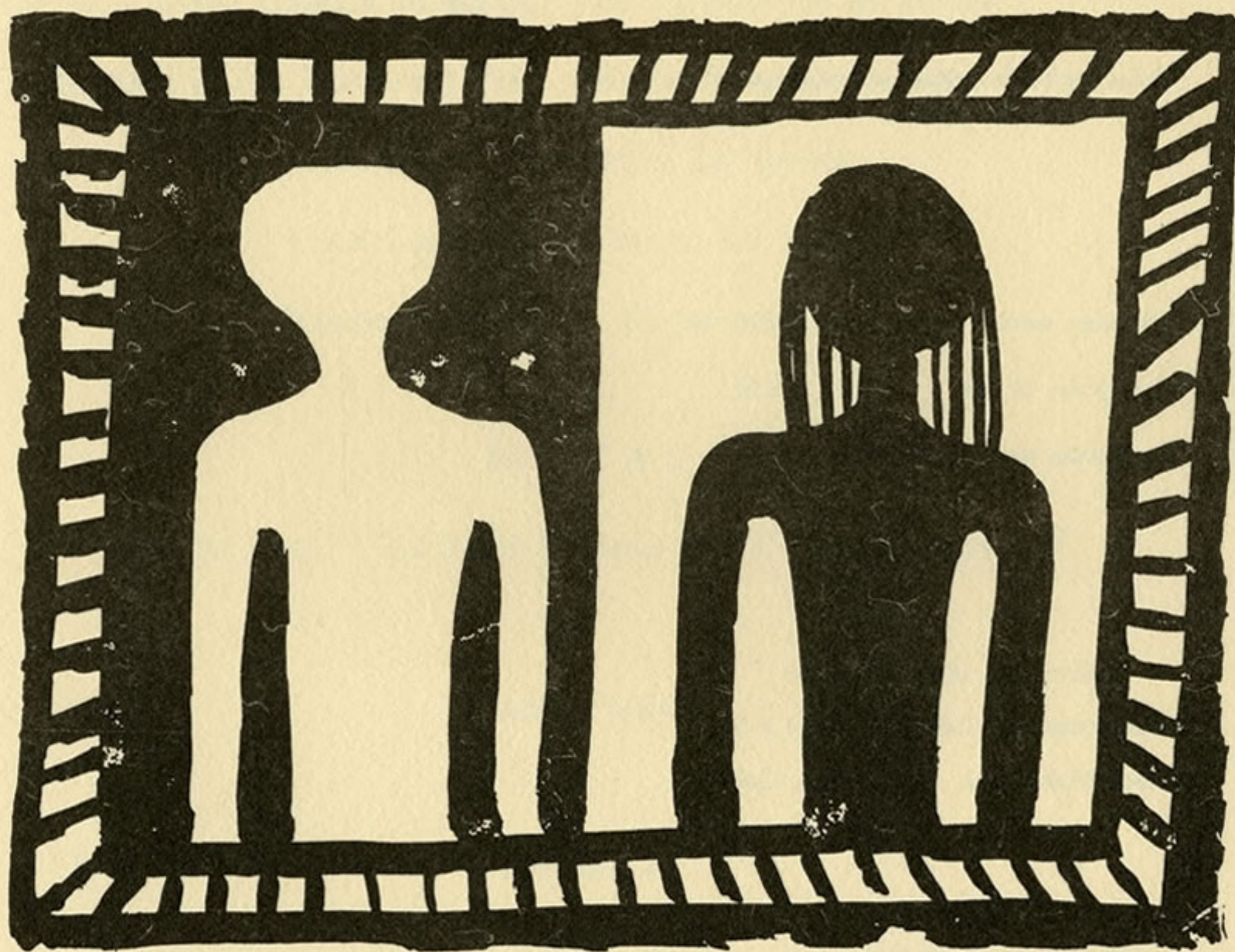


ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA



LA HABANA

Invierno

1947

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

ROGER CAILLOIS: *Límites de la literatura.*

JOSÉ MANUEL POVEDA: *Parágrafos.*

PEDRO SALINAS: *Santo de Palo.*

PBRO. ANGEL GAZTELU: *Soneto.*

FINA GARCÍA MARRUZ: *Lo exterior en la poesía.*

PATRICE DE LA TOUR DU PIN: *Andicelio y las tortugas de mar.*

GRAZIELLA PEYROU: *La herida.*

JUAN LISCANO: *Cuerpo del Sueño.*

VIRGILIO PIÑERA: *El país del arte.*

NOTAS

SERAFÍN PRO: *"La Suite Cubana No. 1" de José Ardévol.*

•
Cuatro años.

•
Portada de
WIFREDO LAM

ORÍGENES

AÑO IV

LA HABANA, 1947

NÚM. 16

Límites de la Literatura

Llamo romántico a todo escritor que pretende que lo que escribe no es literatura y que, propiamente hablando, se resiste a ser escritor, que desprecia las Letras y asegura producir sus obras a pesar suyo y como empujado por una fuerza irresistible. Así, no publica sino confesiones desgarrantes, gritos de alarma o desesperación, blasfemias, mensajes o profecías cuyo valor, si lo escuchamos a él, no proviene en absoluto del placer estético que pueda extraerse de ellos, sino de su sinceridad, de su audacia, de su autenticidad y de todo género de virtudes que, bien reflexionado, no son literarias.

¿Por qué escribir? Se preguntaban, implícitamente al menos, los escritores románticos; a continuación de ellos, los escritores surrealistas, en una encuesta célebre plantearon la pregunta de un modo más directo y casi brutal: ¿Por qué escribe usted? La pregunta estaba formu-

lada en una revista titulada por irrisión "Literatura". La respuesta que se estimó más válida era debida a M. Teste. Era también la más corta: "por debilidad".

Extraña situación. ¡Y cuán significativa!, que con el tiempo no ha hecho por otra parte sino agravarse y hacerse más aguda. Dentro de esta perspectiva el movimiento existencialista actual asume desde todo punto de vista (literario, histórico y social) la sucesión del surrealismo, y a través de él, del romanticismo. Constituye el resultado extremo de una línea que debe remontarse sin vacilación hasta los mismos precursores del Romanticismo y a la cual la fórmula de Sénancour en Obermann: ¿"Qué soy yo? Para el universo, nada; para mí, todo" serviría bastante bien de divisa.

Este camino carece de salida. Entra desde el principio en el romanticismo un fundamental engaño, del que las extravagancias de ayer, la miseria de hoy y

esta tristeza culpable, esta náusea que vemos exaltar con tanto éxito, no son más que posteridad legítima. Cada uno debe aceptar la condición que la naturaleza le ha dado, y con más fuerte razón la que ha podido añadir por una libre elección a este dato primero e inevitable. No hay sabiduría, no hay grandeza, no hay ni honestidad en una rebelión que se sabe inútil y de la que no se espera nada. Yo no apruebo, pero puedo al menos comprender que, siendo hombre, uno se alce de súbito contra la humanidad. Aún así, no haría falta instalarse en cierta cómoda actitud de grosera condescendencia o de furor completamente teórico. Esta tentación existe: el furor y el desprecio visten bien. Pero no apruebo ni comprendo que, escritor, uno incremine a la literatura y murmure de ella: porque en fin, si no se escoge ser hombre, se escoge ser escritor. Y se puede siempre depoler la pluma.

Ciertamente, así como hay un problema de los fines últimos del hombre, del que se preocupan los metafísicos, hay un problema de los límites de la literatura. Es el que plantean los escritores románticos. Pero, ¡ay!, si lo plantean necesariamente por el hecho de ser románticos, al mismo tiempo, lo eluden por el hecho de que siguen siendo escritores. En fin de cuentas se contentan con incluir en las Letras, no sin solemnidad ni declamación, una patética actitud de rechazo y rebeldía que, si fueran serios, debería más bien invitarlos al silencio. Me hacen pensar en jugadores que trastornan las piezas del ta-

blero, las revuelven y gritan que allí no hay sino pedazos de madera groseramente tallados. Los oígos quejarse de que han sido engañados y que son víctimas de una desesperación mortal; pero, quedándose prudentemente en su sitio, pretenden de todos modos ganar la partida y piensan ya en los aplausos del público. No puedo evitarme el estimar que los acogen demasiado a sus anchas. Diré más: es este espectáculo sólo el que me ha convencido de que eran menester a la literatura reglas y límites, quiero decir también: humildad.

En otros tiempos, el escritor, ingenuamente de acuerdo con el universo y la sociedad, raramente soñó en levantarse contra el orden establecido o contra la divinidad que se imaginaba regulando los movimientos de los astros y confiando a los monarcas el gobierno de las naciones. El arte, como el mundo a su vez celebraba la gloria de Dios, o por lo menos no la ponía en duda. Este asentimiento espontáneo, y, por así decirlo, esta inocencia de los poetas cedió el sitio poco a poco a una secreta desconfianza y bien pronto, después de la Revolución Francesa, a un espíritu de rebelión que nutrió los principios de un nuevo arte. En lo adelante nada apareció legítimo, no ya sólo el poder de los reyes. Por una audaz transposición, el demiurgo que aun se suponía en el origen del universo y al que se atribuía la creación del hombre, apareció a su vez como una suerte de tirano caprichoso, inicuo y sanguinario, que condenaron en su corazón los infortunados mortales que él había primero condenado a vivir y a

sufrir. De donde esa mezcla de impotencia y de orgullo que define bastante bien a la actitud romántica; esas incesantes y vanas recriminaciones, ese rencor de vencido o de adolescente irresponsable que se queja de que la ley no quiera conocerlo o le rehuse sus rigores, esos llamados a una imposible Justicia contra los injustos veredictos de un misterioso Juez Supremo; y sobre todo ese sentimiento de universal y altanero desprecio ante el cual nada encuentra gracia, todo eso que finaliza en un rechazo, por lo demás sincero y apasionado, a conformarse con los marcos o condiciones de la existencia humana.

Esos acusadores infatigables abominan de la sociedad que corrompe su virtud, y de la naturaleza, que permanece insensible a sus dolores, cantando por otra parte a la naturaleza, desde que se trata de huir a la sociedad. Exaltan la fe, pero contra la razón, el sueño, pero contra la realidad, la fantasía por disgusto del rigor, el pasado para mejor detestar a su época. Y toda cosa que aprueban es así aprobada en lo que niega o porque es principio de negación: las tinieblas y la demencia, el crimen y el caos.

Tal actitud, por poco consecuente que sea, no puede dejar de desbordar ampliamente los lineamientos ordinarios de la literatura. ¿Qué viene a ser, en efecto, la preocupación literaria en medio de esas zozobras que remueven los más vastos problemas? No otra cosa, sin duda, que una especie de extraña ostentación o de coartada engañosa, que debe parecer indi-

gente y despreciable a aquellos agitados por tan decisivas inquietudes. De hecho, sin embargo, su conducta no se modifica en nada. No hemos cesado de ver ni un momento, durante esta aventura, a los refractarios ocupados en manifestar contra cada institución una hostilidad cada vez más feroz, y que ellos declaraban irreductible. Ponían en cuestión los fundamentos de las principales actividades a que es lícito al hombre dedicar sus dones o su esfuerzo. Se las ingeniaban para demostrar la impostura y el absurdo de todo lo que hasta entonces había parecido merecer el respeto o encaminar a la felicidad.

Pero, al mismo tiempo, acordaban en la práctica a la literatura una importancia creciente, muy pronto casi exclusiva, de la que se gloriaban o se retractaban según su humor. Poco importa: en uno y otro caso, su conducta no se modificaba en lo más mínimo. Ciertamente, conservaban alguna devoción sincera por el arte, que una ilusión fácil de comprender los hizo además tener por sagrado cuando negaban al resto el menor valor: ¿quién no predica para su santo? Conviene de todos modos buscar a su reverencia un motivo menos aparente y más grave: la pluma era para ellos el medio natural de que disponían para expresar su desesperación. Cuando su extremismo, por efecto de una emulación continuada, no reconoció ya ningún límite, la escritura vino a ser en seguida lo único a que se vieron reducidos para manifestarlo. Porque el exceso, más allá de cierto punto, no podría ser ya sino una cuestión de palabras. A partir

de ese punto la vida no lo sufre. Por eso el más desgraciado puede darse un hartazgo. No se abstiene.

Rebelarse o más bien darse por rebelado y emplear la propia rebeldía en ganar los aplausos de un público: ¡qué contradicción y qué comedia! Constituye el perdurable honor de Rimbaud y de Lautréamont haber percibido el sofisma y haber renunciado a él. Pero ¿cuántos no vemos que, apoyados en su ejemplo, rechazan la condición humana y aceptan la literatura, haciéndola entonces más literaria que nunca? Estos hacen profesión de detestar la función particular de literatos, que en efecto favorece la maledicencia, entre tanto llevan al editor algún volumen vocinglero, que no se han tomado la molestia de trabajar, pero en el que pretenden haber anulado en pocas palabras, junto con la literatura, todo aquello de que el hombre cree poder enorgullecerse justamente. Después de lo cual, se apresuran en ir a recibir alrededor de una mesa de café, a título de revancha, las felicitaciones de otros falsarios, quiero decir de otros literatos. Son ellos los que hacen de la literatura eso que pretenden que es: una vanidosa habladuría.

Pero en realidad es como una envoltura que contiene indiferentemente lo mejor o lo peor. ¿Quién se sorprenderá de que cada uno encuentre sólo aquello que es capaz de encerrar en ella? Unos depositan allí su experiencia de la sabiduría, de la santidad y del heroísmo, otros lo que imaginan o conocen, los terceros aquello que saben del hombre o de la natura-

leza, y así sucesivamente cada uno va aportando su contribución, hasta los últimos, que no tienen nada que ofrecer sino la prueba de su impotencia y de su pobreza. Estos exclaman que todo es igualmente sórdido, abyecto, fastidioso y que sólo hay grandeza en gritarlo sobre los tejados, como justamente lo están haciendo. Es natural que se le preste un instante oídos a semejantes discursos. En cuanto a mí, he cesado de creer en ellos desde que comprendí que no eran sino apologías.

Todo esto da fe de un arte que, como la sociedad donde vegeta más que prospera, se halla al fin de su trayecto. Pero allí donde una sociedad se disgrega, se forma otra que, al mismo tiempo y en el mismo lugar en que la primera acaba de corromperse, se afirma lentamente en su sitio, como en la crisálida un nuevo ser, hecho de la misma materia, se sustituye a la oruga descompuesta. Tal es el modo ordinario de la reproducción de las sociedades. Las Letras de hoy traducen y prolongan un mundo concluido. ¿Qué arte más robusto, más tónico, más constructor verá el mundo que nace?

Hay mil signos que permiten entrever ya su rostro futuro. Cómo dudar que será la obra de obreros que no se espantarán al constatar que la especie ambiciosa está sola frente a sí, que al menos no harán retumbar el universo con el ruido de sus recriminaciones jactanciosas o las lamentaciones de su pereza. Porque ninguna otra salida se ofrece al hombre

que tomar su partido con un simple coraje de condición quizás absurda, seguramente incómoda y en la que, de fijo, la acción no es la hermana del sueño. Le pertenece de todos modos la tarea de introducir cierta justicia, cierta razón, cierta grandeza de las que no tenga por qué ruborizarse. ¿Qué mejor mentís para infligírselo a un mundo que no suscitaría en él una repugnancia tan viva, si no es-

tuviese en su vocación el impulsar la nobleza cuya idea tiene y a la que aspira? De la experiencia de la soledad en medio de los hombres, y aun la de su maldad, por la que hay pocos adolescentes que no pasen, ¿no es natural que salgan víctimas del pánico y del odio? Pero algunos se recobran y extraen de la prueba una voluntad, ¿qué digo?, un poder de comunión.

R. CAILLOIS

Traducción de Cintio Vitier.

Parágrafos

A solicitud de Lezama Lima, recojo algunos párrafos de José Manuel Poveda, entresacados generalmente de sus *Crónicas trascendentales*, que aparecieron entre finales de 1914 y los inicios de 1915. La enunciación de la fecha adquiere importancia esclarecedora, porque servirá para medir el carácter innovador del poeta en relación con nuestras letras entonces.

No fué José Manuel Poveda, según la imagen que transmiten sus *Versos precursores*, un poeta de torre de marfil: fué más bien hombre de ágora, y de ágora fragorosa. Ejerció el rol de misionero de la renovación literaria: luchó por ella en la tribuna y el periódico, sin olvidar las trifulcas civiles. Solía escribir el vocablo Patria utilizando la mayúscula reverente.

Me propongo rendirle homenaje—a él, que fué mi amigo, y a quien respeté y escuché siempre como a un maestro,—con la publicación de un libro de sus prosas. Al morir el poeta de un síncope, que los médicos achacaron a la debilidad cardíaca producida como lejana consecuencia del abuso de las drogas, la viuda inmoló en lamentable pira los originales y recortes que conservaban la mayor parte de la que hoy debíamos admirar como la obra de José Manuel Poveda: traducciones del francés, ensayos críticos y la novela *Senderos de montaña*.

Las nuevas generaciones apenas conocen hoy a Poveda a través de sus *Versos precursores*. Sus crónicas quedaron dispersas y perdidas en los periódicos donde aparecieron. Creo que pronto me honraré con la buena fortuna de resucitar un "muestrario" de su prosa, salvado del olvido por el fervor del poeta Ghiraldo Jiménez, noble ejemplar de amigo. Y de ese futuro libro, como una anticipación fragmentaria, traigo a ORIGENES un pequeño manojito de ocurrencias sobre la vida y el arte.

RAFAEL ESTÉNGER

VERDAD Y BELLEZA

Como artistas, buscamos lo bello. Como historiadores, lo verdadero. Pero, creadores, en arte queremos la belleza más inaccesible, en la historia queremos la verdad más profunda. Sin faltar a la belleza ni a la verdad, tal vez pudiéramos hallar una patria tan nueva como nuestro arte, y digna de ser amada y capaz de darnos lo bello tanto como el arte. ¡Pioneers! ¡Oh, pioneers! Mientras tanto, a golpes de hacha, sangraremos para abrirnos paso, en medio de la selva oscura. ¡Pioneers! ¡Oh, pioneers! Para alcanzar la belleza y la verdad, con las manos, el rostro y el pecho en carne viva, a golpes de hacha, por un arte menos accesible y una verdad más profunda.

EL ESBIRRO

Acaso nada en el mundo sea tan cierto como el esbirro. Todas las mejores y más firmes verdades son más restringidas. Ninguna cosa se afirma sobre la tierra y se cuelga de la altura, tan idéntica y simultáneamente en todas partes, como esa desgracia, esa fanfarria, ese deplorable acontecimiento que es el esbirro. Las pasiones tienen todos los rostros. La ambición, la fuerza, el odio y el crimen, la cobardía y la crueldad, son múltiples como Proteo. Nada es igual siempre que ocurre, ni parecido cada vez que se repite. La gracia, la agilidad y la fuerza de las cosas reside en su variedad. Sólo el esbirro es único, uno, igual, entero y él sólo a través del tiempo.

SUSTITUCION DE LOS IDOLOS

Cada hombre es necesario y útil en un sitio mientras sus aptitudes son ciertas; debe abandonarlo en cuanto no le quede sino el prestigio, para que los sitios estén ocupados por energías y no por remembranzas, para que los jóvenes, los nuevos, no tengan que cruzar los brazos, aptos frente a unos brazos gloriosos y flácidos. Nadie sino los ídolos debieran saber qué momento no es ya su momento, cuál instante es aquél en que merecen ser derribados.

VIGENCIA POETICA

A los poetas que viven entre los que nos han precedido, un público celoso de su decoro ya les habría preguntado si creen que han puesto "algo de sí mismos" en su poesía; si creen decir alguna cosa que en los dos siglos anteriores no haya sido dicha en la misma forma; si están seguros de que aportan a la historia literaria algún elemento que no sea del acervo común; y, por último, si no se dan cuenta de que el tedio aplastante que producen tiene por origen lo explotado de los motivos y de las formas que emplean. Ese distinguido y selecto público, tan perspicaz que expidiera sus cartas de retiro a todos los poetas cubanos de hoy, no sería menos perspicaz para descubrir en dónde es que residen, a la hora actual, las fuerzas vivas del verso. Tal público no hubiera hecho la mueca de sorpresa hostil que yo he visto en torno mío, siempre que he negado la existencia de cualquier lírica que no sea la *nuestra*. Hubiera comprendido ese público, sin trabajo, sin ningún candoroso estupor, cuando he afirmado que los nombres de Regino E. Boti y José Manuel Poveda son los que dan carácter a la poesía cubana de estos momentos, que he escrito una frase demasiado segura para que pueda ser calificada de alarde pedantesco.

HORA DE ACCION

La hora no es para canciones, que no serían escuchadas. La hora violenta quiere acción, muda y sin avisos y sin frases. Ahora no tienen valor las palabras; no sirven para nada las palabras.

NUESTRA AMERICA Y SUS PENSADORES

Ese "pot-pourri" flotante que es la conciencia continental, tipo de democracia negativa y amorfa, radical y expectante, necesita de una acción enérgica hacia la personalidad. Ni dioses ni héroes pueden servir sino de estorbos: son cada vez más ridículos y torpes a nuestros ojos. Serán necesarios los pensadores, los creadores; y a la juventud toca elegirlos y aclamarlos de entre sus propias filas.

EGOLATRIA

La superioridad intelectual no implica la social, ni significa el mando, la dominación, ni las jefaturas, ni las presidencias. Eso significa vanidad y mediocridad. El ególatra es desinteresado como un dios, como un creador; está por encima del bien y mal; no pide ni impone nada a los demás.

POESIA

Contad con que por encima de vuestros tratados de lógica está la poesía, y que la poesía no miente ni se equivoca nunca.

ANTIMODERNISMO

América ha olvidado el *modernismo*. América ha sepultado en el ayer todo lo grande y lo mezquino que el *modernismo* representó. Hoy quiere América, personalidad, personalidades, y no escuelas ni cenáculos. Menos que ninguna, ésa que representa valores forasteros. Levanto sobre vuestras cabezas esta negación rotunda: en Cuba no existe el *modernismo*, no hay grupo ni escuela que se llame *modernista*; ninguno de nosotros es *modernista*... La juventud debe ser librada de ese dogal que yo—¡pobre de mí!—puse en su cuello.

CONTRA EL HUMORISMO EN POESIA

Cuando digo verso cubano digo verso criollo, décimas, glosas, coplas guajiras, farfullería sentimental para ser ritmada por el güiro, por la clave, por el ti-

ple; y nunca por la lira. El sinsonte campesino refina, sinfoniza su canto y se hace rruiseñor; deja de ser cubano para hacerse humano. Pero un ave canora que está de buen humor renuncia casi siempre a la metamorfosis. Si a la selva criolla le gusta que la hagan reír, es muy difícil que surjan rruiseñores.

LIBERTAD

No concibo el opresor: creo que únicamente un alma de siervo puede escalar la dictadura. Cualquier hombre verdaderamente libre es incapaz de ofender la libertad de otro hombre.

SER UNO MISMO

Yo estoy aprendiendo a creer en mí, a estar lleno y orgulloso de mí, a desear todo cuanto sea anterior a mí, a no pensar en ningún modelo que no sea mi Deseo. Ningún hombre, ninguna ciudad, ninguna religión que hayan perdurado, tuvieron modelos, patrones, maestros: comenzaron por rebelarse y por combatir cuanto no era ellos mismos.

TEATRO CUBANO

Muchos suspiran; aquí se suspira por el drama nacional. Es hasta el punto de que preocupa el suspiro a los que producen. ¿Cómo hacemos el drama nacional? Supongo que lo que se quiere es teatro serio, drama o comedia que rueden por el mundo entre honores y que sean nacionales, que puedan llamarse cubanos. ¿Cómo lo hacemos? ¿Cómo, de qué, con qué se hace eso? Aquí, lo que ofrece recursos, como en todas estas tierras, y como en todas las tierras, para representar la nacionalidad, para hacer un teatro característico, propio, típico, es lo bufo. Si se quiere de mí un caricato, si se trata de la bufonada, hay tela donde cortar. Pero eso no es lo que se pide, porque esos bufos no pueden trasponer las fronteras; yo, caricato, iba a rebajar y no a honrar lo nacional.

A LOS EFUSIVOS

Jóvenes poetas y prosistas de Cuba, los que de entre vosotros aspiráis a haceros vuestra personalidad y la personalidad artística de nuestro país: yo os señalo la efusión como uno de los más fuertes obstáculos que se opondrán a vuestra victoria, como un vicio peligroso que matará en germen vuestra Obra, ahogará al nacer vuestro esfuerzo, y os hará perpetuamente mediocres y ba-

nales. Mi esperanza en vosotros vacila a cada instante, porque me asalta a cada instante la sospecha de que sois desoladoramente efusivos. He aquí que no veis en el arte un sacerdocio supremo, un culto para espíritus escogidos; he aquí que no os consagráis a crear belleza por la belleza misma y por la embriaguez sensual o ideológica que ha de producirnos, sino que veis un ideal prestigioso en llegar hasta los demás, por ser conocidos y comprendidos por los demás... Sois teatrales. No concebís el arte sin el espectador, ni el alma sin las bambalinas, ni el triunfo sin los aplausos. Por todo eso vacila mi esperanza en vosotros, amigos míos.

ARTE PARA SI

Debemos hacer nuestro arte, letrado y complejo, *para nosotros mismos*, hasta lograr independizarnos del público y de la crítica, y hacernos sordos para el halago, la censura, la adulación y la burla.

MUSEO CUBANO

Cuba desconoce absolutamente la poderosa evolución que se ha apoderado en las letras castellanas durante las últimas décadas. Basta ver cómo Enrique José Varona, cubano sesudo si los hay, ha llamado toda importancia al ciclo llamado *modernista*, y dice de su figura más notable "que es un hombre de talento que se ha empeñado en demostrar que no lo tiene". Aquí todos, con Varona a la cabeza, han estado guardando el museo, reproduciendo sus baratijas para el mercado local, y vaciando en ramplona escayola sus escasas "chef d'oeuvres", para el comercio de cabotaje.

JOSÉ MANUEL POVEDA

Santo de Palo

¿QUIÉN escogió a aquel árbol, de entre todos?
Qué mirada, en silencio, dijo: ¡Ese!
¿Cuál hacha le libró de la conforme
servidumbre selvática,
de la insensible pena de ser bosque?

Ahora, a sus pies,
arden las llamas, llamas menudas día y noche;
por cada llama alguien quiere una cosa.
De aquellos mismos campos donde estuvo,
vienen
sus hermanos menores, exquisitas
criaturas, las flores; se le apiñan
allí junto, en los búcaros.
Un hálito que brota de sus cálices,
un frescor que traducen de los cielos,
le dicen delicada-
mente que abril ya llueve.
"Nosotros, pecadores,
sí, por nosotros reza, pecadores."

Trascendida madera,
si ahora le devolvieran a su suelo,
allí entre sus hermanos arraigados,
que empiezan a echar hoja,
—a él, sin raíces, y su tronco,
de oro, todo, y colores,
de humanidad, su tronco disfrazado,—
sus familiares de antes, vegetales,
con voces de extrañeza le hablarían.

"¿Quién eres tú? ¿Dónde tus ramas, dónde
las hojas que solías?
¿No sientes ya que el viento te hace música?"

¿De dónde te sacaron la mirada
y su tristeza? ¿Dónde están tus nidos?
Los pájaros, te quieren?
¿Vienen en tí a vivirse, todavía?"

"Nosotros, pecadores.
Sí, por nosotros reza, pecadores."

"Soy santo. Mis raíces
son la vida y la muerte de un hombre de hace siglos.
Soy su carne, sin carne.
Ni mi cuerpo ni el suyo
de pecado supieron, así, iguales.
Mi cielo no es el vuestro, está más alto.
Hombres, mujeres, vienen, se me hinojan
hablan bajo; yo entiendo y no los oigo.
Alzan a mí miradas tan profundas
que las siento con algo que no es mío,
que no es vuestro, es de él.
Separado nos han, hermanos vegetales,
ya de tanto rezarme, ya de tanto
quererme. Vuestro hermano
aun soy en las entrañas
sordas de la materia primitiva.
De vosotros me siento
cuando el calor de agosto, entre mis fibras
me chasca la pintura. Pero alguien
entre vetas y nudos,
como los vuestros, que en cenizan acaban,
me ha encendido
arder que no termina, luz de inmortalidad:
me ha puesto un alma.
Los susurros cargados de esperanza,
que me sube en los rezos, es mi viento.
Y las almas, ahora, son mis pájaros.

PEDRO SALINAS

1943

Soneto

Aquí me tienes, soledad, cautivo,
temblando en tu silencio, como rama:
Frente al asombro de tu llama vivo
del alto anhelo de ganarme en llama.

Como sube del fuego y se derrama
de amor contrito el humo fugitivo;
así mi voz desnuda te reclama,
huyendo hacia tu forma y centro altivo.

Mira su fuga y haz que siempre siga
—rompiendo esta tiniebla y su desvelo—
al aire de tu voz y clara espiga,

dorándose en la forma de tu vuelo.
Injértame, Señor, con fuerte liga,
cual pámpano a la cepa de tu cielo.

PBRO. ANGEL GAZTELU

Lo Exterior en la Poesía

LA poesía moderna está tratando de salir, en sus mejores poetas, de ese "abuso de la intimidad" a que se estaba llegando, pero su ambición no se detiene en un expresar esa realidad de las cosas que en una forma un tanto simplista se venía oponiendo a la nuestra, cuando es lo cierto que ellas forman parte de un idéntico laberinto. Lo exterior no es lo externo. La poesía está buscando una exterioridad mucho más profunda. Pues las cosas que nos rodean están en relación con nosotros, ligadas indisolublemente a nuestra vida o a nuestra muerte, pero no podemos siquiera imaginar algo que esté fuera de su relación con nosotros, fuera de nuestra vida y nuestra muerte, del mismo modo que no nos podemos imaginar a nuestro Ángel o a Dios.

Repararemos que sólo hay dos realidades absolutamente exteriores a la imagen que de ellas tenemos o nos hacemos: nosotros mismos y Dios. He aquí dos imprevisibles poéticos, dos desconocidos. ¿Es qué, hasta hoy, se habían constituido alguna vez en objetos para la poesía? Es evidente que no. La pureza e ingenuidad del ojo clásico confirió a las cosas una cierta ilusión de independencia (que hizo posible esa actitud de entregar un bien heterogéneo y sin angustia para su "disfrute"), en tanto que la malicia romántica acuñó con aire pretenciosamente in-

dividual sus paseos por el ámbito más bien general y anónimo de la caída, con idéntico, aunque inverso, espejismo. Si el sentir clásico fué ante todo un sentir de lo externo, en tal grado, que para el poeta aun su propio sentimiento es sustancia, cosa, (así Lope por ejemplo, tan fino poeta del sentimiento, no es en modo alguno por ello un poeta sentimental), es claro que se trató siempre de lo exterior-conocido, pero no de aquello que ahora nos ocupa, lo exterior-desconocido, dentro y fuera de nosotros. La poesía se hizo "objetiva" en los clásicos, "subjetiva" para el romántico, pero qué lejos estaban ambos de la verdadera intimidad, que es siempre extraña como un ángel, de la verdadera allendidad de lo Exterior!

La poesía renuncia, como Fausto, a la razón, órgano de lo conocido, para consagrarse a la magia, para volverse actividad mágica, de aquí que no sea extraño que se hayan revitalizado sus relaciones con la mística. Pero digamos, no sin cierta inevitable melancolía, que al proponerse como tema y después de todo única salida, lo Exterior, está traspasando su sustancia misma, y que ya, en definitiva, no podamos hablar de poesía sino de religiosidad, porque la poesía, en cuanto tal, se ha hecho poco menos que imposible. Y decimos que ha entrado en ese plano—ya con Rimbaud, el primer genio

poético de la no-poesía—porque ella nunca se había acercado tanto a ese punto de la intimidad y la lejanía que constituye lo que llamamos hogar de lo Exterior. A partir de Rimbaud deja de ser un que-hacer inocente, un canto o un espejo, para tocar el desconocido religioso. No se trata ya de la mirada de los ojos abiertos, sino de la visión del ojo cerrado, se trata de hacerse, como dice Rimbaud, "vidente". De aquí que tampoco sea extraño que el menester poético a partir de él y sólo a partir de él, comprometa totalmente a la persona, en sus extremos de salvación o perdición eternas. Estos planos, puramente religiosos, eran vírgenes para la poesía: ya no pueden serlo.

Lo que el poeta busca hoy ante todo es un método, un instrumento propicio para su nueva actividad, lo que llamaría un místico "una preparación", o como decía Rimbaud, un previo "desorden de los sentidos". Pero como el poeta no siempre coincide con el místico, digamos que esta visión de lo exterior se queda en pura búsqueda angustiada y que en ella la poesía ha perdido la libertad. Sería tema largo el dilucidar sus causas, y al hacerlo nos apartaríamos de nuestro objetivo, pero baste sólo indicar brevemente algunas notas.

Toda primera acción es siempre libre, pero la libertad no la deseamos aquí sino en el poder modificar las consecuencias de una primera acción libre: pero ya ellas son inexorables. La verdadera libertad no crea un impulso autónomo inexorable, sino un ajuste querido en cada parte. No

la confiere la elección (principio popular) sino la visión (principio aristocrático), o sea el dogma. Pues la primera admite que haya varias posibilidades de verdad, no advirtiendo el absurdo de admitir que haya varias verdades sin que éstas se abarquen (en cuyo caso se hacen innecesarias) o se excluyan (en cuyo caso se hacen insostenibles), en tanto la segunda, al tener de la verdad un concepto unitario, no aspira sino a descubrirla y una vez descubierta, imponerla absolutamente. Claro que toda visión es fanática, conlleva un dogma, pero nadie tiene la culpa de que las esencias sean únicas. No existe error más peligroso que el de ver en la libertad una pasión de la voluntad y no un acto del pensamiento, esto es, una visión. Al hacernos elegir ciegamente, la voluntad libre nos puede llevar al error, o sea, a la pérdida de la libertad. La esclavitud no puede engendrarse ni siquiera a sí misma, de modo que cuando nos sentimos esclavos lo que ha sucedido más bien es que hemos quedado presos en el impulso autónomo de una libertad que ya no nos es querida. La libertad no debe residir, pues, en nosotros, nuestra elección, sino en la visión exterior de nuestro fin, en la entrega amorosa a un Objeto. No se nos escapa que la actividad creadora puede quedar excesivamente limitada si partimos de estos principios, y que nos acercamos peligrosamente al fanatismo platónico de *La República*. En el fondo, es la misma y vieja cuestión de las relaciones del Bien y la Belleza, pero acaso sea necesario replan-

tearlas ahora que la poesía, por su propia voluntad, ha perdido la inocencia y trata de invadir otras zonas del ser. Y llegamos al punto que queríamos: ¿hasta qué punto la poesía ha perdido la libertad? Ya la poesía no piensa el objeto, sino que se piensa a sí misma: ella sola ha pasado a ser su propio objeto. No le interesa arribar, conseguir: le interesa sólo penetrar. Se ha quedado a solas con su propia búsqueda, ha fanatizado su propia búsqueda. La poesía no tiene hoy otro tema que el del ojo mismo, está obsesionada por su propia pupila fija. De aquí que se esté devorando a sí misma y que busque desesperada una nueva objetividad. Hace ya mucho tiempo que el poema, lo que se llamó ingenua y gravemente "un poema", ha desaparecido. Ya nadie puede escribir en realidad poesía, pues la poesía se ha traspasado a sí misma. Escribir, en suma, se ha vuelto una tarea insensata, y cada vez lo será más, pues la historia no es reversible, y una vuelta a las soluciones anteriores de nada puede servirnos. Se ha llegado a una sutileza devorante. Lucidez e impotencia, ésa es la nueva ingenuidad.

¿Será posible—nos preguntamos—superar tantas "superaciones"? Al decir esto pienso, por ejemplo, en la aburrida sagacidad, inexorablemente deliciosa, de un Marcel Schwob en Europa, de un Jorge Luis Borges en América. Y es que ahora un cuento no tiene por objeto desplegar una aventura, sino que la aventura viene a desplegar lo que el autor estima que es un cuento, es decir, que la anécdota viene,

con cierta ironía involuntaria, a expresar al novelista y no al revés.

Pero hay lo que podemos llamar una *distancia mágica* entre el ojo y lo mirado que no puede traspasarse sin que el equilibrio interior y exterior quede roto para siempre. ¡Qué distancia tan espiritual la de Velázquez, por ejemplo, qué medida tan humana y tan eterna, tan exacta y misteriosa, la que lo separa delicadamente de su objeto, la que lo acerca sosegadamente a él! ¡Qué ojo tan ascético el de Cervantes, tan irónicamente ascético y justo, qué sensibilidad para las distancias exactas! No hay diferencia personal o poética que no pueda explicarse por la distancia a que está visto el objeto, lo cual está misteriosamente relacionado con la libertad de que se es capaz, esto es, con nuestra capacidad de coincidencia.

El poema tiene también una unidad plástica, cuyo sentimiento hemos perdido. Del mismo modo que cuando en un párrafo algo suena mal hay con absoluta seguridad un error en el pensamiento mismo que él encubre, cuando un poema *se ve mal* (y claro que no aludo a una regularidad simétrica y preestablecida, sino al respecto de su propia forma o ritmo) es generalmente malo. Otra cosa propia del poema es que, no obstante ser un cuerpo temporal, fluyente, ha de tener un comienzo y un fin. Por eso decía Valery que el primer verso lo regalaban siempre los dioses, porque sólo la intervención de la gracia puede penetrar en una sustancia infinita e inexorable y forzarla a nacer de sí, libremente, a empezar.

Pero ahora el primer verso de un poema es como un hueco que se hace a un monólogo infinito: somos los casuales espectadores de un proceso que duraba ya antes de su comienzo, que se extiende después de su fin. El primer verso pasa, como Hamlet, por la escena, sin que parezca reparar que ha entrado en el campo de visión de un espectador. Hamlet es también a su modo no un drama, sino su crisis. De igual suerte, cuando el poema inicia ese paso de danza por el que empieza ya continuando como la vida o el río, tampoco tenemos a la vista un verdadero poema sino su destrucción.

Pero acaso nos hemos desviado de nuestro asunto primero, de qué sea propiamente lo exterior. "¿Ya sólo habrá un Objeto Onírico?", nos dice Cintio Vitiér (*De Peña Pobre, Capricho y Homenaje*), "¿Qué es lo Exterior en el hombre?", nos dice José Lezama Lima (*Danza de la Jerigonza*), para citar dos ejemplos poéticos nuestros. Cabe aquí plantearnos cómo ha sido resuelto por cada uno de ellos esta pregunta, esto es, qué sentimiento de lo Exterior tiene hoy nuestra poesía. Notemos como primera diferencia, que si para el primero la realidad puramente externa, la realidad "objeto de relación", es, diríamos, la materia de la otra, pues quiere penetrarla de una manera tan absoluta que ésta le confiera su desasimiento también absoluto, en el segundo encontramos que por el contrario, el centro del poema está siempre *fuera de él*, pero no se trata de que el poeta nos ofrezca las variaciones infinitas de

un tema cuyo secreto sólo él posee, sino que el material del poema, perfectamente real y objetivo, trata de impulsar, palpar, descubrir, modelar, un cuerpo que le es absolutamente exterior y desconocido, con lo cual no hace más que realizar lo que creo que constituye el centro mismo de toda búsqueda poética: descubrir *la liturgia de lo real*, la realidad pero *en su extremo de mayor visibilidad*, que es también el de su escape eterno. "Mi memoria prepara su sorpresa", escribía ya Lezama desde su primera época poética. Esto es, que trata de realizar lo exterior, ese imposible, ese desconocido, por lo inaudito, se apresta a ser sorprendido por los propios materiales que mueve y desconoce, como movemos y desconocemos nuestra propia vida. Por eso, repetimos, se trata, en última instancia, de la sorpresa religiosa. Reparemos que nos habla de lo Exterior *en el hombre*, lo exterior en mí, lo que llamaríamos lo angélico.

Y es que el primero retoma la línea del "estoy en el baile extraño" de Martí, único y verdadero centro de su poesía, al cual podríamos contraponerle el "algo extraño, confuso y misterioso—que me arrastra muy lejos de este mundo" de Casal, cuya línea ha enriquecido fabulosamente entre nosotros Lezama. Claro que al hablar de las "líneas" de nuestra poesía, no queremos ni con mucho pretender una coherencia absoluta entre uno y otro momentos, sino simplemente señalar sus ecos lejanos, y algunas correspondencias o centro reminiscentes. Las diferencias son siempre lo más obvio y

visible; no es preciso insistir sobre ellas. Pero antes de ahondar en esta curiosa continuación de nuestras dos tradiciones poéticas más bellas y profundas en estos dos poetas, quisiéramos detenernos aún en otros puntos.

Notemos la paradoja de que siendo Martí menos mundano que Casal, lo vemos siempre como enredado en las cosas, en una circunstancia, en tanto que Casal, cuyo centro debía ser el mundo, por no poseer ninguna fe (en el sentido *viviente*) que lo sobrepase, está siempre displicentemente aislado, comprometido con lo lejano. Martí quiere trascender la vida; Casal quiere vivir lo lejano. Pero Martí *está* en la fiesta extraña, si bien "como delante de un ciego-pasan volando las hojas", en tanto que a Casal le sucede justamente lo inverso: la vida es la que se le enmascara, se le torna ciega, lo echa a su sustancia errante, envuelto en amoroso, reticente, altivo llanto. De modo que Casal se siente "arrastrado", no va a un sitio, *deja* un sitio, el objeto de su viaje le es a él mismo desconocido, y lo Exterior no es para él aun el Hogar sino la Nieve.

Martí no es "arrastrado", *está* y a pesar de que su centro se alza más allá de sus ojos y de sus relaciones con las cosas, más allá de esos danzantes inauditos que golpean el tiempo, *está a su vez* en el baile extraño, esto es que, le son inseparable la fidelidad y la extrañeza, como a Casal la lejanía y el hastío. La extrañeza del primero (en el ámbito de este poema) parte directamente de su propia fidelidad, es la extrañeza del ser en el estar, del ser

en el mundo. En cambio la esencial "infidelidad" de Casal está en el fondo comprometida íntimamente con la vida y sólo logra desplazarla en la distancia. "De lo real los muros de oro", escribe, y notemos cómo esta contradicción lo explica cumplidamente, pues lo real efectivamente es para él muro, sí, pero de oro, cárcel áurea. Y es que Casal no llega a la visión sino al vacío que la precede, no llega a lo Exterior porque se queda en lo lejano. Martí o el baile extraño; Casal o la visión de la nieve. Entre la fiesta y los ojos, lo Exterior lo hubiera salvado, pero él sustituye, escribe nieve, sustituye, escribe "misterioso rey".

Prescindiendo del robustecimiento que hayan podido alcanzar, nos parece que estos dos métodos poéticos no difieren esencialmente de los adoptados por el primero y el segundo de los poetas anteriormente citados. Al primero corresponde ese doble sentimiento de fidelidad y extrañeza del mundo. Al segundo, ese utilizar la realidad de las cosas para impulsar lo extraño, el misterio, lo desconocido. Observemos el abundante uso de la palabra "impulsión" en Lezama. En su poesía, lo infiel es lo que impulsa e interroga. Una vehemencia fría, un fervor que el desdén levemente ironiza y rectifica, preside esta poesía, ya desde el comienzo de *Enemigo Rumor*, donde la amorosa entrega del primer verso, "Ah que tú escapes...", que diríamos que pertenece todavía a *la vida*, pero que ya empieza a evadirla, se ve lentamente invadida por el cuerpo enemigo del espíritu que la detiene en el se-

gundo, como un leve soplo helado: "en el instante en que ya habías alcanzado tu definición mejor". Reparemos en lo que llamaríamos la lentitud reticente del avance de las palabras en Lezama, que ya aparece, aunque más débilmente, en Casal: "agujerea el aire de extrañas notas".

Pero acaso nos hemos separado excesivamente de nuestro asunto. Hablábamos de la búsqueda de lo Exterior por la poesía. Y al llegar aquí nos viene inevitablemente el ejemplo del autor de *En busca del Tiempo Perdido*. Cuando Proust, el poderoso y espiritual Proust, que muchos creen decadente por la simplista razón de que *su tema* es la decadencia—y aquí sea dicho de paso, nos viene el ejemplo contrario de Henry de Montherland, del decadente a pesar suyo Montherland, cuyo tema es precisamente la necesidad de reaccionar contra la decadencia—, cuando Proust, repetimos, se detiene frente al olor de los espinos, porque siente que ellos le quieren decir algo que la rapidez táctica de su percepción no puede descifrar (páginas que sólo podemos comparar con aquellas en que San Agustín, también obsesionado por el tema de la memoria, también cauteloso en la dilucidación de sus tesoros, se detiene extrañado ante las flores y los árboles y les pregunta qué quieren decirle), nos damos cuenta de que se halla ante un obstáculo exterior como ante el umbral de su propia alma, y que sabe que sólo por la profundización de su sentimiento, de su propio sentimiento, podrá sobrepasarlo, y que al sobrepasar la resistencia que le opone la enajenación

de su interior, podrá llegar al fondo y a la salida del laberinto. Entonces el olor de los espinos podría entregarle, como el ángel a Jacob, su propio Nombre.

Pensemos a su vez, por el contrario, en el monólogo hamletiano del *Ulises* de Joyce. Ulises parte a lo situado más allá de lo conocido, pero en él el alejamiento, el destierro y aun el hastío, se revelan paradójicamente como una fervorosa y aterrada colaboración o complacencia. Pues en el fondo todo monólogo presupone un público, está ligado a él, como a la tierra de la historia, en esa su inmensa mutilación solitaria. Y el miembro de ese pueblo interior y sagrado que su soledad desplaza se le vuelve como oyente, como testigo de su gesticulación melancólica. De modo que su distanciamiento es sólo aparente. Cada palabra del monólogo resuena en una costa marina infinita que no devuelve los ecos. Paradoja de una multitud *necesaria* que no hace falta, que nada comprende. Pero el diálogo es un "género" cerradamente literario (acaso pensemos en una obra tan distante como el *Cántico del Amigo y el Amado* o, en general, en cualquier tratado místico), es, hermético como el amor, un círculo excluyente. Comprendemos que allí no somos necesarios, el público se borra, pues asistimos a la contemplación de un cuerpo no mutilado, sino íntegro, suficiente.

De aquí que el monólogo dé en el terreno movedizo de lo interior, tema del laberinto, costa infinita. No es extraño que el poeta, el que canta, haya cedido

lugar en nuestra época al hombre que testimonia una visión terrible, al testigo. Y es que la distancia que separa nuestro ojo del tamaño ideal, aparente, de las cosas, estuvo medida desde el Principio, su longitud exacta es la cuerda de la alabanza del Padre y la que hace posible el cántico en las lenguas justas. Pero ya la mirada poética ha perdido su libertad y se ha vuelto testimonio en que no podemos descubrir ni una gota de alegría. Es lo que sucede al mundo de Kafka, por ejemplo. Sus personajes son siempre presos en un impulso autónomo, mecánico, ciego. A primera vista creeríamos que se trata de una *injusticia* (o sea de un poder *exterior* absurdo), sino fuera porque el proceso tiene todas las características obsesionantes de la persecución que la culpa *interior* lleva a cabo en aquél que la ha cometido. Y entonces tenemos que creer que esos personajes son realmente culpables pero de un crimen olvidado o desconocido, y que la justicia tiene que realizar un absurdo para irrumpir en la casualidad esencialmente infinita de la culpa, que tiene que realizar una violencia irracional para terminar un proceso de naturaleza infinita. Esa lógica terrible funcionando en el vacío que envuelve a sus personajes, es el producto de un mundo en que se ha suprimido la libertad, la posibilidad del milagro, un mundo impulsado por la fatalidad, más no como lo estuvo en el griego, al que sólo aparentemente recuerda, pues no se trata ya aquí, como en el caso de Edipo, de la fatalidad

exterior del pecado conocido; sino de la fatalidad interior del pecado desconocido, de aquél que nuestra voluntad ha realizado en un primer acto libre, pero ciego, en un *primer acto inmemorial*, creador de un automatismo inexorable. Edipo se arranca los ojos porque de nada le servirían al griego, llevado y traído por fuerzas ajenas a su visión, pero el personaje de *El Proceso* de Kafka ya ha nacido ciego y su ceguera más que el efecto o consecuencia de la desesperación del pecado, es su secreta causa inmemorial.

Asistimos a una especie de extraña promiscuidad de los poderes creadores y proféticos, que impide que se den cada uno de ellos en su pureza aislada. Pensemos en la obra de un poeta como Leon Bloy o de un novelista pseudo-profético como Merejkovski. En ellos no se da ni la literatura como ficción o fábula, ni la visión como realidad más alta. Para literatos resultan demasiado místicos, y para místicos, demasiado literatos. Al no poderse llegar a lo Exterior, que es lo angélico, por la letra, y al haberse renunciado ya a los humildes y poéticos dominios de lo externo-conocido, se queda el poeta, como Hamlet, entre los dos extremos de la realidad, a solas con su dubitativo monólogo. Pues sólo puede el Diálogo realizar esa comunicación imposible, mística, cuando se da en toda su pureza, cuando la unión con lo que nos sobrepasa, que es lo íntimo, lo cerrado, la "fuente sellada", devuelve, en su soledad, la familia perdida.

FINA GARCÍA MARRUZ

Andicelio y las Tortugas del Mar

Personajes:

ANDICELIO
EL PADRE
LA MADRE
LOS HERMANOS
LAS HERMANAS

Decorado

LA CASA EN LA ISLA, LA PLAYA.

PRIMER CUADRO

Pequeña casa blanca en una isla.

ANDICELIO

Voy a jugar a la orilla del mar.

LA MADRE

Me gustaría que tus hermanas bajasen contigo,
No es menester que comiences
A bañarte cerca de corrientes tan violentas.

ANDICELIO

Mucho más provecho sacan custodiando sus rebaños
Con sólo dormirse entre sus cabras;
Ellas se alejan más que yo del país,
Abandonando la tierra y las bestias
Para nadar sobre los abismos del ensueño.

EL PADRE

No vas al grano, eso es bien fácil;
Tus hermanas están atareadas en trazar cercados
Para que no se extravíen las cabras;
Vete al interior de la isla a reunirte con ellas.

ANDICELIO

Me aburren con sus historias.
Soy un muchacho y ninguno de mis hermanos
Estuvo custodiado, como lo estoy, a su edad;
Les otorgastéis, apenas nacidos, el gusto del mar,
Eran libres para corretear por las playas,
Y corrían riesgos, y los celebrabáis.

EL PADRE

Andicelio, no está bien que los envidies.
Sabían ellos descubrir los bancos de arena,
Las rocosas espuelas que a los barcos destripan,
Las mesetas del mar, las praderas adonde acuden los cazones;
Apenas conoces la rosa de los vientos,
Y cuando te encaminamos en su curso, tu corazón,
Por la presa se conmueve, no por los cazadores.
Nunca serás un buen pescador.

ANDICELIO

Mis hermanos han sido más aventureros que yo,
Gustan de la lucha y del tiro del arpón,
El retorno triunfal en el que arrastran a sus cautivos
¿Qué temes cuando no abrigo tales pasiones?

LA MADRE

Eres el más pequeño... ¿Por qué desprecias
El sueño de tus hermanas, las cacerías de tus hermanos
Que son alegrías tan naturales?
Te dejaré partir si me confiesas
Los divertimientos o el juego que te invita
Todos los días a las orillas del mar.

ANDICELIO

Las conchas no tienen todas el mismo pulso,
Ya que vienen de ensenadas adormecidas o de aguas heladas;
Son sus cantos como las voces en nosotros...
Los peces, no todos recorren el mismo camino estrecho,
Sus caminos están trazados como nuestras fortunas...
No todos los niños sufrirán el mismo destino.

LA MADRE

Me atemorizas al decir esas cosas,
A los catorce años son frases un poco locas,
Dime entonces en qué país deseas vivir.

ANDICELIO

No he renunciado a ser un hijo del mar,
Y no busco expatriarme,
Porque sólo los extranjeros se exilan.
Su ritmo, lo siento tan claro en mi carne
Como cuando oigo las grandes marejadas romper;
Mi vocación aún es imprecisa,
Poco a poco la iré descubriendo, lentamente,
Tanto tardamos para ahondar en la médula
De las cosas y de nuestro ser—y encontrar lo eterno...

EL PADRE

Vete entonces; no comprendo tus discursos,
Pero retorna con la primera estrella;
Aparecerá de este lado del cielo,
No tomes su rayo por el camino del regreso,
Porque los más grandes exploradores,
Andicelio, nunca se han montado ahí...

LA MADRE

Ni los niños soñadores...

ANDICELIO

Quedáos tranquilo; me sabré orientar...

SEGUNDO CUADRO

Andicelio, sólo, en una playa.

ANDICELIO

¿Qué llevo de mí a pesar de mi desnudez?
—¡Virginidad sensual de un instante de sí misma,

Más lenta que aquella de los demás y del mundo entero!
Pues conozco los estremecimientos y los refinamientos,
Los comienzos y los fines del placer,
Sin que nadie me los enseñase, sin asombro;
¡Tantas cosas sin embargo me asombran hasta embelesarme,
Y a veces hasta morir, hasta desesperarme!
—Virginidad sensual de un momento de mí mismo,
Cuando descubro en el corazón de las formas singulares
A las que otros corazones se han acostumbrado,
Moradoras en nosotros y sin embargo extrañas,
Siempre libres para amar o para no amar...
No sienten mis manos sin dolor
Lo que ellos llaman duro o tierno,
Mal distinguen mis ojos lo humano de lo fabuloso;
Todos piensan enseñarme lo admirable,
Mas yo me asombro de pronto ante ellos.
Hasta han querido legarme sus sonrisas,
Otra poseo... y debo abandonarlos:
Dicen: ¡Evasión! —¿Soy de su imperio.
Si no comparto su sentido de familiaridades?
¡Qué se arrojen a los mares, creyendo descubrir nuevas islas,
Conmoviéndose ante una ola del mar que se mece.
No es fuera de mí donde busco asilo,
No a mí mismo quisiera encarcelar!
No tienen más mares vírgenes donde hallar otras presencias...
—¡Virginidad sensual de un momento de silencio,
Soledad, soledad de vírgenes!

Caminan en otra parte, jamás se detienen,
Descubren presas que sus hambres satisfacen,
Un sueño donde sumergirse para devenir materia de sueño:
¡No he renunciado a ser un niño humano!

Con un cielo que el mar cubre,
Un sobrevuelo del espíritu por encima de nuestros abismos,
Una saciedad en otro universo.

Todos están jaloneados por orillas marinas,
Como si no tuviesen ellos mismos sus jalones;
Todos han explorado la parte más íntima,
Han secundado los más bajos designios de la creación:
Hay más tristeza en nosotros que nunca...
¿Cómo confesar un fin que aún desconozco?
Lo descubriré—al fin—quizás muerto...
Les brindo este mito antes de alejarme.

“Aquel que avanza en la orilla
En su mano sólo lleva una frágil concha;
Se hace pastor de las extensiones vírgenes,
Pues a cada brazada nace de su estela
Una tortuga del mar sobre las olas del tiempo.
En cada una, un lamento del mar modula,
Que se graba en la escama, y todos los vientos
Llevan este dulce cantar que de un pecho procede,
Pero variable según de la tierra la distancia.
Y he ahí que él conduce a los nadadores, y detrás
Su tropa adelanta, saltando las olas, brillando
Por el frío y el cierzo, sordamente sonora;
Y sin desmayar, aún más se aleja,
Lanzando su bramido un poco ronco al espacio
Y conduciendo un collar largo de carapachos;
Mas a cada millar de leguas se vuelve,
Abandonando una pareja, y tales son sus madrigueras,
Estos testigos musicales y vivos que permanecen
Mientras se hunde y se aleja,
¡Cómo ha jaloneado con polos de amor
Y fecundizado de amor su ruta solitaria!
El hará que la luz permanezca entre dos aguas...”

La tierra está baja y tranquila...
Entre mi día y el de mi padre
Flotan mis cantos, como islas;
Si se inquieta, que siga
A Andicelio y sus tortugas del mar.”

CUADRO TERCERO

La casa del primer cuadro, de noche.

LA MADRE

Si no ha regresado en una hora,
Necesario será que todos salgamos en su búsqueda...
¡Lo había presentado!
Esta mañana sufría de un mal interno,
Algo extraño gobernaba su conducta,
Acordáos de sus propias palabras... ¡Ha partió!

EL PADRE

¿Qué te imaginas ahora? Recuerdo
Tantas demoras, de noche, cuando era niño,
La noche reservada a los grandes personajes,
Lo que tenía ella de prohibido, más de fascinante;
Me escondía lejos para penetrar en ella...
¡Es un malestar tan natural en los jóvenes!
No es menester inquietarse,
Además el mar está sereno,
Las arenas no tienen remolinos,
No hay maleficio en la luna.

LA MADRE

¿Por qué ocultar tu ansiedad?
¿Porque soy una mujer?
No olvides que estás
Ante la ausencia de tu hijo.

EL PADRE

Si estuviese en peligro cierto, lo sabría;
Y si tuviese miedo, su miedo se habría anudado
A mis miedos de niño que no son tan remotos:
Puesto que tiene mi sangre, siente los de su padre,
Conquistarlos ha, como yo lo hice
Cuando no hace mucho emprendí la vida,
Pues a su edad creemos abrirnos paso
Más de súbito muy bien percibimos
Que su bella no es la primera...

LA MADRE

Andicelio era sensible a cosas
En las que nunca reparamos;
Sufría de temores y de alegrías singulares,
Temblar solía, sin que la causa conociésemos
De tales estremecimientos, por frases a veces muy comunes;
Más bien ha sido una de ellas la que le ha hecho partir.

EL PADRE

No desatines; sus hermanos he repartido
Por los contornos de la isla, por cada horizonte;
Ellos percibirán sus huellas y nos informarán.
Hélos ahí de vuelta.

LA MADRE (escuchando)

¿Pueden los más serios ocultar al más ligero?
No, mi Andicelio no quiere ya retornar...

(Entran los hermanos)

LOS HERMANOS

No comprendemos como pudo huir:
La arena no está hollada, se perciben todas las huellas,
¡Y ni una sola pisada de niño en toda la superficie!
Pero las tortugas del mar que pueblan las aguas bajas
Y viven ahí hace generaciones
Se han marchado, como en emigración...

LAS HERMANAS

Eso lo sabíamos, lo descubrimos
Desde una pradera suspendida como una montaña
Donde trepamos para custodiar desde lo alto,
Nuestras bestias, dormidas, o descansando;
Mirábamos el mar como de costumbre
Y aparecieron aquí y allá islas,
Semejantes a círculos de espuma
Como los que forman las tortugas en épocas amorosas...

LA MADRE

Pudiese ser que de lejos todo cambie,
Mas debe haber tropezado con peligros
Que cree sin importancia.

Si ahora sufre, y presiento que sufre,
¿Un Andicelio tan pequeño podrá
Desplegar la suficiente fortaleza humana?

EL PADRE

Andicelio se encuentra donde hubiese querido ir...
Si ahora canta, y presiento que canta,
Su voz va cruzando muchos espacios silenciosos
Para llegar a nosotros... ¡y está aislado!

LAS HERMANAS

Jamás habías pronunciado palabras semejantes,
Padre... ¿Dónde se encuentra? pareces saberlo...

EL PADRE

Quizás en otros tiempos lo hubiese sabido... Es demasiado tarde
En el momento de partir, me creí enajenado,
Tuve dudas de mi sueño, y quise esperar...

LA MADRE

No está lejos; nadie está solo en este mundo...
Porque he traído al mundo un ser inanimado
Tiene mi corazón un sentido por los inanimados,
Un sentido amoroso que vosotros no podéis comprender.

LAS HERMANAS

Te suplicamos, madre, que nos lo muestre.

LA MADRE

Ponedme solamente entre mi hijo y vosotras,
Tomad mi corazón por una concha marina:
Ese batir muy sordo, es el de la ola...
No ahogaría una voz que se lamenta.
¿Escucháis eso que ahí se entremezcla y se desvanece
Dominando, sin embargo, la música conmovedora?
Lo podéis oír, si mis carnes estrecháis,
Más fuerte, como una alegría de la que soy algo vivo,
Esta alegría de mi hijo al estar sólo sobre el mar...

PATRICE DE LA TOUR DU PIN

(Traducción de J. Rodríguez Feo)

La Herida

Todo fué tan sencillo que no me explico por qué he tardado tanto tiempo en resolverme; bastó un gesto decidido, un movimiento que apenas tuvo necesidad de violencia. La sangre pareció estancarse, primero, alrededor de la herida, pero casi al instante, bajó a la palma de la mano y pude verla como una estrella entre los dedos. Los dedos me parecieron flechas indicándole cinco caminos interminables. No dejé de notar, que ella hacía resaltar la blancura casi azulada de la piel, y tuve un rápido pensamiento de vanidad, seguido de la desalentadora comprobación de saberme ignorada desde ese instante. Mi voz y mi cuerpo, pronto vivirían solamente en la forma inacabada de algún recuerdo.

Pensé en los rostros que se asemejan, en las facciones que suelen repetirse, en la sangre que no se pierde porque es origen de otra sangre. No existiría esa cadena de la que yo podía haber sido el principio; pero nadie tendría razón en reclamarme por evitarles hasta la más remota probabilidad de vida. Entre el fin de esos cuerpos y el fin de éste, en que la sangre seguía saliendo lenta pero imperturbablemente, habría existido sólo una diferencia de tiempo. Y no tiene importancia el tiempo. El pasado es un sueño en el que pierden su realidad los acontecimientos. Este mismo momento que yo vivía, con una vehemencia que no debilitaba la persistente extinción de mi vida, pronto quedaría también convertido en un sueño.

Débilmente me acerqué a mi casa. Al acostarme tuve la sensación de que era la primera vez que descansaba. Alrededor mío, las cosas parecían haber tomado el aire tranquilo de alguien que se dispone a presenciar un espectáculo. Tal vez no fueran absolutamente inanimadas, y hasta era posible que tuvieran conciencia de la fatalidad. Ellas no harían nada por detenerme y es acción, a veces, el hecho de no hacer nada.

Aún podía levantarme y probablemente caminar pero no sentía ninguna necesidad de hacerlo. ¿Para qué? ¿No era mejor quedarse quieta y pensar? La misma inmovilidad haría más imperceptible el final. No lo temía, estaba en mi poder evitarlo, pero tampoco quería acabar comprobando con inútiles esfuerzos, una impotencia de moverme que entonces sería definitiva.

Cerré los ojos y traté de imaginar ese momento. Llegué a situarme más lejos todavía. Pensé que cuando todos los recuerdos sobre mí se debilitaran, quedaría mi nombre; unas pocas letras enlazadas, a las que me había considerado unida por un motivo casual sin atribuirles la consistencia de destino de todo lo demás, testimoniarían mi vida, serían un poquito de vida rezagada. Pero yo, que había renunciado a lo venidero, a lo imprevisto no disminuiría mi es-

peranza hasta dejarla reducida a una sola palabra. Mi elección era segura; sólo que el hábito de vivir estaba demasiado arraigado para abandonarlo repentinamente, sin ningún pesar.

Tuve un deseo, un único deseo: poder escribir. Pero ya fué imposible incorporarme.

No pensaba en palabras de despedida. No harían menos triste la separación. Pero yo sabía que todos los que soñaran con la muerte querrían saber si valía la pena quebrantar su misterio. Ellos esperarían mis palabras. Tal vez, alguna noche, se animaran a invocarme, y al fin, sólo conocerían de la muerte, la rigidez de mi cuerpo y mi silencio.

Creo que ha pasado mucho tiempo. Es difícil determinarlo cuando todo parece que se eterniza. (También antes, un acontecimiento importante parecía salirse de toda medida.) ¿Será esto la muerte? ¿Perder sólo la noción del tiempo y de la distancia? ¿O se acabará también esta exaltación que ahora parece ilimitada, y volverá a ser, únicamente un sueño, lo imposible?

GRAZIELLA PEYROU

Cuerpo del Sueño

CUANDO duermes, recobras el rostro sin pasado que, grácilmente, alzara la espiga de tu cuerpo alguna vez, por ámbitos de fábula y de cuento, desde un pie danzarín, veloz, solar, sin años.

Invulnerado rostro, talle y pie matinales de la juventud, trémula materia combatiente que por blandas escalas de nube y pluma, asciende a una región distante, clarísima, del aire.

Terrestre cuerpo alígero, levisima presencia de luz, aroma y ala que envuelve mi vigilia en suaves resplandores, perfumes vagos, brisas que, ingravidas, desatan su rauda cabellera.

Transitorio y perenne como el viento inasible que en nuestra mano deja la forma del olvido y sin embargo existe, tu sueño siempre vivo dobla, al pasar, la palma de mi desvelo triste.

Cae una estrella al fondo de mi alma. Suspira quedamente el silencio como una larga fronda; el agua se extasía; desde su fuente ignota sube, lento, un paisaje de frente pensativa.

Duermes, bella durmiente, muy alta y libre, duermes, y el cuerpo de tu sueño se levanta, levanta la flor, la lumbre, el aire, la primavera clara, y en un rincón, memorias de mi inocencia ausente.

¡Oh delicada forma musical de tu sueño, fugaz arquitectura, ya danza de una rosa, cuyo milagro efímero de danza, vida y rosa, constante, perpetúa mi corazón despierto!

JUAN LISCANO

El País del Arte

Uno se levanta todas las mañanas diciéndose que ya no puede más con esos artistas, con esas pláticas, con esas exclamaciones, con uno mismo; que basta ya de Arte, de Belleza, de Sacrificio, de Rigor, de Seriedad; que no hay tal predestinación, tal éxtasis, tal destino...; que somos fracmasones del arte, ¡qué horror!: yo te muestro y tú me muestras, y todos se muestran; que la meta está próxima, que llegaremos, ¡cómo no! ¡no faltaba más! Finalmente me digo que se nos ha hecho una sucia jugada, que mentira, que no hay tal arte, que estamos condenados per saecula saeculorum a seguir una sombra cuyo cuerpo real y propio nada tiene que ver con el triste uso y mixtificación que hacemos de la misma.

Bueno, me digo todo eso y mucho más, me pongo en sumo grado enérgico. ¿Y qué pasa entonces? Que el resto del día me lo paso en artista, sacrificado, como un perro, buscando y diciendo que encuentro, y gozando, y extasiándome, y creyendo y esperando, sustituyendo los gastados ídolos por otros relucientes, enviando cartas, estando al corriente, pensando en la mente universal, en las obras de arte ya escritas (conservadas o perdidas) y en las por escribir. Toda una vasta red de comunicaciones: "—No estamos solos." "—Nos une la mente universal." "—Seguiremos informando." Des-

pués, hay pequeños paréntesis: por ejemplo, cuando nos burlamos del artista que está un grado por debajo nuestro. Lo consideramos perdido sin remisión, pensamos "que no llegará", hasta decimos que "es delicioso", medimos la distancia que nos separa de él, y con crueldad nos ufanamos de los pasos que aun le faltan. El día transcurre disfrazado de artista.

El arte se parece mucho a las piedras preciosas, tanto a las robadas de su vitrina y con toda una policía detrás para su rescate, como a las que en una selva nada significan al hambriento viajero. Creemos que el arte tiene un valor en sí, que es moneda corriente, cheque al portador; creemos que abre puertas, perspectivas, que nos salvará del hambre de belleza, que nos otorgará la posteridad. Es entonces que lo perseguimos, que nos lo pasamos de mano en mano, que creemos ver ladrones por todas partes, que lo encerramos en una vitrina o en una caja fuerte. He ahí lo terrible, nuestro mortal error: que hemos encerrado al arte dentro de nosotros mismos. Ninguno lo considera por un solo instante como la piedra que en la selva pierde lo precioso y se queda solamente en piedra; piedra que, no obstante, no se arroja; piedra que es preciso conservar como peso muerto, pero que será valiosa en cualquier momento, sin que estemos prevenidos de cuando

ni donde, sin que nos propongamos ese valor ni por él nos sacrifiquemos. Una piedra, que no tiranizándonos en nada, hasta podremos trocar por un puñado de arroz...

Todos sabemos que el Arte es el primero de entre los grandes y nobles mitos del hombre, pero muchos ignoran que ese mito vivificante que puede adoptar la forma de un poema, que puede ser música, puesta de sol, cuerpo, canto de pájaro, tela de pintor, y tantas y tantas cosas más, tiene hoy un nombre propio: Arte, y que por dicho nombre y en dicho nombre, y no por lo que encierra, se vive y alienta hoy; se vive y alienta por un nombre que depara el destino menos artístico de los destinos, la obra más extraartística de todas las obras.

Y es que nuestro siglo se ha envenenado tanto con lo "artístico" que sólo mira del arte su valor convencional. Hoy el arte es una letra de cambio que se hace efectiva. Así como los diamantes significan mucho más al joyero que a la dama que los luce o al ávido que los contempla tras el vidrio, así también el arte es más valioso para los "artistas" que para el simple público. Hoy el arte es una criatura sagrada, se le protege, se habla de él con unción, temor y esperanza; consideramos al Arte como una especie de Abraham que va a darnos la suprema oportunidad de convertirnos en hijo suyo que deberá sacrificar... Nos hemos preocupado tanto con el Arte, a tal grado de excitación hemos llegado que no nos percatamos (¿nos percatamos?) de algo gravísimo:

nuestros desvelos por el arte lo han convertido en algo muy personal y manejable; hoy el Arte es una persona más en el mundo de las personas, una potencia en el mundo de las potencias; con él hay que pactar, discutir; le hemos erigido sus palacios, creado su lengua propia, su telégrafo de señales; y le hemos levantado capillas de las que somos los oficiantes. Y pregunto: ¿Nadie se da cuenta de que la mutación del arte en escenografía supone automáticamente la muerte del Mito? Pero he hablado de escenografía y no nos queda otro remedio que entrar en la casa del pintor.

Es allí donde al arte ha sido obligado a causar mayores estragos (vean los lectores que digo "haber sido obligado"). No bien hemos transpuesto los umbrales del pintor nos vienen a la cabeza dos viejas expresiones de la jerga teatral. Son éstas: *mise en scene* y *deus ex machina*. Así es la casa del pintor. a) Una decoración fija y sucesiva. b) Cuatro o cinco efectos (hoy diríamos trucos) durante la representación. En seguida comienza la farsa, y si al final usted no ha vomitado, psíquica o físicamente, es debido a esas viejas nociones de educación y respeto, o pura y simplemente porque también está usted inficionado del mal.

Entonces se "pasa" el primer cuadro y los actores entran en juego. Aquellos que ven la "obra" lanzan, primero, exclamaciones. Exclamaciones que obedecen a toda una convención: alguno de los asistentes hará el ridículo si dice una ya archivada, o el otro se "lucirá" si dice a

tiempo la de moda. A su vez le llega el turno al pintor, que a más de pintar, sabe también departir: explica su cuadro, la técnica que siguió en su ejecución, los juegos de luces, la distribución de masas, el espacio ganado y el espacio perdido, los planos... Con los planos el pintor tiene una brillante oportunidad; se detiene en los planos, cree extasiar a sus oyentes, a su vez los oyentes creen que se extasían porque todos ellos pertenecen al país del Arte. Entonces se llega a los detalles. ¡Dios mío, los detalles! Y los detalles hacen multiplicar y quintaesenciar las exclamaciones: ¡Ah!, ¡Oh!, ¡Estupendo!, ¡Estupendísimo!, ¡Qué cosa!, ¡Notable!, ¡Maravilloso! Y como el pintor sigue encontrando detalles y como ya también los encuentran los invitados, ocurre que el cuadro se vuelve un detalle, y como el detalle lleva al detalle, todos se dan a encontrar un detalle en lo que les rodea; la casa se hace detalle, detalle los seres allí reunidos, la vida detalle y... ¡horror! el Arte, un detalle, lleno él mismo de graciosos y succulentos detalles.

Perdonadme este exabrupto del humor, pero lo hago a fin de evitar las lágrimas... ¿Es que nadie percibe que el arte no resiste la simulación? ¿Es que—como dice Gombrowicz—alguien puede conmoverse sin conmoverse y decir que comprende sin comprender? ¿Y cuando tales equívocos se producen no debemos pensar que ciertos artistas se arrancan su cara real y propia para ponerse la del Arte?

No es un azar si a estos enmascarados el Arte se les vuelve más y más impor-

tante, más y más imperioso: sólo queda al que perdió el hilo de su existencia la pasividad de la adoración. En la base de todo sentimiento religioso está la adoración, pero el arte no es adoración sino acto... ¿Cómo podría hablarse, pues, de la religión del arte? No sé si está bien medido en todas las cabezas que las fronteras que separan a arte y religión son las mismas que separan la existencia inmediata del hombre, la que él vive con los años que va a tener de vida, de esa otra existencia mediata, problemática que es la inmortalidad del alma, la vida futura. La religión es un dios que exige más y más adoración; ahora bien, toda adoración es ciega, abismal y pasiva. Pero lo contrario del arte es ser lo menos adorable: allí donde se le erige un altar, donde se le rinde culto se presenta como todo menos como arte. El no quiere que el artista lo adore—esto sería convertirlo automáticamente en sujeto pasivo—sino que quiere él adorar, esto es, devenir sujeto activo, mediante, podría decirse, una hipóstasis. Porque olvida que pierde soberanía el que adora. La pierde el que acepta un jefe, el que se anega en Dios, el que adora el arte... La vida, en general, no es sino la pérdida constante de toda soberanía: dependemos siempre de alguien, algo nos limita y conforma en algo que está fuera de nosotros. Y lo único que puede hacernos soberanos es la medida de nuestra propia existencia, lo que podemos sacar de dentro a afuera y administrar como propio. Ahora bien, el arte sólo es tal en cuanto es el reflejo exacto de

nuestro paso sobre la tierra; quisiera quedara grabada en las mentes de los habitantes del país del arte esta sencilla verdad: no es el arte quien nos hace artistas sino que somos nosotros quienes ponemos sobre un plano artístico nuestra propia existencia. Y otra verdad inobjetable: el arte de los demás—el del vecino, como el del clásico o como el del autor a la moda nada tiene que ver con nuestro íntimo problema humano. No es leyendo a un gran artista que voy a volverme artista, no es por estar a tono, por estar al tanto “del último grito”, por imitar, por ser sutil, por hablar el lenguaje del arte que seré artista. La aspiración—muchas veces secreta, otras, expresa—de cien de estos artistas del país del arte es llegar a escribir o a pintar como un Kafka o un Picasso...; la obra de estos grandes artistas se les ha convertido en una meta, pero meta trágica puesto que el demonio de la imitación se hace pagar nada menos que con el alma del que imita.

Decía antes que el hombre es acción y la religión adoración, y que en tanto que el hombre actúa no se ve sujeto a la imploración. Se implora porque se quiere algo que no está en nuestras manos resolver; el hombre que acude ante su dios lo hace movido por su impotencia a obrar ante una situación que le *resiste*. Por eso, cuando los artistas se preocupan demasiado del arte, cuando le imploran, cuando a él se abandonan, cuando hablan constantemente del mismo y de su importancia, en fin, cuando se convierten en súbditos suyos—súbditos del país del arte—es tam-

bién cuando han perdido la facultad de obrar, de actuar por sí mismos, cuando el problema a resolver ya no está en sus manos y cuando tienen que implorar del arte que se los *resuelva*. Pero contrariamente a la religión, no está en ese arte con mayúscula resolver tales problemas, siendo como es, el arte, un movimiento engendrado por la facultad creadora del hombre. Entonces, ¿a qué imploran estos adoradores? Al fantasma del arte, el anti-mito que ellos han engendrado con sus convenciones, sus señales, sus códigos, sus genuflexiones y sus malentendidos.

Consecuencia natural de esta postura es el desdén y horror que experimentan estos habitantes por todo lo que, en materia de arte, se presenta como extra-artístico. A los ojos normales, esto de extra-artístico es noción bien difícil de concebir. ¿Es que se puede conocer lo artístico y lo que no lo es por otro camino que no sea el del proceso creador? Sin embargo, estos habitantes, afirman que sí, y parece que con infalible ciencia separan la paja del grano... Ellos tienen una zona que llamaríamos en términos un poco militares “zonas de seguridad”: allí está del arte lo que se puede tomar y decir sin despertar graves sospechas; en dicha zona, nadie, por ejemplo, utilizará, para la factura de un verso la palabra *luna* o la expresión *al claro de luna*, como tampoco ninguno será tan infantil o poco avisado que insertará en una de sus composiciones, digamos, la palabra *chivito* o la frase *un chivito saltarín*. En

el primero de los dos ejemplos se le acusaría de arcaico; en el segundo, de ingenuo, o lo que sería mucho peor, de poco artista. De esto se sigue, que para los habitantes del país del arte la *materia* requerida para sus obras se convierte en una de los problemas más difíciles; si no pareciera una paradoja se podría decir que ellos deben buscar una materia previamente artística para sus creaciones artísticas. Esto es el colmo de la locura y de la desdicha, pero no es menos una amarga realidad en nuestros medios cultos: hasta un ensayista, que es, formalmente, el menor artista de todos los artistas, se preocupa tanto con la forma artística de su ensayo, que sacrifica el contenido a la ornamentación; el asunto en sí a la mera palabra. Podréis matarlo, pero no descenderá de la "altura" en que se encuentra cómodamente instalado.

¡Tan cómodamente!... Como que arranca de ese dudoso presupuesto que es toda misión. "—Yo soy un misionero del Ar-

te." "—Yo deberé plantar la bandera del Arte en aquel picacho..." Jamás el verdadero artista habló de una misión que cumplir pues, ¿no era él mismo dicha misión? He ahí la coña: que el gran artista es una persona privada que pasa a ser pública por el hecho de una universalización. Pero los adoradores, los misioneros pasan, como consecuencia de su apostolado expreso, de personas públicas a privadas; esto es, se da en ellos la precariedad: una progresiva reducción de los elementos vitales. Para ese momento se han convertido en el anónimo vecino de la anónima calle.

Y punto final porque temo que haya muchos vecinos y muchas calles. Sin embargo, no quedaría fuera de lugar esta inocente terapéutica: "No es el Arte quien nos enriquece, sino que somos nosotros quienes lo enriquecemos a él." Teniéndola muy en cuenta eludiremos soberanamente esa engorrosa, estéril residencia en el País del Arte.

VIRGILIO PIÑERA

Buenos Aires, 1947.

La "Suite Cubana No. 1" de José Ardévol

- I. "Fanfarria y Variaciones"
- II. "Danzón"
- III. "Guajira"
- IV. "Son"
- V. "Bolero"
- VI. "Conga"

(Primera audición mundial ofrecida por la Orquesta Filarmónica de la Habana, bajo la dirección de Juan José Castro. Auditorium, domingo 25 y lunes 26 de Enero de 1948.)

A nadie escapa la importancia que para la cultura musical de un país tiene la difusión y conocimiento por el público de las obras de sus músicos creadores. En Méjico, en la Argentina, en el Brasil, en Chile, en los Estados Unidos, es decir, en los países musicalmente más adelantados de América, presentan las instituciones musicales cada año docenas de obras de compositores nacionales, no sólo de los más distinguidos y ya consagrados, sino también de los que, bien orientados y dueños de un sólido equipo de conocimientos, comienzan a luchar por el reconocimiento público. Y este estímulo para el creador, este intercambio de valores espirituales entre él y el público, esta funcionalidad de la labor creadora, en fin, han sido y son, evidentemente, una de las causas directas del notable

desarrollo alcanzado por la composición musical en esos países.

La Orquesta Filarmónica de la Habana y su Patronato no han descuidado nunca este deber que ineludiblemente toca cumplir a todo organismo musical que aspire a una misión de verdadera cultura nacional. Pero, por causas que no es necesario señalar, es desgraciadamente cierto que su labor difusora en este sentido ha carecido con frecuencia de verdadera eficacia: audiciones sólo fragmentarias de obras, unas veces, y selección de éstas dentro de un campo estético y técnico no suficientemente riguroso, en otras, han desposeído a muchas audiciones "cubanas" de la Filarmónica del valor de auténticos exponentes de nuestra creación musical. Por el contrario, al presentar ahora con la mayor pulcritud y esmero la "Suite Cubana No. 1", de Ardévol, la Orquesta Filarmónica y su Patronato nos han dado en ella el deseado exponente de lo más serio, más riguroso, mejor orientado, más "actual" y, por lo mismo, más representativo de nuestra evidentemente floreciente música culta.

La Orquesta Filarmónica, apartándose del trillado camino que marca el interminable desfile de los Beethoven, los Tschai-kowsky, los Brahms, los Strauss, los Franck y demás, ha tomado en esta temporada una nueva orientación, ofrecien-

donos con deliciosa frecuencia lo mejor de la música representativa de nuestra época: cuatro Ravel, tres Fallas, un Hindemith, un Strawinsky, un Ginastera y un Castro en sólo ocho conciertos, son la hermosa prueba. Y, en medio de esa noble tarea de enaltecer lo actual universal, este bello rasgo de enaltecer lo actual nuestro se nos aparece obviamente tan prometedor de fructíferos resultados, que nos regocijamos por ello en cubanos y en músicos.

* * *

No admiramos la crítica musical que se complace en hacer literatura más o menos elevada en torno a la música; además, no sabemos hacerla. Por otra parte, prescindiendo de "clasicismos", "modernismos" y demás "ismos", consideramos que sólo hay dos clases de música: la bella y la que no lo es, y, como consecuencia de esta primera clasificación, la buena y la mala. Partiendo de aquí, diremos de la "Suite Cubana No. 1" de Ardévol, en términos llanamente musicales y como su mayor elogio, que es una obra bella, francamente bella. No somos modernistas apasionados (insistimos en exponer nuestros puntos de vista generales sobre la música, y por ello pedimos perdón, en un intento de mostrar la objetividad de nuestras opiniones sobre la obra que enjuiciamos y de darles validez, ya que, dados los lazos espirituales que nos unen a su autor, podrían ser calificadas por muchos esas opiniones de parciales y subjetivas).

No somos, repetimos, modernistas apasionados; gustamos y amamos profundamente innumerables obras maestras de la música de los últimos cincuenta años, pero no nos entusiasmos con rudas disonancias ni con duras sonoridades, a menos que respondan en cada obra a una razón de ser, ni aceptamos éstas por el solo hecho de estar aparatosamente envueltas en aquéllas. Sentado esto, se comprenderá que al calificar de bella la obra de Ardévol no nos referimos a una falsa belleza de efecto determinada por una cierta disposición "modernista" y atrevida de sus elementos técnicos, falsa belleza como la que halagaría a los que gustan de sonoridades áspera "per sé", sino a una belleza auténticamente musical, sensualmente sonora; belleza melódica, armónica, contrapuntística, orquestal, es decir, intrínseca y objetiva.

Podría reprocharse, con cierto grado de razón, que la belleza de la "Suite" de Ardévol no es enteramente permanente, que no está presente por igual en todos y cada uno de los momentos de su devenir. Pero, con todo, son tantos y, en ocasiones, tan dilatados los pasajes cabalmente bellos que en ella encontramos, que ese reproche, sin dejar de ser atinado, no desautoriza la afirmación que hemos venido haciendo. Además, la acusación de "menos bellos" que pueda hacerse a algunos pasajes no puede implicar en modo alguno otra acusación colateral de "menos sólidos" ni, mucho menos, de "incongruentes" o "inadecuados" al sentido general de la obra: podrá hablarse de pasajes "menos

bellos", pero nunca de lagunas en el devenir lógico-sonoro de la misma.

Dos Movimientos de la "Suite", la "Guajira" y el "Bolero", muestran en la integridad de su duración, en cada frase, en cada acorde, en cada nota, sin parpadeos ni oscurecimientos, una espléndida belleza musical. La "Guajira" es sencillamente una perfección: ágil, vivaz, aérea, en su primera sección; poética, expresiva, evocadora, en el Trío, y siempre nítida, transparente, rica de color y de admirables efectos instrumentales, precisa y varía al mismo tiempo en su ritmo y en su movimiento. Y no menos íntegramente logrado en belleza es el "Bolero", tan vaporoso y tenue en sus armonías iniciales, como preciso y nítido en sus dibujos melódicos. Digamos, como cosa curiosa, que esas armonías iniciales del "Bolero", bastante evocadoras de algunos momentos de Falla, son, a nuestro entender, el único momento de la "Suite" que patentiza de manera directa una influencia extraña.

Y, para no dejar como únicos los dos ejemplos citados, señalaremos todavía otros, demostrativos, en duraciones más o menos extensas, de una calidad de belleza en nada inferior a la ya señalada: en el Primer Movimiento, el segundo tema, tanto en su exposición como en las cinco Variaciones a que da lugar, largo y bello pasaje del que se destacan aún más la Primera Variación (primera sobre este segundo tema, pero tercera del Movimiento), constituida por una "fuga" admirablemente condensada en forma y en expresión, y la quinta (séptima del Movi-

miento), delicadamente cantada por una flauta, un oboe y un clarinete en diversas combinaciones a dos voces y siempre sobre un expresivo y tierno "quasi ostinato" del primer fagot; en el "Danzón", muy claro y fresco en toda su duración, la deliciosa primera estrofa (o "cedazo", que dirían nuestros abuelos); y en la "Conga", tanto el tema que cantan las cuerdas casi al comienzo, admirable período melódico, tan cerrado que parece no admitir una sola respiración en toda su duración de dieciséis compases y tan bello en su rudo y áspero aliento primitivo y auténticamente popular, como el que seguidamente marca con él un fuerte contraste, verdadero desgranamiento de breves y ágiles motivos melódicos en las maderas.

Movimientos enteros, pues; largas secciones de movimientos y, cuando menos, períodos completos de auténtica belleza musical, autorizan cabalmente a calificar de bella la "Suite Cubana No. 1" de Ardévol.

* * *

Puesto que, como sabemos, sin perfección técnica y formal no hay belleza posible en la obra de arte, inútil nos parece hablar, después de lo dicho, de la habilidad técnica con que está lograda la obra que comentamos, esa casi tradicional habilidad técnica de Ardévol, que tan simpáticamente invocan a cada paso (de palabra y en letras de molde) los que, sin querer restar valor al músico, no gustan de su música. Inútil señalar cómo los recursos armónicos y contrapuntísticos más

atrevidos están usados con la más perfecta naturalidad para dar consistencia al magnífico material melódico ni cómo una orquestación siempre sólida y clara permite oír en todo momento cada plano del tejido sonoro.

Pero, a pesar de ello, queremos detenernos a analizar algunos puntos de la orquestación de esta "Suite" y, muy particularmente, la notable riqueza de color y de expresión que Ardévol logra en el uso de los instrumentos de madera, riqueza a la que es preciso acreditar una parte considerable de la belleza que tantas veces nos seduce a través de la obra. La paleta orquestal de Ardévol, quizás a veces un tanto gris en las cuerdas y un tanto ruda en los metales, se hace verdaderamente luminosa en las maderas y todo el material melódico que a ellas confía aparece siempre ágil, expresivo, gracioso, rico de color y de sentimiento. Flautas, flautín, oboes, corno inglés, fagotes y clarinetes (incluyendo el delicioso clarinete "piccolo" en mi bemol, de uso tan destacado en la obra) cantan libre y espontáneamente sus melodías, fundiendo sus timbres (o bien, oponiéndolos), siempre moviéndose ágilmente dentro del tejido polifónico, coloreándolo y enriqueciéndolo, sin empañar nunca su transparencia.

Creemos poder atribuir esta característica al hecho de que la invención melódica de Ardévol, salvo en contados casos, como el ya citado de la "Conga", se manifiesta preferentemente en períodos cortos de breves y bien articulados motivos

y ya sabemos, desde la "Eroica" de Beethoven, cuán apropiada es para este tipo de melodía la línea sonora plástica y precisa de los instrumentos de madera. Pero, sea por ésta o por otra causa cualquiera, lo cierto es que la espléndida belleza sonora de pasajes como la séptima variación del primer Movimiento y la primera estrofa del "Danzón", para no citar otros muchos ejemplos, aparece en la "Suite Cubana No. 1" de Ardévol como una demostración cabal del más consumado arte en el uso de los instrumentos de madera.

Y para demostrar que ese arte aparece con igual fuerza en otros aspectos de la orquestación, citaremos como verdaderos aciertos (aciertos de inspiración creadora y de técnica plasmadora) pasajes como el ya dos veces citado de la "Conga", confiado a las cuerdas en espléndido "cantabile"; la "fuga" del primer Movimiento; el admirable Trío de la "Guajira", despliegue de riqueza melódica y armónica en los metales; la primera sección de la misma, de orquestación tan asombrosamente leve y diáfana, y, como verdadero alarde de riqueza de colorido y de expresión, el bellísimo "Bolero".

Una extraordinaria riqueza de juegos instrumentales, de matices y contrastes de color y sonoridad, de fusión y oposición de timbres, de tenuidades y firmezas de expresión, que hallamos a través de toda la obra; la equivalente riqueza de ideas melódicas, armónicas, contrapuntísticas y formales del más alto rango a que sirve aquélla de vehículo expositivo, y la sobriedad y equilibrio con que todo está

empleado nos dan la clave para comprender porqué la "Suite Cubana No. 1" de Ardévol es una obra plenamente lograda y, más aún, francamente bella.

* * *

¿Qué significación tiene para la música cubana la "Suite" de Ardévol? Esta obra es una rotunda afirmación de la música culta cubana de inspiración folk-lórica y, más aún, una demostración irrecusable de la ilimitada potencialidad inspiradora de nuestro folk-lore musical, potencialidad inspiradora que el compositor puede aprovechar, como lo hace el mismo Ardévol, bien por la utilización de temas de auténtico origen popular (segundo tema del primer Movimiento de la "Suite"), bien inventándolos dentro de las características del propio folk-lore.

No es esta obra, ciertamente, el único ejemplo y, sin contar la importantísima producción de Roldán y de Caturra, otros muchos se nos han ofrecido después. Algunas danzas y la "Sonata para Piano en la menor", de Hilario González, primero, y, más recientemente, las "Sonatas de la Virgen del Cobre", de Argeliers León; la "Serenata para Cuerdas", de Harold Gramatges; las admirables "Fugas sobre temas cubanos", de Edgardo Martín, y la Primera Sinfonía, de éste mismo, nos han ido dando realizaciones musicales cada vez más satisfactorias y, con ellas, demostraciones cada vez más convincentes de la posibilidad de un elevado estilo de composición netamente cubano por las esencias folk-lóricas nuestras en él contenidas

y, al mismo tiempo, ampliamente universal por sus valores objetivos y de siempre.

Y ahora, tras de esas obras tan valiosas y bien logradas en técnica y en belleza (en las que sin duda pensábamos cuando hablábamos de "nuestra evidentemente floreciente música culta"), la "Suite Cubana No. 1" de Ardévol, superior sin duda alguna por su mayor amplitud formal y de estilo y por la mayor perfección lograda en la plasmación de sus ideas generadoras, aparece, no oponiéndoseles como cosa distinta ni mucho menos antagónica, sino, todo lo contrario, validándolas, sancionando favorablemente su estética y, por ser ella un trascendental paso de avance en el camino por las otras emprendido, confirmando la solidez y correcta orientación de este camino, que no es otro que el que va en pos de la estabilización definitiva de un estilo específicamente cubano de música "grande".

Nadie que haya oído cuidadosa e inteligentemente la "Suite" de Ardévol dejará de comprender que en ella está logrado ese estilo nacional de proyección universal, aunque (y no creemos que nadie pueda interpretar esto como un desmerecimiento de obra inaugural de tanta envergadura) presentimos la posibilidad, realizable quizás en fecha muy próxima, de un más alto grado de estilización de nuestro folk-lore; de una más perfecta liberación de las más íntimas esencias en él contenidas. Que la obra suena "a cubano" es evidente; el "Danzón" no es un danzón de Romeu o de Cormán, pero es un danzón cubano; la "Conga" no es de las que

oímos en la calle a nuestras comparsas carnavalescas, pero es una conga cubana, y lo mismo puede decirse de las otras danzas que forman la "Suite" y aún del primer Movimiento, que no contiene referencias directas a ningún tipo de danza determinado. El ritmo (en primerísimo lugar), el giro melódico, las cadencias, la sonoridad general y aún las armonías, tan modernas y por ello considerablemente alejadas de nuestras armonías tradicionales, nos suenan a cuanto desde niños hemos oído a los más varios exponentes de nuestra música popular y retrotraen nuestra memoria auditiva a las impresiones recibidas durante años en los mil lugares de la ciudad y del campo en que día a día se va integrando esa "sustancia sonora dotada de una característica distintiva" y "plasmadora de la idiosincrasia popular" que hemos dado en llamar "idiosincrasia sonora".

Pero esa idiosincrasia sonora cubana, tan fielmente apresada por Ardévol, no está plasmada en su "Suite", parece inútil decirlo, de manera anecdótica y circunstancial, con datos directos y de poco vuelo, con referencias literales de ambiente y de color, ni, mucho menos, con lugares comunes de técnica y de estilo, sino, como cuadra a obra de arte de tan elevada realización, sin tipicismos, sin localismos, es decir, con sólo los instrumentos propios de la orquesta sinfónica moderna y en un estilo orquestal muy propio y característico, sí, pero equivalente en valores técnicos, expresivos y musica-

les, en fin a cualquiera de los estilos orquestales que conocemos, desde el de Bach hasta el de Strawinsky, es decir, en el elevado estilo de composición de que hablábamos antes, netamente cubano por las esencias folk-lóricas nuestras en él contenidas y, al mismo tiempo, ampliamente universal por sus valores objetivos y de siempre.

* * *

Y no podríamos terminar estas consideraciones sin referirnos breve, pero agradecidamente, al hombre a quien en tan poco tiempo tanto debe nuestra cultura; al Maestro Juan José Castro. Varias etapas han marcado a través de los años la existencia de la Filarmónica y varios directores han sido responsables de la labor de cultura nacional a ella encomendada, representando cada etapa y cada director un momento necesario en la evolución de la institución. Pero creemos que, tras el admirable progreso alcanzado en el orden técnico bajo la certera batuta de Erich Kleiber, difícilmente otro director hubiera lucido más adecuado para llevar a la Filarmónica a una nueva etapa de progreso espiritual: con Castro, conocedor e intérprete notable entre los mejores de la música actual, como consejero y ejecutor, ha podido el Patronato rector de la Filarmónica dar en su orientación el saludable viraje que ya señalamos; con Castro ha podido nuestro público ponerse en contacto quincena tras quincena y no sólo en contadas ocasiones, habitualmente y no de manera más o menos esporádica,

con la música de los últimos cincuenta años, esa música "actual" y nuestra que sin duda alguna es la que debe formar el núcleo del repertorio de una institución de tan elevado rango como la Filarmónica; con Castro, en fin, que tan amorosamente la estudió y la llevó a la sensibilidad y a los dedos de sus valiosos músicos, hemos podido los cubanos conocer y admirar una obra que, llenándonos de

satisfacción, nos ha permitido saber de una manera objetiva y directa qué es y qué puede llegar a ser nuestra música. Sencillamente, como cuadra a su admirable modestia, pero con honda sinceridad, rendimos, pues, sentido tributo de agradecimiento al distinguido músico argentino a quien sentimos tan cerca de nosotros por artista, por americano y por amante de lo nuestro.

SERAFÍN PRO

Cuatro Años

CUMPLE nuestra revista una edad apreciable en el esfuerzo y la intención. Hechos ya diez y seis números, hemos demostrado que no es ORÍGENES, de esas publicaciones que se quedan congeladas en su esfuerzo inicial. Tenemos que hacer recuento y lo hacemos con equidistante objetividad. Hemos traducido con expresa autorización de sus autores, según cartas que poseemos, a T. S. Eliot, Saint John Perse, Wallace Stevens, William Charles Williams, Harry Levin, Mathiessen, etc. Hemos logrado colaboración directa de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Bergamín, Salinas, Alfonso Reyes, J. D. García Bacca. Traemos a nuestras páginas los mejores escritores nuestros o de otros países hispanoamericanos, como en el homenaje rendido a las letras de México, donde los mejores escritores mexicanos vinieron a ofrecer su labor y a mostrar su sensibilidad. Nuestras portadas han incluido desde nuestros pintores mayores en el rango y la madurez artística hasta el pintor joven que se inicia con dignidad y propósitos ejemplares.

En fidelidad con nuestra palabra del primer día sólo hemos procurado estar en vigilia para la vicisitud de lo que hemos hecho en cada

instante. Recoger de la diversidad en que se expresan artísticamente nuestros días, aquellas tendencias o pronunciamientos que parecen interrogar al hombre de hoy e intuir al que se avecina. Sabemos que las escuelas y las tendencias, —no obstante el postrer siniestro existencialismo,— que parecían proliferar sobre su propia regalía innecesaria, están ya en el museo con su máscara de fingida ingenuidad y de ensayado balbuceo. Sólo podrá interesarnos la obra que no sea un resumen crítico, una disimulada sùmula de lo anterior, sino el *al fondo de lo desconocido*. Obras donde el desconocimiento y lo desconocido se vayan trocando en creaciones de conocimiento poético, de simple creación. Eso es lo que de veras nos ha interesado y lo que seguiremos persiguiendo.

Hemos procurado que la diversidad sea nuestro balance y nuestra euforia. Todo podrá tener acogida en nuestras páginas, menos lo chusma, lo frío informe, lo apresurado, y el rezagado que quiere ahora pasarse de listo, cuando todos sabemos que llegó tarde a la fiesta y no tiene alegría ni expresión para hacer otras fiestas.

LOS EDITORES.

LAS MORADAS

REVISTA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS

Director:

EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

Dirección:

Apartado 1020, Lima, Perú

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN: 3 DOLARES

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.

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.

THE TIGER'S EYE

Editor: RUTH STEPHAN

Art Editor: JOHN STEPHAN

ADDRESS: Stone Legend

WESTPORT, CONN.

SUSCRIBASE A LA REVISTA

Sur

Dirigida por

VICTORIA OCAMPO

San Martín 689, Buenos Aires, Argentina

Presenta los más selectos escritores

POÉSIE 47

PIERRE SEGHERS
Directeur

LA GRANDE REVUE FRANÇAISE
DE CULTURE GÉNÉRALE

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

"Ne saurait se dire informé sur
ce temps qui ne 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*

Lorenzo García Vega: *SUITE para la es-
pera*

De próxima publicación:

Diez poetas cubanos (1937-1947)

Antología y notas de Cintio Vitier