utopía vendrá con una sociedad en la que, gracias al progreso de la ciencia, la producción de los bienes alcanzará tal desarrollo automático que lo carnal dejará de ser un problema. Una autoridad coercitiva no será necesaria y cada ciudadano podrá dedicar todo su tiempo a la contemplación y la cultura.

En lo que estas actitudes pretende tener de cristianas, implican una concepción agnóstica de la Encarnación. El Verbo no se hizo carne en la historia únicamente; apareció brevemente en carnalidad prestada para enseñarle al hombre, no como redimir su carne y su tiempo, sino sus espíritus de la carne y del tiempo.

Contra esto, Lawrence predicaba: 1) El cuerpo es bueno. La mente, corrupta. 2)

Casi todo trabajo profesional e intelectual es mecánico y estéril. El trabajo manual, si lo es realmente y no con fines mecánicos, es libre y creador. 3) El amor verdadero entre los sexos es una creación del Dios Oscuro, la simpatía física de dos cuerpos. La intimidad espiritual le es siempre hostil. 4) La carne instintiva ha de redimir a la mente corrompida. 5) La salvación de la sociedad es probablemente imposible; de ocurrir, sería obra de un genio instintivo.

Esta doctrina es el mismo agnosticismo del burgués vuelto al revés. El Verbo no se hizo carne; el Verbo verdadero es la carne. El Cristo de Lawrence es el héroe pre-adánico que rescata a Adán y Eva de su servidumbre al Diablo Blanco de la razón mecanicista y de la conciencia reflexiva.

Lawrence tenía razón al atacar al intelectual que olvida como todo pensamiento genuino se arraiga en la pasión, pero la cura que propone, la retirada del deseo a la pasión, es peligrosamente falsa. No es una casualidad que *La Serpiente Emplumada* emita un desagradable olorillo a fascismo: el fascismo ofrece las mismas soluciones a los mismos errores cartesianos, sólo que en proporción de masas en lugar de personal. Por lo tanto, confiere supremacía a la pasión política y descarta el sentimiento personal tan caballerosamente como Lawrence lo opuesto.

Contra una historia mecanicista del espíritu que olvida la humanidad del hombre y lo arroja ciegamente al abismo, se justifica en Lawrence la reafirmación del

tiempo natural con sus ritmos periódicos; pero en tanto que considera el tiempo natural como la única posibilidad, su actitud ante la historia humana y la sociedad peca de negativa. Las únicas personas capacitadas para llevar, aún aproximadamente, esta vida son los *rentiers*, los artistas o los gitanos con pasaportes. Para sus adversarios, el tiempo es un concepto abstracto de la historia sin presente; para Lawrence, el tiempo es una sucesión de momentos apasionantes del presente en los que el pasado y el futuro carecen de significación.

"*El Sexo no es un Pecado...* hasta que se entremete la mente procaz." Exactamente. Y por eso es imposible predicar la pureza; alegar "Usted no debe pensar en el sexo" produce el mismo efecto que "Usted puede pensar en todo lo que se le antoje menos en los elefantes". Por su naturaleza, el arte es el acto que trae a la conciencia una experiencia; no debe y no puede, entonces, considerar experiencias "existencialistas", o, las falsificadas por la reflexión. *El Amante de Lady Chatterley* es tan pornográfica como *Fanny Hill*. Es tan indecorosa como, al otro extremo de la escala psicósomática, lo son todos los intentos de describir la Visión Beatífica.

En nuestra opinión, Lawrence fué por temperamento monógamo. El hombre y la mujer corriente no lo son y la lectura de Lawrence ha de llevarlos con frecuencia a la búsqueda del compañero o compañera ideales. Según su doctrina, se hallarán más fácilmente en la clase traba-

“En los Brazos Azules de la Muerte”...

PARA que tu mirada
pusiera en mi penumbra tu pureza
y la paz deseada
que busca mi tristeza
errante del rencor a la Belleza;

sería necesario
aplicar a mis ojos vivo fuego,
hasta que el solitario
sollozo de mi ruego
en tu heredad anuncie que estoy ciego!

Para que tu sonrisa
prometa a mi esperanza su hermosura,
como un temblor de brisa
que se derrama pura
en la fuente falaz de mi amargura;

sería imprescindible
aventar la ceniza en que me asiento,
tornarse redimible
dando a mi pensamiento
otro más fervoroso fundamento.

Para que tu alba mano
llegue sin sonrojarse hasta la mía
y no la estreche en vano
de lo que presentía
y no pierda cuidado ni alegría;

había de ser preciso
clavar mi corazón sin compasión,
para que no haya viso,
ni siquiera ocasión,
de que baje a turbarla el corazón!

Para que a tus oídos
no ofendiera mi sórdido lenguaje
y fuera a tus sentidos

jadora o “los primitivos”; pero serán, con todo, fuera de la cama, unos insoportables pelmas. Al presentar el amor espiritual y el amor del Dios Oscuro como enemigos irreconciliables, Lawrence incita a los lectores—no intencionalmente—a dividir sus vidas entre relaciones “blancas” y “oscuras”. Esto es negar la posibilidad de un matrimonio feliz; por difícil que sea, el matrimonio es una reconciliación entre ambos.

Una vida plena requiere del hombre seis clases de amores para con su mujer, sus hijos, sus amigos, su prójimo, su trabajo y su Dios. En nuestros tiempos, la secularización de la fe, la mecanización del trabajo, el anticoncepcionismo, contribuye a privarle de todos, menos el primero. Si al hombre corriente le obsesio-

na hoy el sexo, es porque considera el sexo como la única esfera en la que puede actuar como agente libre; ahí, sus fracasos y sus triunfos le pertenecen. Por eso, al fracasar, estimará que no ha realizado su vida plenamente. Lawrence fué más afortunado que la mayoría porque tuvo un segundo amor, su trabajo; pero al juzgar por sus libros, no bastan dos amores, o mejor dicho, el esfuerzo es tal que no logran sobrellevar toda la emoción que a los otros les corresponde.

Las respuestas de Lawrence no tiene ya gran significación; sus dudas nos perturban. Pero sus visiones de las plantas, los animales y ciertos estados de pasión perdurarán aún cuando sus interrogantes y las nuestras, tras encontrar una solución final, dejen de inquietarnos.

W. H. AUDEN.

Traducción de José Rodríguez Feo.

armonioso homenaje
mi acento, mi palabra, mi linaje;

sería indispensable
arrancarme esta voz enardecida,
esta voz implacable,
esta voz resentida
que brota por los labios de una herida!

Para que mi alma pueda
llegar hasta la tuya inmaculada,
que una sonrisa veda,
como flor resguardada
del viento que la sueña deshojada;

necesario sería
sepultar en la sombra su luz fuerte,
suspender su agonía...
para que salga a verte
en los brazos azules de la Muerte!

JUSTO RODRÍGUEZ SANTOS

Poemas

Oscuro ser, tenaz,
cuando todo pasa de rey a hombre
perdurable, y es como si nevase
o se rasgase una tela en lo más negro
—donde el amor pasea su lánguido ademán—,
camina hacia el balcón, hacia
el aire en el ónix amargo, dilatándose,
avanza hacia la tarde y avanza
también camino de la muerte.

¿Quién es, en qué oculto rincón
del traje se acomoda? ¿En qué cobarde espacio
se apresura, inconsulto vivir, voluntad
de indecisa promesa y no de espiga,
que adivino su sombra entre mis pasos,
un pájaro en la estatua de mi aliento?

Es preciso que no crea. O que acabe
de ser una mano o una respuesta,
como una jarra, como el manto
de la noche que cae en la alameda,
que mire oscuramente por mi entraña.
Sin más, es imposible así, borroso,
en las esquinas lúcidas del sueño.

SANGRE EDIFICADA

Los dedos, las palomas,
los constructores dedos ruiseñores
¿adónde son, en qué difícil medida
comunicante o ámbito perfume,
los ademanes en las néveas guitarras, en los huesos,
sin par, se apagan?

No puedo comprenderte, mano mía,
ilusión mía, ave sin fin del paraíso,
tus esfuerzos por las exactas costas
de un irreductible continente.
Pero te existo como un inconsolable sollozar,
como un golpe de piedras,
como una honda, desconocida, inexplicable pena
desoladamente abierta en mi sangre edificada,
en mi pequeña muerte compartida.

OSCURO ANHELO

Los oscuros balcones comunican
un extraño rigor,
una como indescifrable y lánguida persona
—poco tiempo de estar y mucho de morir—
ignorante de las horas para cercar el sueño,
para cercar el hombre,
para cercar las brisas musicales.

Oh, amiga mía,
es preciso recorrer caminos y no estar.
Pero el complejo balcón está en los ojos
y en las rodillas,
en los profundos extendidos dedos
que nunca alcanzan a restar espacio.

JOSÉ BARBEITO

Una Aproximación a la Filosofía Existencial

Si toda gran filosofía refleja necesariamente el estado de cosas del momento en que se produce, no cabe duda alguna de que la existencial es la filosofía por excelencia del presente. Como ha dicho alguien, es justamente una *filosofía de encrucijada*, porque no otra cosa sino encrucijada es el mundo agónico en que se debate desde hace ya algunos años el hombre occidental. De ahí lo apropiado del adjetivo de "existencial" para calificar a la filosofía por excelencia de esta época.

Existencial, por cuanto la actitud fundamental que comporta la tesis filosófica a que refiere el adjetivo supradicho es la que consiste en que el hombre eche sobre sí la responsabilidad de su propia contingencia, otrora referida, como lo demuestra la historia, a entidades trascendentes a lo humano como tal, sean estas de naturaleza divina o metafísica. Ahora, por el contrario, para el hombre no hay más que la nuda y pura autorreferencia a su propio existir como ser humano. Su responsabilidad, pues, comienza y termina en sí mismo. A diferencia de lo que había ocurrido hasta ahora, el ser humano carece de la consoladora posibilidad de remitirse a una instancia superior, que le trasciende, y es por lo mismo el término obligado de su acontecer como exis-

tencial. En una palabra, si el hombre aspira a explicarse, lo que equivale a decir a justificarse—y esto es precisamente el término de todo afán de salvación—tendrá que hacerlo enfrentándose con la realidad de sí mismo. De esta guisa, jamás como ahora ha sido el hombre un problema para el hombre.

El hombre, en cuanto el ser viviente que toma conciencia de su propio existir y sabe por ello de sus inevitables grandeza y finitud, es el único de los seres a quien no sólo le es dado trascenderse, sino que, todavía más, ha de hacerlo indefectiblemente, como el solo medio de justificar con ello su propio existir. Si no tuviera el hombre conciencia de su existir podría, como sucede con otros vivientes—animales y plantas—permanecer, en la seguridad de su ignorancia, afincado siempre a un idéntico modo vital. Pero la vida humana es por el contrario conciencia jamás interrumpida de su precariedad vital, de la indigencia y menesterosidad constitutivas de su ser. De donde la decisiva importancia de la trascendencia, que así justifica todo acto humano y que, yendo aun más lejos, dota a la personalidad humana de un trasfondo en el cual se refleja su ser como tal. Y es precisamente la justificación de esta trascen-

dencia lo que ha constituido el tema del pensamiento occidental desde los griegos hasta nuestros días.

La necesidad de justificar dicha trascendencia, como el modo de hallar una comprensión del sentido y la significación de su existencia, resulta de la peculiar naturaleza humana. Esta, como tal, es temor y angustia constantes de una frustración de continuo asomada a la contingencia en que se resuelve toda vida humana. "Si el hombre—ha dicho Kierkegaard—fuese un animal o un ángel no sentiría nunca este sentimiento de temor. Pero como es una síntesis de ambos, puede sentirlo tanto más intensa y profundamente cuanto más humano es." Y es en épocas como la presente, cuando la contradicción y el desaliento parecen haberse apoderado de la humanidad, que el hombre siente en toda su intensidad la crisis radical de su impotencia para resolver el enigmático significado de su existencia.

Desde el comienzo del filosofar en Grecia el pensamiento occidental ha venido rigiendo por una dicotomía que cada vez ha ido afinando más y más su perfil; la dicotomía de *lo óntico* y *lo ontológico*. Esto implica, ante todo, que pueden y deben existir dos verdades—una la verdad óntica, que es la que la ciencia procura; la otra la verdad ontológica, hacia cuya consecución se encamina la metafísica. Y es dicha diferencia la que aprovecha la filosofía existencial para llevar a cabo el análisis de la existencia humana como el problema primero y por ende más importante de cuantos acosan al hombre. Tal

diferencia es básica a toda investigación de este jaez, y sobre ella insistiremos a lo largo de este trabajo.

Ahora, como siempre, el primer problema que debe preocupar al hombre es la realidad constitutiva de su ser. Todavía más: no puede haber conocimiento de nada que sea un conocimiento previo al desentrañamiento de la existencia humana y su significado en cuanto tal existir. El hombre, pues, tiene que comenzar preguntándose a sí mismo por sí mismo desde sí mismo. ¿Cómo? Trataremos de precisar esto lo más posible.

¿Qué es el "mundo" para el ser humano? Para la filosofía existencial es aquello a lo cual *tiende* la existencia humana, es decir, hacia lo cual se proyecta *intencionalmente*. El hombre, ante todo, comprende, advierte que *está en el mundo*, y esto que así advierte es lo primero que debe desentrañar. Porque no es un mero estar en el mundo, sino que, por una parte, hay la plena consciencia de un estar-en; por otra parte, constituye también un problema el hecho de *ese mundo* en el cual se halla el hombre. Pues ambas constataciones se dan al ser humano como una *correlación*, que implica tanto al hombre cuanto al mundo, pero no simplemente como los términos de una estructura lógica de pensamiento, ya que esto sería situarse al igual que las anteriores posiciones intelectuales. La correlación en este caso implica un *existir* que es *preocupación*, más, como advierte Heidegger, no somos nosotros los que nos

preocupamos *con* el mundo, sino el mundo *el que* nos preocupa en nosotros.

Ahora bien, el sentido de esta preocupación es la *temporalidad* y esta es el horizonte de la existencia humana. Por consiguiente, tenemos que la existencia (la trascendencia) humana es la inadecuación radical del estar-en-el-mundo, y trae al hombre, en su condición de ente finito, inquietud y temor. Pero no un temor que refiere a los aspectos parciales de lo que está "siendo" de continuo, pues la radical inquietud en que consiste la conciencia de la humana finitud, trasciende necesariamente al tiempo. Si el hombre siente la inquietud y el temor de su propia finitud y aspira por consiguiente a salir de sí mismo y del tiempo es porque presiente algo superior a lo que es en el continuo de la realidad habitual, algo superior a lo que Heidegger designa el "siendo" (*Seiendes*) por contraposición a lo que es (*Sein*). Lo que lleva al hombre a ese temor indefinido es la *Nada*.

Y la *Nada* ¿qué es? ¿Es acaso algo? Para una filosofía *puramente* existencial como la heideggeriana, la nada lo es todo, de tal suerte que puede decirse que *Es*. Y es, sencillamente, porque véase lo que ocurre con la vida, la existencia y el conocimiento en general. Para que se dé al hombre aquello que conoce como "siendo"—toda región de vida científica, como de la vida corriente—es imprescindible que tras eso que se ofrece como "siendo", pero absolutamente distinto de ello, haya algo transobjetivo que determina la presencia del "siendo". Y esto se confirma

sin más en la experiencia de la realidad para el hombre, pues para este tienen importancia una serie de cuestiones que afectan a su existencia como tal. Así preocupa al hombre, es decir, le importa la realidad cósmica, su vida como tal, su conducta con relación a los demás seres humanos, etc., y "nada" más. Pero ¿por qué ese "nada" más? ¿Es un mero capricho ese concepto, o responde a una intuición de algo preexistente y condicionante de lo que es? Para Heidegger lo que el hombre incorpora en la nada es precisamente lo que otorga sentido a lo que el hombre admite ¡con sentido! Lo que sucede es que la nada es *inexpresable* por principio, pues como tal es la negación de la totalidad del "siendo"; pero adviértase que dicha totalidad es también impensable, lo cual permite establecer una correlación entre dichas *totalidad* y *nada*.

Con lo dicho establece Heidegger que lejos de ser la nada un producto de la negación llevada a su límite absoluto, es la negación la que se hace posible en cuanto que existe la nada. Por consiguiente, la nada es anterior a la negación y es su fundamento.

Admitida la realidad de la nada, precisa preguntar cómo se hace patente al hombre. Para el autor de *Ser y Tiempo*, con la nada ocurre lo que con todo aquello susceptible de problematización. La problematización es *búsqueda* y a su vez la búsqueda presupone lo que se busca; la nada debería ser presentida antes de ser hallada.

La realidad del existir se afirma tanto

más cuanto más hondamente siente el humano la presencia de la nada. En la patencia de la nada se da al hombre su propio existir. De donde es posible advertir en el mundo dos tipos de hombre. Uno constituido por el hombre práctico, poseído de su agudo sentido utilitarista, mundanal y por ello excesivamente social. El otro es el hombre de responsabilidad consigo mismo, el que siente profundamente la realidad abrumadora de la nada y trata de realizarse a sí mismo huyendo de la existencia anonadante del *homo practicus*.

Tenemos, pues, en síntesis, que para la filosofía más acusadamente existencial, lo primario y por ende más importante para el ser humano en cuanto problemas a resolver, es el hecho de su propia existencia como tal. Que esta existencia se da como una trascendencia del hombre en el tiempo, trascendencia que remite a una realidad constituida por la nada como el condicionante ontológico del ser. Finalmente, en la patencia, mientras más acusada mejor, de esta nada como la raíz de su existir, radica el sentido del mundo y por consecuencia de la existencia humana. El hombre, comienza y termina en sí mismo como una negación de sí mismo.

II

El existencialismo llevado a sus últimas consecuencias—tal es el caso de Heidegger—es la culminación o quizá más exactamente el resultado de exagerar hasta dónde es posible hacerlo una tesis que fué

sustentada en el siglo anterior por Federico Nietzsche y Sören Kierkegaard. Pero, a su vez, dicha tesis era la inevitable reacción a un estado de cosas que había llegado a convertirse en intolerable para la dignidad del hombre de occidente.

En Nietzsche como en Kierkegaard hallamos de común el intento de encontrarle un significado a la vida del hombre moderno, a quien su propia existencia había llegado a serle intolerable una vez que el hombre logró convertirse en meta de sí mismo. El pensamiento de los Tiempos Modernos comienza por eliminar a Dios, subsumiéndolo en el mundo, tal como se desprende de la tesis panteísta de la que Spinoza es paradigma. Después el mundo es absorbido por la conciencia y en un proceso que va de Kant a Schopenhauer pasando por Fichte, Schelling y Hegel, culmina en la afirmación de que el hombre es el *creador* de la realidad que le contiene. Se había así cumplido el sueño leibniziano de hacer del hombre un *petit dieu*. Pero luego que el hombre se hubo situado en el centro de toda manifestación del Ser comprobó con espanto que esta postura era nada menos que la negación de su propia realidad y dignidad. De ahí que, así como primero tuvo lugar la disolución de Dios y luego del mundo, indefectiblemente tenía que sobrevenir la disolución del propio ser humano, y esto es lo que hace la filosofía existencial llevada a sus últimas consecuencias.

Lo primero que se advierte a la base del existencialismo, tanto en Nietzsche cuanto en Kierkegaard, es la repulsa de todo

intelectualismo, responsable del estado de miseria espiritual en que se encuentra el hombre. Lo que importa y vale es afirmar la vida personal apasionada, que es la que permite aprehender la inevitable finitud humana. De donde lo que realmente importa es, no un conocimiento basado en la captación de las esencias, que así se constituyen en paradigmas de la teoría y la práctica, sino la conciencia de una finitud insuperable, y consiguiente con la aceptación de esta finitud su realización en el plano de lo individual. De lo contrario, nos sumergimos en la corriente de lo social, tornándonos una absurda anonimidad de la cual devenimos sólo mero resón.¹ De aquí se concluye que sólo la vida de *soledad* posibilita la completa realización de la existencia humana, tanto como la resuelta oposición a toda forma de intelectualismo en el cual, al adherirse, el hombre se disuelve, anulando con esto su posibilidad de una verdadera realización.

El desacuerdo entre Nietzsche y Kierkegaard surge a la hora de decidir acerca del origen y la finalidad del ser humano. Para Nietzsche no hay ni origen ni finalidad, lo cual equivale a negar toda posible trascendencia divina, y en este respecto el pensador germano es explícito. "¡Dios ha muerto!" quiere decir que el hombre no tiene a quién volver sus ojos

(1) Los dramas ibsenianos *Peer Gynt* y *Brand* son cumplidas expresión de ambos tipos de vida. *Peer Gynt* es el caso de una existencia frustrada, en tanto que *Brand* es el de la existencia que se realiza a plenitud, yendo a contrapelo de la vida fácil.

y ha de valerse por sí mismo, de suerte que el sentido de la existencia humana es autoconferible. En tanto para Kierkegaard la finitud de la existencia humana tiene como contraste y garantía la infinitud de Dios.

La más importantes consecuencias que es posible deducir de la postura existencialista son las siguientes. En primer lugar, dicha filosofía pone en entredicho conceptos tan básicos como los de *Ser, Verdad, Dios, Mundo, Hombre y Valor*, para no citar sino los más importantes. Esto quiere decir que toda posibilidad de una referencia a algo extra-humano, en términos de una trascendencia, como lo habían entendido hasta ahora la filosofía griega y la cristiana, se anula por completo. En segundo lugar, ocurre que el proceso de simplificación y anulamiento no termina ahí, sino que prosigue inexorablemente hasta engullirse al hombre mismo. Nietzsche había realizado la "hazaña" de retrotraer la meta o destino del hombre hasta éste como tal, reduciendo el sentido y la significación de la existencia humana al hombre en cuanto hombre. Pero Heidegger y Jaspers, los existencialistas más radicales de que es posible hacer mención, avanzan más allá de donde se detuvo Nietzsche y afirman que ni siquiera el hombre mismo es la meta de sí propio, sino que esa humana existencia, si ha de tener algún sentido, ha de resolverse en la *muerte*. Así lo postula Heidegger al expresar sentenciosamente su *Sein zum Tode* (ser para la muerte).

Más ¿por qué esa disolución final e irre-

mediable? Esto está íntimamente ligado a un concepto que predomina en la concepción científica de occidente hace ya un puñado de años. La ciencia paulatina pero seguramente ha venido afirmándose en la creencia de que no existen sustancias *estáticas* sino sólo flujos y cambios; de esta suerte, la antigua creencia en el carácter permanente, estable de las cosas corpóreas, al menos en lo que estas tienen de sustancialidad, queda pues fuera de toda posible admisión en términos de conocimiento. Y por el contrario, lo que se impone admitir como cierto es la realidad de un flujo vital o existencial (para el caso es lo mismo) que implica tanto lo objetivo como lo subjetivo, de modo que ambos polos se muestran en una indisoluble correlación, que para Heidegger, por ejemplo, es el concepto del ser existencial. De esta manera, aunque parezca que las cosas de este mundo pueden ofrecerse y en efecto se ofrecen como independientes del sujeto que las conoce y utiliza, no hay nada de esto—por el contrario—, como lo postula Heidegger, la existencia humana se da como un tejido de pasiones, necesidades y acciones ligados a otros seres mediante una relación *práctica*, y toda teorización de las susodichas cosas, su objetificación, se da o adviene tras la relación práctica que establece con ellas el sujeto. Tal conocimiento práctico es, según Heidegger, *cuidado* o *preocupación* (*Sorge*) y se da siempre como una *comprensión* inmediata de la mutua dependencia en que se halla el sujeto existencial

respecto de los demás seres, como él finitos.

Esto explica también otro ángulo sumamente interesante y discutido, no ya sólo de la filosofía existencial, sino también de otras manifestaciones filosóficas contemporáneas—la *historicidad* de la existencia humana. Si no hay una irreducible esencialidad de ser alguno, tampoco del hombre, sino una realización que se disuelve en la muerte o en la nada, y si además toda existencia es *en* y *por* referencia a un medio o conjunto existencial en el cual adquiere sentido y significación dicha existencia, lejos de haber para el hombre *un* mundo, lo que sí hay es *su* mundo condicionado espaciotemporalmente y determinado así por el conjunto de “verdades” que informan a ese mundo.

Como Nietzsche y Kierkegaard también Heidegger postula la existencia de dos tipos humanos, uno de los cuales es el ente impersonal y anónimo (*das man*), que trata de olvidar, sumergido en la vaga e indefinida existencia del procomún, que él es para la muerte. El otro, en cambio, es el individuo que cada vez más hacia su muerte, es decir, que no pretende escapar a la finitud en que su ser consiste, puesto que *comprende* que su pasado, presente y futuro coinciden en algo como lo que Kierkegaard llamaba el *instante*, cuya duración es por lo mismo cero. En la realización (a la vez comprensión) de esta finitud se da íntegra en su sentido y significación la existencia humana.

¿Se comprende ahora la ebriedad del hombre moderno? Porque sería pueril la

pretensión de establecer una discontinuidad entre este modo de entender la existencia humana (tal cualidad plantea la filosofía existencial más radicalista) y el proceso de pensamiento y de acción que constituyen los Tiempos Modernos. El hombre de la modernidad concibió la tremebunda idea de investigar la realidad múltiple del cosmos con el propósito de dominarla enteramente *¡y desde sí!*, suplantando de este modo a Dios. Así, como ya se dijo líneas atrás, luego de eliminar totalmente (al menos así lo creyó ingenuamente) a Dios y de reducir el mundo a una proyección de su ser, concluyó erigiéndose en realizador de este modo. Pero en esa retrospectión inexorable acabó por tropezar consigo mismo, reduciendo de este modo todos los fines a

un fin exclusivo constituido por él mismo. Pero, existencialmente concebido, el hombre, el hombre, al afirmarse como fin de sí mismo, se torna indefectiblemente en un medio ¡para un fin que no existe tras él! Al comenzar y acabar en sí mismo logró realizar a plenitud el símbolo del ateísmo—ha logrado convertirse en la serpiente que se muerde la cola.

¿Es, sin embargo, este el veredicto final sobre el destino que cumple a la filosofía existencial? En modo alguno es esto posible. Quiérase o no, hay que admitir que filosofía existencial es la expresión del drama del hombre de hoy. Si no una prescripción digna de seguirse fielmente, sí es, por lo que tiene de vivo trasunto de una realidad patente, solemne advertencia. Y es al hombre a quien toca decidir.

HUMBERTO PIÑERA LLERA

Señales

Emigración artística. Sentimos todos los días que artistas nuestros, que se ven obligados a bracear con las dificultades que entre nosotros aparece la búsqueda de la expresión, van a tierras extranjeras para ver en qué forma podrán resolver las exigencias del simple vivir, con el consecuente desarraigo y las esenciales dificultades con que tropieza el que se ingerta en ajeno paisaje. No se trató de artistas hechos para las alegres soirees diplomáticas, o de los que viven en perenne nostalgia de países de superior cultura, haciendo asco de cuantas preocupaciones por el arte o por la dignificación de la nación, han pinchado a los mejores nuestros. Sino, por el contrario, de aquellos que habían hecho de nuestras raíces nutricias, paisajes, hombres, objetos, el más firme compromiso para que de ahí extrayese su obra sus esencias y la evidencia o justificación de su hallazgo formal. ¿Qué motivaba ese hecho monstruoso? Es decir, los afanosos de incorporarse un paisaje nuestro, que se ven obligados a trabajar en otro paisaje que percibirían como cosa prestada que los atraera una estación para ver museos y espectáculos artísticos, pero que en lo profundo se mantendrá cerrado y banal frente a ese hombre de pasada en tierras ajenas. Porque, pongamos las cosas en su sitio, no se trata del artista que en su adolescencia cierra sus valijas y va a anclarse en otro paisaje cultural, en momentos en que su sensibilidad necesita de esa dilatación. Sino todo lo contrario, quien está en momentos de apresar, de perseguir en sus variantes y laberintos una realidad, por no poder cumplir entre nosotros los más elementales modos del vivir cotidiano, de lo necesario perentorio, se ve condenado a un destierro infructuoso, a llevar su nostalgia por los museos de cera y a pasearse por paisajes que para él serán de alambre y de nieve forrada de algodón.

Un fracaso, una vergüenza que alguien paga. ¿Por qué los mejores tienen que ir al destierro? Se ha vivido y usufructuado la desintegración que a muchos convenía. Suelta las nubes del descoco se solaza cualquier balcón en ostentarlas. Pero, a la postre, el hombre de vivir banal es el total desinflado, es el obstáculo, lo que solo actúa como resistencia inerte y pasiva para que transcurra el ajeno esplendor. El otro innominado, lo frío, el mal conductor de una energía que al llegar a él se apaga e inutiliza, se queda a la postre sin descendencia y sin la menor iluminación de la historia hasta su ligera irrupción. En esa marcha hacia la desintegración que ha sido el vivir nacional cubano, existían quienes han dejado constancia o testimonio, aunque por indirectos modos, de esa anarquía fría, de donde brota todo reblandecimiento, ya que no caos, de donde tiene que surgir todo pleno vivir. Pero ha existido siempre entre nosotros una médula muy por encima de la otra desintegrada. Existe

entre nosotros otra suerte de política, otra suerte de regir la ciudad de una manera profunda y secreta. Han sido nuestros artistas, los que procuran definir, comunicar sangre, diseñar movimientos. Pero mientras ellos recorrían las vicisitudes que le habían sido impuestas; la otra política, la fría, la desintegrada, ha rondado con su indiferencia y con su dejo soez esa labor secreta que asombra ver en pie, dando pruebas incesantes de su vocación, tensa, inmediata y continua, como quien se dirige a su destino con misional misterio. Y ese grupo de nuestros artistas, sino ha vencido, parodiando el romance, está afanosa de mostrar quien venza. Desea sucesión y trabaja en secreto amorosamente.

Generaciones fueron y generaciones vinieron. Si se espera sucesión es porque se piensa en una proyección sobre la lejanía. Quizá somáticamente cada generación rompe con la anterior, pero desde el punto de vista del germa, del protoplasma histórico, cada generación son todas las generaciones; las dadas, las que se disfrutaron, y las que se desconocen y nos interrogan despiadadamente. Ahora se exhuma entre nosotros el tema de las generaciones, cada uno haciendo el ademán de lanzar el pro domo suo. Las generaciones anteriores, las que se creen en trance de negar las generaciones, afirmando lo que creen haber hecho, su logro, y como es frecuente, el apocalipsis y la peste consiguiente. Ellos hicieron y cumplieron, lo que vino después, debilitó y traicionó. He ahí una candorosa actitud simplista, porque lo que en una generación interesa no es su perfil consumado o su escándalo momentáneo, sino en qué forma potenció su protoplasma o acreció su levadura. De tal forma que su pulso viviente es una impulsión hacia algo que percibimos como desconocido; que crea, no la tradición y el orgullo banal de lo ya hecho, sino la otra tradición, la verdaderamente americana, la de impulsión alegre hacia lo que desconocemos. Nos sabemos no ahogados por lo ya hecho, que sabemos entre nosotros que ha sido poco, ni tenemos odio de entrañas o tripas, ni nacemos con la maldición de combatir a alguien por obligación o sucesión. No tenemos catedrales que defender ni catedrales que quemar, pero también nos sentimos tentados como todos los hombres, y ese es nuestro principal orgullo, por un desconocido que nos habita y nos rige.

Pierre Bonnard. La muerte de Bonnard en su retiro de Cannet, trae al recuerdo los valores de vida y de color que había ido desplegando en la pintura contemporánea hasta adquirir un sitio diferente y como al margen de una gran corriente. La gran aventura pisassista y las curiosidades que ha despertado durante casi medio siglo, motivan que durante años los acudimientos a Bonnard fueran lentos y espaciados. Esa indiferencia no lo acompañó hasta el fin. Mientras sus amigos, dice Jacques de Laprade, atravesaban toda la historia del arte para después rezumarla, él se situaba en su ventana y ni aún

atravesaba la calle. Era el momento de lo que pudiéramos llamar el estilismo, o un rápido sentido crítico que nos entregaba las formas del pasado como simples elementos de composición. Se pasaba de la influencia etrusca a la eritrera en cada puesta de sol. Y eso que al principio lo saboreamos como una curiosidad, llegó a convertirse en el manejo fácil de lo difícil convencional. Eso hacía que los artistas se expresaran por épocas o etapas, y no por integraciones, y si al principio cada etapa parecía una integración, a la postre llegábamos a la conclusión que se trabaja con materiales críticos entregados por el pasado, y no por penetraciones en las nuevas auroras. En ese remolino de lo crítico con lo creador, Bonnard con su pintura poética, con su arte incomparable para fijar una calleja o una dama con su perro paseando en la canoa, o el habitual desnudo frente al espejo, reproduciendo parte del cuerpo y los jugosos objetos en la bandeja sobre la mesa, logrados más por la delectación de los sentidos que por el cubileteo inteligente de los valores críticos.

Bonnard tan naciéramos francés, no el habitual fijador o definidor del espíritu mesurado, pertenecía a ese grupo de los Proust, los Debussy, los Giraudoux, que nos entregaban una cultura del ojo, una visión que cabía íntegra en ese ojo. No deseó ser, para su ventura y claridad, un maestro en las argucias de las combinatorias de elementos plásticos. No colocaba la manzana en la vecinería del cuerno de marfil ladeado por un moscardón. Su frutero aparecía siempre en la visión con los atributos de la sensación que capta, no en las proporciones, sino en la radiación, en las animadas vicisitudes de los objetos. Se volvía a encontrar en él, ciertas cualidades que reconocíamos de inmediato en Renoir, y al rehusar las presunciones del análisis plástico o la superficial riqueza de los experimentalistas, volvía a reencontrar, avivándola, la buena compañía de su arte como placer, así como había que volver a la melodía o al lirismo. Su arte nacía del paisaje dialogado, no de los honguillos chinos en la tierra cerebelosa. Sus desayunos, sus muchachos en la confitería, sus desnudos, brotaban del momento en que la visión podía reproducir el diálogo que incorporaba, el paisaje que hemos hecho nuestro, el paisaje dialogado. Y aunque se habla mucho del hedonismo de Bonnard, alguno de sus comentaristas lo sorprende hablando con los perros licenciados en los boulevares. Su intento cae de parte de aquellos que en nuestra época han perseguido una cultura de la sensación, no una experiencia de lo intelectual. No una experiencia derivada de la incesante visita a los museos, ni de la facilidad de lo difícil convencional, sino de ir atravesando calle tras calle. Hoy que tanta pintura viene del teorismo, o lo engendra, recordemos en Bonnard esa manera voluptuosa de acercarse a la arcilla, esa expresión central, poética, dialogada.

LAS MORADAS

REVISTA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS

Director:

EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

Dirección:

Apartado 1020, Lima, Perú

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN: 3 DOLARES

INVENTARIO

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

DIRIGEN:

L. BERTI y R. POGGIOLI

Suscripción: \$6 para las Américas.

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

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.

THE TIGER'S EYE

Editor: RUTH STEPHAN

Art Editor: JOHN STEPHAN

ADDRESS: Stone Legend
WESTPORT, CONN.

ESTABLECIMIENTO CENTRAL DOS: MI. R.F.

HEMEROTECA

SUSCRIBASE A LA REVISTA
DUPLICADO

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 lirait 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*