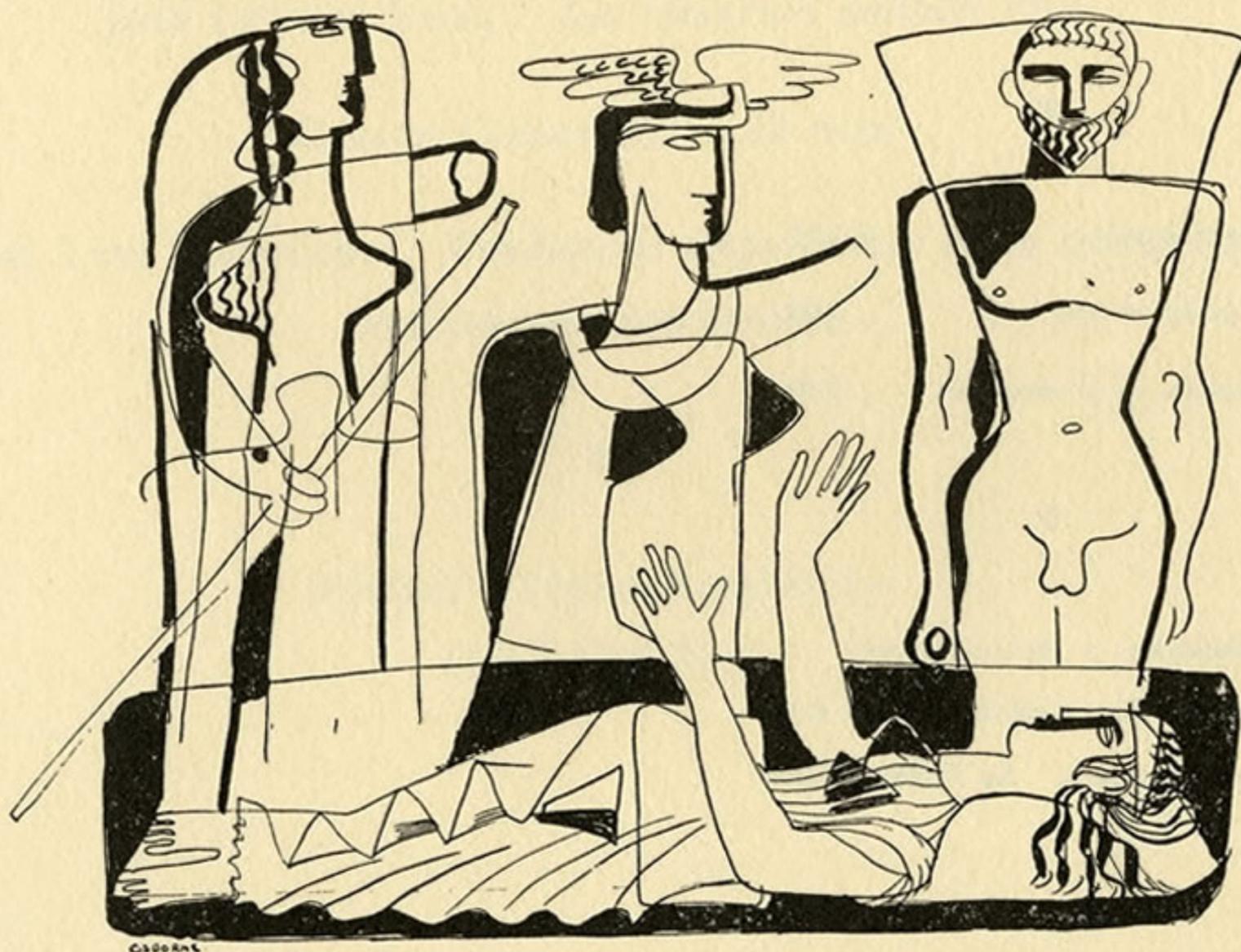


ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA



LA HABANA

Verano

1948

SUMARIO

LINO NOVÁS CALVO: *El cuarto de morir*

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: *Animal de fondo*

MARÍA ZAMBRANO: *Delirio de Antígona*

LORENZO GARCÍA VEGA: *Historia del niño*

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Las imágenes posibles (II)*

CARLOS COLDAROLI: *El rival*

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: *Tendencias importantes en la literatura mexicana contemporánea*



Portada y reproducciones de

OSBORNE

ORÍGENES

AÑO V



LA HABANA, 1948

NÚM. 18

El Cuarto de Morir

Anselma no lo advirtió bien al principio. Floro le había escrito al pueblo diciéndole que viniera a La Habana. En el pueblo ayudaba en la venduta que había sido suya y que había vendido hacía tiempo. Disimuladamente, a veces pedía limosna. Era vieja y todos sus hijos (hasta siete) se habían regado o muerto. Ahora sólo sabía de dos: Floro y Romualdo. Le habían enseñado periódicos donde estaban sus nombres. Le habían dicho que sus nombres sonaban por el radio. Luego, debían de ser personajes. Ella tenía 87 años, y desde *ahora* sería una carga para ellos. Pero Floro le había escrito diciendo "aquí todos la queremos" y mandándole para el tren. Los demás de los "todos" debían de ser las dos nueras, Lelia y Gelicia, y una nieta (hija de Floro y Lelia) que se llamaba Ligia. Era una carta cariñosa. Floro la fué a buscar a la Terminal y le dió un abrazo. Luego la llevó a casa de Romualdo, y Gelicia la besó en la mejilla, y luego también la

besó Lelia. Sólo la nieta, Ligita, se mostró fría, pero seguramente era la edad. Ligia tenía 18 años y podía permitirse esas cosas. Era linda. Alzaba ya más que la madre, Lelia. Ligia salió en seguida a la calle, como brava, cimbreándose. Lelia se puso seria mirándola.

Lelia le preparó el cuarto del fondo, que tenía puerta al pasillo. Era un buen cuarto. Ligia lo había ocupado hasta ahora, y aun olía a sus perfumes (pero Anselma no tenía olfato para eso). Había que dárselo. A Lelia le dolía quitárselo a la muchacha, pero no había remedio. Ella era la nuera, y las nueras son siempre malas, y por tanto tenía que ser aún mejor que los hijos. Floro se había encaprichado en traerla.

Era *humano*. Anselma era su madre. Romu, el hermano, había parecido adverso, pero no se había atrevido a oponerse, abiertamente, al proyecto. También era su madre. Anselma era vieja y uno que había venido del pueblo había dicho que

estaba enferma. Celicia tampoco se había opuesto. También ella era nuera. Y ambos hermanos habían prosperado últimamente. No mucho. Romu siempre iba delante. Tenía más éxito. Tenía más chispa. Era más frío, boyante y desprendido. Los dos eran gente de puestos; pero en esto Romu iba siempre por encima de Floro. Pero éste tenía otros méritos, o los fabricaba. Por ejemplo, esto de traer a la vieja, demostrando así que era mejor hijo que Romu. A Lelia le dolía quitarle el cuarto a Ligita, aunque tenía novio, pero ella era la nuera.

Y las nueras tienen que ser muy buenas para no ser malas.

Anselma estaba contenta y deslumbrada. Lelia era amable, y lo mismo Felicia; y Floro y Romualdo eran sus hijos. No tenían que estar demostrando a cada paso su cariño. Romualdo contribuía con algo; Anselma le había visto dar dinero a Lelia. Ligia seguía juyuya y arisca: la edad nuevamente. A veces se burlaba. Empezó con puyas hirientes sobre su vestido y las medallas y el rosario de grandes cuentas con que había ido a la iglesia. Era una bijirita. Alegraba la casa. Y el padre estaba bobito con ella. Lo que se dice bobito con la hija.

Floro había prosperado también en los últimos meses. Esperaba seguir subiendo, pero a él todo le costaba mucho más trabajo que a Romu. Quizás por eso creía en cábalas y espíritus y santería. No lo decía, pero el propio Romu y Felicia lo sabían y Romu se reía. Romu subía como la espuma sin esfuerzo, pero a él todo

le era difícil. Con todo iba subiendo. Los dos hermanos nunca se habían querido. Se hablaban, se aguantaban; eso era todo. En el fondo, corría un agua espesa y oscura de rencor entre ellos. A Romu le mortificaba que Floro siguiera sus huellas; le parecía que emporcaba y rebajaba su nombre. Floro quisiera desquitarse. Esto de traer a la vieja era uno de los medios. Floro se hacía el buen hijo; había llevado a la vieja a su casa, aun cuando Romu tenía más espacio en la suya. Los dos vivían cerca, en el mismo barrio, porque estaba pegado al barrio rico y la letra del teléfono era la misma. Capricho de Ligia. Quería aquella letra en su teléfono. Las casas estaban en aquella franja límite, entre el barrio rico y el barrio pobre hacia el río. Era como un símbolo. Los dos iban trepando; iban para arriba.

Desde su nuevo cuarto Anselma veía una casa grande y chata y vieja al otro lado del callejón. Tenía dos patios y era como una cárcel pequeña. Uno de los cuartos tenía una puerta, en el muro, que daba al pasillo posterior de la casa de Floro. Anselma empezó a estudiar el barrio; quería conocer a los vecinos y, además, tenía tiempo. A su hora, la comida estaría en la mesa. Lelia la llamaría después que los otros comieran (la mesa era pequeña) o le llevaría la comida a su cuarto. Lelia era aún más dulce que sus hijos.

A ratos iba a casa de Rómulo. Felicia estaba casi siempre en casa. No tenía hi-

jos. Felicia parecía siempre algo triste; hablaba menos que Lelia y siempre parecía estar ocultando algo, como un pecado. Anselma se preguntó por qué no la invitarían a quedarse aquí, cuando tenían un cuarto de sobra. Romu se limitaba a darle dinero para gastos. Si llegaba a la hora de comer la invitaban. Ligia venía a menudo a ver a su tío. A veces comían todos en una de las casas. A Anselma le pareció que *había algo* entre sus hijos. Era como si sólo se hablaran ante la gente. Un día se lo preguntó a Floro, y él esquivó la pregunta. Otro se lo preguntó a Romu y éste contestó molesto:

—Vieja, usted no se tiene que meter. ¡Viva y cállese!

Empezaban a rechazarla. Quizás ella se excediera. Lelia misma se empezaba a quejar. Anselma no tenía ahora nada que hacer, salvo ir a la iglesia por la mañana, y luego se metía a criticar los precios, la ropa que Lelia se ponía, y lo que hacía la muchacha. Esta fué la primera en ponerse hosca; respiraba, resoplando, como si la abuela apestara. Y entre los dos hermanos—ahora estaba claro—*había algo*. Al principio, Floro era el más amable, y Romualdo el más reservado. Este era el de mejor posición y el otro era el de mejor corazón. Casi siempre ocurre así. Pero ahora Floro parecía estar prosperando y Romualdo parecía menos reservado. Quizás Romualdo no la hubiese querido traer del campo. Un día se lo preguntó en confianza a Felicia:

—Yo sé que estorbo—le dijo—. Soy

vieja, y en el mundo no hay nada peor que ser viejo. Los jóvenes tienen otras ideas. Tú dime la verdad; pues si a Romualdo no le gusta no vendré aquí a menudo.

Felicia confesó que ésas eran ideas suyas, que Romu la quería. Luego, por vueltas—Anselma no pudo entenderlo bien—contó una historia. Dijo que Floro había estado siempre envidioso de su hermano. Romu tenía más talento, brillaba más, tenía más amigos; era cáustico y chistoso con su hermano (y con todos). En cambio Floro era lerdo, trafagoso, fondilludo. Por eso se estaba haciendo el santo, el bueno, y acusando a su hermano. Atando cabos, oyendo fragmentos, Anselma fué llegando a esta conclusión. Pero éstas parecían cosas menudas y no tenían que ver con ella. Salvo que quizás Floro la habría traído para darle en la cabeza a su hermano, para echarle en cara que era mal hijo y obligarlo a contribuir a una parte de los gastos.

La idea tardó en fijarse en la mente de Anselma. A su edad, se piensa lentamente y con trabajo. Pero ahora, por primera vez, tenía para sí todo el tiempo, y la mejor comida y el buen tiempo le habían dado nueva vida. La iglesia había ayudado, Anselma era muy devota. En el pueblo tenía que caminar tres leguas para encontrar una iglesia, pero aquí había a pocas cuadras una espléndida. Era grande y suntuosa y acogedora. Era casi la imagen del cielo a que ahora, con la edad, se iba acercando.

Ligia empezó a atacarla por la iglesia.

Primero eran burlas. Luego llegó al sacrilegio. Un día, por la mañana, cuando salía para la misa, levantó el rosario de la vieja y, riendo, le llamó algo así como guindante (guindante, le dijo Felicia al otro día, era la carnada que se usaba para los peces). Sin entender, la vieja se irguió indignada:

—¡Tú tendrás tu castigo! ¡Dios no lo quiera! ¡Pero tú tendrás tu castigo!

Ligia replicó con violencia. Le llamó vieja sucia y le dijo que se quitara de su vista. Anselma le dió las quejas a Lelia, y ésta calló, molesta. Le dió también las quejas a Floro, y éste, casi como un eco de su hermano, dijo:

—Usted cálese. Deje vivir a la gente.

Todo empezaba a ser difícil. La sobra de tiempo era también un problema. Nunca había sido así. El problema había sido siempre la falta de tiempo. Ahora le era difícil estar completamente sin hacer nada. No tenía con quién hablar. Todo el mundo iba de prisa. Así que cuando volvía a casa, de haraganear por la cuadra, se metía en las cosas. Cosas menudas, desde luego. A veces terciaba en las conversaciones, metía, seguramente, la pata, aunque ella no lo comprendía. Esto (un día Lelia se lo dijo así) la hacía más antipática. Un día subió calladamente la escalera, escuchó y oyó a la muchacha regañando con la madre. Ligia decía que su papá había traído a la vieja para darle en la cabeza a tío Romu. ¡Muy bien podía haberla dejado morir en el pueblo!

Anselma viró para atrás y durante va-

rias horas anduvo zozobrando por la cuadra, tropezando con las paredes, como res acosada, que busca una salida. Al regreso, a la hora de la comida, le temblaban las manos, no podía hablar de corrido y Lelia descubrió que se había hecho sangre en una ceja y en las manos. Anselma se negó a que la curaran. Dijo que quería morir, que ojalá pudiera ir a morir a algún lado donde no estorbara. Por la noche, se quejó a Floro de que nadie se ocupaba de ella, que se había herido, y que nadie había querido curarla. Floro contestó hoscamente:

—Ah, déjese de lamentos. No le falta nada. Peor estaba en el pueblo.

Era un nuevo grado en la misma actitud que, sin que ella se hubiera percatado por completo hasta ahora, había empezado al otro día de su llegada del campo.

Ligia aumentó su violencia. La vieja salía a veces a la sala cuando había visita y metía la pata. Decía boberías y, con su presencia todo lo rebajaba. Especialmente ahora, cuando venía Charlitos. Charlitos venía a ver a Ligia, y Floro y Lelia lo veían con muy buenos ojos. Ligia iba ya para los diez y nueve y Floro pensaba que sabía elegir muy bien sus amistades. Pero la vieja salía con sus ronroneos y le daba rabia. Un domingo, cuando Ligia estaba sola en la sala con Charlitos, salió la vieja de su cucaracheo y se puso a hablar sola delante del joven. Ligia no se lo presentó. Hubiera querido negarle que fuera su abuela, decirle que era solamente un animal sar-

noso que se había metido en la casa. Ahora, Floro estaba de buenas, y subiendo.

Ligia empezó entonces a hablar en voz alta con Lelia y Floro sobre la abuela. No la nombraba. Contaba anécdotas de otras viejas que la ponían en ridículo. Eran todas viejas brutas, correosas, sucias, beatas, estúpidas, que no querían morir, porque aun tenían que amargarles la vida a los jóvenes. Lelia la reprendía blandamente, Floro no parecía tener carácter ni voluntad con su hija. Otra vez Ligia se quejó de que Anselma le había quitado su cuarto. Ahora tenía que dormir con Lelia. Porfiaba con ella por la luna del ropero y por el baño. Pronto empezó a insinuar que debían mudarse más arriba, al barrio rico, a una casa más grande. Podían dejarle ésta a la abuela, ahora que Floro estaba subiendo.

Felicia fué la primera en decírselo a la abuela. Romu paraba poco en casa. Felicia pensaba que todos eran demasiado duros con la vieja, pero ella misma no tenía paciencia. Ya no la invitaba cuando venía a la hora del almuerzo. Romu había dicho:

—Por darme en la cabeza. Por hacerse el mejor hijo. Es lo único que se puede hacer mejor. Floro el santo. Floro el malo. Floro Salcinas; Salcinas el malo.

Romualdo había reído con risa quebrada y venenosa. Anselma llegó en ese momento y vió su cara verde y descompuesta. Era el odio verde y descompuesto hacia su hermano.

Las dos nueras se habían ido allanando. Cada una había ido tirando más y más hacia su hombre, y éstos habían ido tirando en direcciones opuestas. Todavía se visitaban, y en los santos y cumpleaños comían juntos. Se odiaban, pero era como si temieran declararse su odio, odio que (empezó a pensar Anselma) rebotaba entonces sobre ella, hacia ella, acumulado, sordo, bajo y descompuesto. Nadie la quería. Todos la botaban. Pero ahora ya no podía volver al pueblo. No podía seguir, allá, siendo carga de unos extraños. Ahora Dios la había llamado, a la iglesia grande, pero todavía no quería ir más allá. Se apegaba a la vida. No quería morir. Eran ellos los que la empujaban hacia El: alejándose de El con este acto.

Ligia era la avanzada. A ella no le estorbaban reglas ni recuerdos. La vieja era una extraña y la agredía, ya, abiertamente. Un día (ahora Anselma comía siempre en su cuarto sola) vino a traer el plato y derramó un resto de sopa en el cuarto.

—¡Vieja asquerosa!—saltó Ligia—. ¡Cuándo acabará de morirse!

Lo dijo a gritos. Lelia exclamó "¡Ligia!" pero Floro—que estaba allí, en la sala, oyendo—no dijo palabra. Bajó la vista, se dobló sobre el plato, siguió masticando.

—¡Vieja sarnosa!—repitió Ligia—. ¡Mal rayo la parta!

Esa noche vino Charlitos. Ligia trancó la puerta por la parte de la sala, y Anselma tuvo que salir por el pasillo. Durante dos horas estuvo dando vueltas

a la cuadra. Se llegó un momento a la casa de Romualdo, pero también allí la recibieron hostilmente, y salió de nuevo a la calle. Otra vez anduvo rebotando. Una vez fué a dar a la casa vieja y chata que tenía dos patios bajos con cuartos viejos y aislados. La encargada le dijo que tenía un cuarto vacío; que se lo dijera a Floro (pues Floro se lo había preguntado). Era el que tenía una puerta en el muro (una puerta vieja y fija) que daba al pasillo que daba al breve traspasado de la casa de Floro, donde estaba el lavadero. La otra salida era al patio. Anselma se preguntó para qué quería Floro un cuarto en esta casa. No se atrevía aún a pensar que fuera para ella, pero era difícil no pensarlo. De regreso, se cayó dos veces, continuó a tropezones. También debió de hincarse en los alambres de una cerca, y la humedad que sentía en la cara podía ser sangre.

De regreso, encontró cerrada la puerta de fuera de Floro. Llamó pero no contestó nadie. Anselma se sentó en el hueco de entrada del pasillo, y sólo de madrugada vino a quedarse dormida. No tenía sueño. Cada vez dormía menos (menos aun que otros viejos). Despertó con el día y por los ojos entrecerrados vió cómo algunos vecinos madrugadores la observaban de pasada. Así, los vecinos verían cómo la trataban sus hijos. La verían así, magullada, con sangre, tirada a dormir fuera. Para eso la habían traído del campo ellos, sus hijos. Ella se había encargado de contar antes con qué trabajos los había criado. Todos los ve-

cinos lo sabían. Ahora sabrían que le pagaban de este modo. Y Ligia, la nieta ingrata, la muchacha maldita, sería el primer blanco de las lenguas.

Los vecinos pasaron con indiferencia. Anselma pensaba con mente de pueblo. Lelia abrió la puerta y pareció consternada al verla allí, tirada, y sangrando. Nadie sabía que se hubiese quedado fuera. La llevó al cuarto y la puso a descansar. Pero antes de que cicatrizará, Anselma salió a la calle, recorrió los vecinos, fué a recalar a casa de Romualdo. Nadie parecía prestar atención. Algunos vecinos la dejaban con la palabra en la boca. A nadie le interesaba. Felicia la regañó suavemente. Le dijo que nadie tenía la culpa. Debía haber venido a esta casa, si no podía entrar en la otra. Añadió que la edad hacía majaderas a las personas.

Esa tarde fué a la iglesia y, con el pensamiento, entre rezos, acusó a sus hijos ante Dios y los santos. En otro tiempo estas iras del pensamiento habían tenido fuerza. Las había proyectado contra quienes querían hacerle daño y los santos habían intercedido para castigarlos. Estaba segura. Cuantos habían querido dañarla, habían parado mal. Pero hacía tiempo que no sentía mucha animosidad contra nadie y quizás su pensamiento se hubiese tornado flojo. Al volver, ni Floro ni Romualdo eran más suaves, y en los días siguientes Floro recibió buenas noticias. Anselma no supo exactamente de qué, pero eran buenas. Podía ser un ascenso, o una lotería, o algo. Y dentro de unas semanas, se formalizaría el compromiso

de Charlitos con Ligia. Era su cumpleaños.

Otra vez volvió Anselma a la iglesia y de nuevo rogó a los santos con el pensamiento contra sus hijos, y sobre todo, contra su nieta. Pero al volver el único resultado fué la decisión que había tomado Floro:

—Vieja, es mejor que se mude para el cuarto de Dina (la encargada). Allí tendrá más tranquilidad; y nosotros, también.

Anselma no supo qué contestar. Varias veces abrió la boca, pero las palabras y los pensamientos se trababan en su mente. Se llevó las manos a las sienes, se fué renqueando hacia su cuarto, cerró y se postró de rodillas. Pero ni aun rezar podía. Al fin se levantó, empezó a recoger sus cosas y envolverlas en la sábana. Después se echó el lio a cuestras y se fué al nuevo cuarto. La encargada le abrió y le dijo que Floro le había pagado también para que le diera la comida.

Desde esta celda Anselma miró, por la vieja puerta empotrada en el muro que era la pared posterior del cuarto, hacia la casa de Floro. Veía un fragmento de su antiguo cuarto. Ahora mismo estaba entrando Ligia en él. Ahora lo volvería a tener para sí sola. Un cuarto para ella sola. Ya lo estaba adornando.

Durante tres días no volvió a casa de Floro ni de Romualdo. Tampoco comió apenas nada en esos días. La comida de la encargada era un sancocho. Se pasó mucho tiempo en la iglesia. Luego se sintió muy débil. Estaba ronca de hablar

a los vecinos dándoles las quejas, sin que nadie la escuchara. Una vez se iba a cruzar con Floro, que subía hacia 23, y dobló por la primer bocacalle y se apretó contra un muro. El sin duda la había visto, pero pasó de largo. Iba bien vestido. Había engordado. Parecía haber crecido.

Sólo una persona parecía escuchar aún a Anselma. Era Felicia. Felicia había sido siempre más franca con ella. No había sido cariñosa: no lo era para nadie. Era una mujer triste, con alguna enfermedad dentro, y con una historia que nadie sabía. Pero Felicia le había dicho cosas que le habían enseñado a comprender. Ahora le dijo:

—Floro nunca debió traerla. Pudimos ayudarla desde aquí y tenerla en el pueblo. Pero Floro quería darle en la cabeza a su hermano. Quería demostrarle que era, por lo menos, mejor hijo—puesto que Romu es mejor en todo lo demás. Pero usted le ha traído suerte a Floro. Lo han ascendido, y ahora gana más que Romu. A usted se lo debe. Por eso ya no le importa ser mejor hijo. Ahora es mejor en otras cosas.

Anselma volvió, aturdida, a su cuarto. Ella, que había rogado contra Floro y los suyos, les había traído suerte. Era como si los santos la hubiera entendido al revés. Nunca había sido así. Siempre los santos la habían entendido al derecho. Pero ahora ella era vieja y su pensamiento podía extraviarse y ser mal interpretado. O quizás los santos se hubiesen revirado contra ella.

Había cerrado la puerta y estaba en su cuarto como en una celda. Pensando en los santos hizo un movimiento con el brazo, como para barrerlos a todos de los altares, y miró por el otro lado hacia el cielo. Este se había nublado y el crepúsculo se vino encima rápidamente. Unos soplos fríos anunciaban tormenta. Anselma se estremeció. Quiso gritar, pero abortó el grito.

Poco después llamó la encargada. Le traía la comida. Anselma estaba sentada en la colombina, mirando al vacío. La encargada puso la comida en la mesita, como quien la tira a un perro, y salió. La comida se fué enfriando. Fuera empezaron a silbar las ráfagas, hasta que, hacia medianoche, la lluvia vino a mojarlas. La lluvia seguía cayendo, a chorros, sin cesar. Hacia mediodía, amainó un poco, pero el patio (que tenía medio metro más bajo que los umbrales) estaba lleno de agua. Había medio metro de agua delante de la puerta, y sólo quedaba la otra salida (pero habría que escalar el muro, y además, Anselma no quería volver a casa de Floro). Este tenía sus puertas posteriores cerradas. Anselma asomó a la rendija de la puerta del muro, llamó débilmente, pero no contestó nadie.

Por la parte del patio las puertas de los otros cuartos estaban cerradas. Estos cuartos tenían salida a la calle; sólo el suyo estaba bloqueado por el agua.

Ahora la invadió un extraño contento. Ahora el delito de los hijos era más grave. Si se moría aquí, de hambre, Floro sería el culpable, y los vecinos, que ha-

bían sido indiferentes a sus descalabros, quizás despertaran de su callosidad para acusarlo. Quizás sí, pero también quizás no. Esta gente de la ciudad era dura, despiadada, egoísta. No le movían los mismos sentimientos que a la gente de campo. Quizás no tuvieran sentimientos. Era gente mala, de la médula a la barba (y cada vez tenían menos barba). Así que quizás Anselma se muriera aquí, en este cuarto de morir, este cuarto que sus hijos le habían destinado para morir, sin que nadie señalara siquiera con el dedo a los culpables. Así era este mundo. Así era esta gente. Y hasta los santos de la ciudad parecían duros y perversos como sus fieles.

La lluvia cesó al atardecer, pero el agua del patio había subido aún más y entraba un poco en el cuarto. La encargada no vino a traerle más comida. Sin duda pensó que Anselma habría llamado por detrás a Floro y estaría en su casa. O acaso no le importara. Anselma se comió la comida fría que había quedado del día anterior. No tenía hambre y advirtió que carecía de gusto. La comida no había hecho ninguna impresión en su paladar. Era como si estuviera comiendo con la boca forrada de trapos. Pero la comió y esto podía sostenerla quizás un par de días hasta que bajara el agua del patio. Dormitó un poco. Luego despertó, pero siguió amodorrada. Se sentía muy débil, muy débil...

En casa de Floro no se había pensado en ella. A nadie se le ocurrió que pudiera estar bloqueada, O más bien no quisie-

ron pensarlo. El siguiente era el día en que Ligia cumplía años, y había invitados. Floro compró bebidas y golosinas. Ligia fué a invitar a Romu y Felicia, pero nadie habló de la vieja. La habían ido olvidando. Cada uno daba su parte de dinero, cuando la encargada venía a pedirlo, y listo. Ella misma (Anselma) parecía finalmente resignada. No se había quejado en los últimos días. Ni siquiera había venido a ninguna de las casas.

Al cerrar la noche el agua del patio había bajado por completo, y el cielo estaba despejado. Pero la encargada no pensó que Anselma pudiera estar en su cuarto. Al día siguiente iría a casa de Floro, a preguntar si le seguía haciendo la comida. Poco después del anochecer pasaron Romualdo y Felicia hacia la casa de Floro, y parecían contentos. La encargada ni siquiera preguntó por la abuela. La casa de Floro estaba iluminada y había risas y fiesta. Ligia había salido por la tarde a lucir su nuevo vestido por el barrio. No cabía en sí. La encargada pensó que no cabía en el barrio.

Pero en Anselma nadie pensaba. En casa de Floro, había música y risas. Romu estaba allí a disgusto, pero estaba; Felicia estaba ensimismada, retraída, pero también estaba. Ni aún ellos parecían pensar en Anselma. Quizás pensarán que estaba en su cuarto, que se había acostado. En cuanto a Ligia, con Charlitos, era el centro de sí misma. La casa era suya, el mundo era suyo, Charlitos era también suyo.

Luego, durante una pausa, alguien

preguntó por la abuela. Lelia, que venía con el pastel, se detuvo un instante, miró interrogativamente a Floro. Todos parecieron momentáneamente embarazados. Lelia salió del paso proponiendo:

—¡Ligia, ven acá! Lleva este pedazo de pastel a la abuela. Pero si está dormida, no la despiertes.

Ligia cogió el pastel. Había invitados y estaban mirando. Por tanto, no podía negarse. Más aun, era un gesto que la realzaba. Hoy podía permitirselo. Este era un gran día, y el gesto era como un adorno más. Giró como bailando, con el pedazo de pastel, y salió! Cruzó la calle, entró en la casa vieja por el patio y asomó al cuarto de la abuela. Estaba entreabierta, pero no había luz dentro. Llamó, pero no hubo respuesta.

Ligia pensó que la abuela estaría dormida. Puso la bandeja en la mesita, detrás de la puerta, y buscó el chucho de la luz. Era un simple bombillo de quince bujías, pendiente del techo. La luz cayó sobre la colombina, y Ligia quedó un instante paralizada.

Se acercó un poco, miró con ojos espantados. Anselma hizo todavía un tenue movimiento con la cabeza, dió una boqueada. Tenía los ojos entreabiertos y extraviados. Se agitaba en convulsiones casi imperceptibles. La muchacha volvió a llamarla por su nombre, pero la anciana ya no podía oírla. Estaba ya más allá de sus sentidos. Lo único que hacía era mover débilmente los músculos de la garganta, abrir y cerrar débilmente la boca, y mirar al vacío con ojos vidriosos.

Ligia vaciló. Giró, aturdida, sobre sus pies, miró a los lados y hacia el patio y la salida. No había nadie a la vista. No había siquiera luces en los otros cuartos. Recobrándose, estiró la mano y apagó. Luego viró y atravesó el patio como un remolino silencioso.

Antes de entrar en casa, se detuvo, cobró aliento, se alisó el pelo. Dentro continuaba la fiesta, en crescendo. Alguien había puesto el radio. Tocaban un son de moda. Ligia subió despacio la escalera, se metió por el pasillo, entró en su cuarto, y se compuso al espejo. Volvió por el pasillo hasta la puerta de fuera y entró

sonriendo por la sala. Romualdo y Felicia estaban de pie, para despedirse, pero todos los demás parecían contentos. Charlitos vino a coger a Ligia por las manos, y Floro trajinaba de aquí para allá sirviendo un vinillo. Había una pareja bailando. Charlitos tendió los brazos y se preparó para los primeros pasos. En ese momento salió Lelia de la cocina; preguntó a Ligia:

—¿Como sigue la abuela?

—¡Bien, bien!—contestó la muchacha.

Y se dejó llevar por Charlitos al son de *Camina como Chenchá*.

LINO NOVÁS CALVO

1948, Habana.

Animal de Fondo con lo Altivo Intacto

LOS ruidos normales después de las catástrofes,
golpes aquí y allá, como reconvenciones
o como caricias,
en las cosas que fueron causantes o causadas.

Atrevimientos, poco a poco,
a la salida, a la expansión, al orden,
a la revisión triste (triste siempre).

Aquí y allá, un respiro;
un sonarse el llorar; la afable voz (flor de la frente)
que piensa como aquello
pudo haber sucedido a quien, todos los días,
a lo que cada día
usábamos, tratábamos con destemplanza.

Roces unidos, un momento, de seres y de cosas,
sobre ruínas o sobre vacíos,
para incluirnos, todo, con lo altivo intacto,
en el olvidador refugio físico o moral del tiempo nuevo.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Delirio de Antígona

A mi hermana Araceli

PROLOGO

Antígona, la doncella que muere por rendir a su hermano las honras debidas a los muertos, fué condenada, como es sabido, a ser enterrada viva. Entró en la muerte viva e intacta. Desde niña, según Sófocles nos cuenta en Edipo en Colonna, acompañó a su padre ciego; después vivió con sus hermanos en el palacio real de Tebas, bien poco tiempo, hasta que llegó la fatal querrela entre los dos hermanos Eteócles y Polinicezs. Prometida a su primo Hemon, hijo del tirano que había de condenarla a tan cruel fin, apenas tuvo tiempo de saber que existía, de verse y de ser vista. Símbolo perfecto de la virginidad que ni siquiera ha reparado en sí misma. Misterio de la virginidad en toda la plenitud; y por ello, de la conciencia en estado virginal. La conciencia virgen alumbra y se dirige a lo que no es ella misma, a lo que no es tampoco el sujeto a quien pertenece. Raro momento de perfección humana, pues el hombre, sale de su sueño para entrar en la conciencia a través de una falta, de un crimen. Conciencia es despertar del ensueño de la vida; pues vivir debe ser originalmente permanecer hundido en el sueño sin saber alguno acerca de las diferencias entre las cosas; diferencia que se da sobre la primera, aquella abismal

entre nosotros y la realidad que nos rodea.

Y una vez que los humanos despiertan de su ensueño a la conciencia, inmediatamente vuelven la luz que ella arroja, sobre sí mismos, caen en la cuenta de sí y lo que nombramos yo toma cuerpo y lo que es peor, peso. Y así, nuestro propio ser viene a interferirse en la luz, destello de la luz original que es la conciencia. Y se pierde la conciencia pura, original. La Filosofía ha hecho siempre el máximo esfuerzo para devolvernos a la luz original a través de una larga historia, ahondando la conciencia o bien devolviéndola, reintegrándola a su punto de origen, a lo divino.

Pero, he aquí a una muchacha, Antígona, que no tuvo tiempo de detenerse en sí misma; despertada de su sueño de niña por el horror del crimen paterno, entró en la plenitud de la conciencia. Pero nunca la volvió sobre sí. Por eso el conflicto trágico la encontró virgen, y su virginidad de mujer se adecuaba perfectamente con su conciencia lúcida. Vida y conciencia inocentes, intactas. Y así, hubo de bajar entre los muertos, viva. El terrible castigo le era también adecuado; sólo el fuego que consume podía haberlo suplantado, consumiéndola como a otra

doncella perfecta: Juana de Arco. Para la perfecta virginidad del alma y de la conciencia, sólo tienen los hombres preparado una celda donde se consume lentamente o una hoguera, fuego que se lleve para sí lo que en realidad le pertenece.

Antígona, según nos cuenta Sófocles, se ahorcó en su cámara mortuoria. Por mucho que nos atemorice el respeto al Autor de su poética existencia, parece imposible de aceptar tal fin. No; Antígona, la piadosa, nada sabía de sí misma, ni siquiera que podía matarse; esta rápida acción le era extraña y antes de llegar a ella—en el supuesto de que fuera su adecuado final—tenía que entrar en una larga galería de gemidos y ser presa de innumerables delirios; su alma tenía que revelarse y aun rebelarse. Su vida no vivida había de despertar. Ella tuvo que vivir en delirio lo que no vivió en el tiempo que nos está concedidos a los mortales. Le fué quitado su tiempo entre los vivos dejándose—ironía de la condena—entre las sombras. Su ser de doncella perteneció, desde el instante en que se decidió a prestar al cadáver de su hermano las honras debidas, al reino de la sombra. Pero hay más. Toda doncella perfecta ha de bajar al infierno; pues el infierno que parece estar en el fondo del alma humana, y aun más allá, en el secreto reino de los muertos, las reclama; como si los infiernos, los profundos de la tierra y de las almas, tuvieran necesidad de su pureza y como si la misma pureza tuviera

que lograr su libertad sólo después de haber sufrido las consecuencias del crimen que le es extraño.

Y cómo podría haberse dado la muerte Antígona, la inocente, la niña arrojada viva a los muertos, sin pasar por el infierno? Sófocles, al hacerla morir violentamente, la sustrae a su destino: la inmortalidad. Pues sólo la pureza que ha atravesado el infierno puede ser inmortal. Perséfone, la hija de Demeter, imagen de la primavera, es raptada por el Dios de las entrañas, por el Dios del fuego, y de allí resurge para alegrar la tierra. ¿Es inadmisibles imaginar que Antígona pertenezca a esta estirpe de heroínas primaverales, raptadas por los muertos, por los infiernos, de donde resurgen una y otra vez? Pero Antígona es algo más: es la primavera de la conciencia humana, la pureza de la conciencia y por ello resurgirá una y otra vez de su sepulcro para alumbrar el mundo. Y reaparecerá siempre en forma de muchacha que no ha tenido tiempo de pensar en sí misma, cegada por el amor sin mancha; es decir, por la Piedad. Y es la esencia del misterio de esta perfecta virginidad, que en ella son la misma e idéntica cosa; conciencia y piedad, pues que la conciencia no discierne indebidamente y sólo entiende de lo que es más que justo, de lo justo según la lógica divina.

¿Y cómo podría ella, Antígona—la que no tuvo tiempo de descubrirse, ni de ser descubierta—, ejecutar esa acción, la más violenta de todas, de darse muerte

ahorcándose? Hubo de entregarse a su delirio, hubo de dejar que brotara en ella con la misma pureza que su grito contra Creón, el grito de su vida no vivida; el grito de su amor de mujer que, dormido en su pecho, llevaba vida latente; ella no pudo estrangular a su vida latente que clamaba por ser vivida, pues hubiera traicionado su condición piadosa y virginal. Y se hubiera sustraído a su castigo. Como Sócrates, otra víctima de la conciencia y la piedad, hubo de apurar íntegramente su condena; que era expirar enterrada, entregada a la tierra antes de morir, porque ella lo había elegido así.

No sabemos cuánto tiempo permaneció Antígona delirando entre las cuatro paredes de su tumba. Tampoco es necesario. El tiempo del delirio no se cuenta por los minutos de las clépsidas. Y todo sacrificio trae una alteración en el tiempo, alteración que es profundización, apertura de abismos temporales en los que tienen lugar la consunción de aquellos acontecimientos que en las vidas normales llevan decenas de años.

León Bloy, en "La Femme Pauvre", dice de su protagonista que tenía la virtud de acelerar el tiempo, haciendo que aquellos acontecimientos que necesitan toda una vida para desarrollarse lo hicieran en algunos días. Mas esa muchacha protagonista de la mujer pobre (de la mujer desposeída de todo para ser humanamente la esposa del Espíritu Santo) pertenecía a la especie "Antígona". Se la podría reconocer en ese signo: acelerar el

tiempo. Y así, es perfectamente coherente que Antígona en su cámara mortuoria recorriera en su delirio toda su posible vida. Pero, no era su vida la cuestión, como nunca lo es en estas doncellas venidas al mundo para desatar un nudo terrible. En su delirio, ocupará un pequeño lugar su posible vida, su vida latente; lo esencial era la reconciliación de la atormentada familia, la pacificación final y el agotamiento del destino de Edipo de Yocasta y de sus hijos. Ella había venido a eso: a desatar el nudo del incesto de sus padres y por ello, no pudo seguir hacia el porvenir casándose con su novio Hemon, que tampoco debió vivir, pues solamente era el novio de Antígona y nada más. Toda vida individual, propia, le estaba sustraída a la que no tuvo tiempo de pensar en sí misma.

Ella no había venido a "vivir su vida", sino a ofrecerla sellada en su vaso; pues el cuerpo virgen de Antígona es el vaso que en todos los sacrificios aparece. Sólo el común de los mortales han venido a vivir sus respectivas vidas individuales y por ello hacen proyectos, recortan su propia sombra y la arrojan sobre la luz de la conciencia, sobre la vida originaria. Y los proyectos y planes se entrecruzan y chocan y forman eso que se llama la "realidad", "las cosas como son" y hasta llega a confundirse con las leyes. Pero los elegidos como la niña Antígona no viven, no tienen proyectos, ni planes, no deciden acerca de sí mismos, porque su vida es solamente la esencia encerrada en el vaso que, intacta, va a derramarse

para que los demás se alimenten y vivifiquen, y se transforman en claridad y su voz inextinguible. Llegan a confundirse con un elemento y su historia forma parte de la Historia de la formación del mundo, de la Historia que queda del drama por el cual la naturaleza y el hombre van naciendo entre angustias y horrores. No; niña Antígona no vino "a vivir su vida".

Y allá en el infierno de su alma encerrada, en el lugar donde sólo entran los muertos, en la obscuridad sagrada de un sepulcro a salvo de las miradas de los hombres, oculta a la luz, cumplió su destino, para el cual la vida no tenía lugar. Pero tampoco la muerte, porque tales cosas, tales sagrados designios, han de cumplirse en un reino que no es el de la vida ni el de la muerte; el reino, el lugar de los sacrificios, ante los cuales los mortales han de cubrirse la cara para no ver. ¡Todo sacrificio tiene un momento, el del cumplimiento que exige que la vida se detenga y los ojos no miren, que la conciencia se calle y que hasta los mismos cielos se suspendan!

Si Antígona hubiera vivido "su vida" ¿cómo hubiese podido desatar el terrible nudo, verificar la reconciliación? No se trataba de expiar lo que ya Edipo había expiado, sino de agotarlo. Por eso ella fué pasiva; su acción era la de hermanar, la de igualar, la de mediar entre los hermanos, y más allá del círculo familiar entre la vida y la muerte. Heroína, semidiosa de la conciencia virginal tuvo que apurar el saber de los más

hondos secretos de la vida, padecer el peso de las leyes, de la justicia para ofrecernos perennemente la pureza de una conciencia no manchada, no oscurecida por ninguna sombra de "preocupación" o "proyecto" de vida individual. Claridad que ilumina los abismos últimos, llama que nunca se volvió sobre sí sino para consumir el leve cuerpo; por eso ardió lenta sin arrebatos. Luz alada que desde las sombras asoma, claridad nacida del abismo como pálido verdor de la primavera, y entre la verde pelusa una flor azulada, una roja, amarotada amapola que los hombres no deben rozar; gritos incontenibles del delirio. Pues sobre la Tierra, la primavera es un delirio de esperanza y en el mundo humano la conciencia, al nacer en su inexorable claridad, es también un delirio de esperanzada justicia.

Y así, Antígona se irá transformando; era como una azulada flor, de ese azul puro, dulce y violento, de la virginidad creadora. Encerrada, enloquecida se destiñe hasta llegar al último fondo de ser sediento e insatisfecho; pasa por el rencor y se convierte en una ortiga gris y áspera; no tiene sino la sed imposible ya de satisfacer. Pero su vida retirada ya de su cuerpo, se concentrará en su espíritu y arde; Antígona no se libra del suplicio del fuego, el propio del espíritu que se alimenta de sí mismo, sumido en la soledad y en el abandono. Entonces increpará a sus Dioses, transformada ya en "zarza ardiendo", símbolo del espí-

ritu creador. Frente a ellos, arde y los increpa y los descubre; descubre más que su falacia, su terrible limitación; la de ser formas. Los Dioses griegos tenían toda la belleza y la limitación de ser una forma; su belleza es falacia, o más su superficialidad frente a la hondura del destino y del sufrimiento que los mortales habían de apurar solos sin su socorro, ni su comprensión. Pues ellos, formas gloriosas, no trascendían. Eran lo contrario del hombre, criatura transcendente, no encerrada aunque aprisionada en su forma. Los Dioses están fijos en sus formas y de ella no pueden salir; los Dioses griegos son por esencia lo menos capaz de trascender.

Y así, todos los personajes poéticos o reales como Antígona y Sócrates, que trascendieron, se encontraron solos y ejecutaron una acción en la que no habían pensado: desenmascarar a sus Dioses.

Antígona, conciencia virginal sacrificada, llega ser espíritu en su soledad separada de los muertos y de los vivos. Pues ¿qué otra es la situación de los que se ha llamado espíritu, sino andar desprendida de los Dioses, sin sede y más allá de la vida? Todo aquel que se deja tomar por el espíritu se desprende y desgaja, y entra en la más completa soledad. Antígona por su atrevimiento, traspuso los límites de las leyes, y de los mandatos de los Dioses, de la Justicia y de la Piedad manifestada. Y vino a caer bajo el reino del Dios desconocido. Fue su víctima y su servidora.

Trascendió a sus Dioses y murió en el

abandono de no haber conocido al Dios, al que realmente servía. Es la esencia última de su tragedia. Y por ello fundara una especie; la de las santas niñas o adolescentes, las que han atravesado el mundo con la espada intacta de una piedad sin conmiseración. Se precipitan lúcidas, sin pensar en su suerte; aceleran el tiempo; deslumbran, analfabetas, con la justeza de sus contestaciones—pues siempre son sometidas al suplicio de un interrogatorio, en el que sin proponérselo, toman el papel de jueces. Antígona constituye una especie cuyas formas y figuras serán reconocibles siempre por este don: la simplicidad, pues en ella piedad y justicia conciencia e inocencia son idénticas. Los hombres tendrán siempre una celda o una hoguera preparadas para ellas y más bien ambas cosas, pues cárcel y hoguera van juntos.

Y nunca saldrán a plena luz; aun mandando ejércitos como Juana algo las mantendrá aisladas, secretas. Y después lloran porque son la primavera aprisionada, la pureza raptada, limitada en su acción, mas no en su vida.

Y entre todas, Antígona gime, la enterrada viva. No podemos dejar de oírla entre las rendijas de su tumba. Sigue delirando, esperanzada justicia sin venganza, claridad inexorable, conciencia virgen, siempre en vela. No podemos dejar de oírla, porque la tumba de Antígona es nuestra propia conciencia obscurecida. Antígona está enterrada viva en nosotros, en cada uno de nosotros.

DELIRIO PRIMERO

Nacida para el Amor me ha devorado la Piedad, y qué hacer con estas entrañas que gimen y siento por primera vez, cuando ya no es tiempo. ¿Por qué tú, no las despertaste y como todos los hombres—ahora lo veo—esperan que la muchacha muera para poseer solamente su cuerpo sin vida? ¿Por que tenéis tanto miedo de despertar a la que sólo es larva, a la que está encerrada en sí misma, dormida en el capullo como el gusano de seda? ¿Acaso tembláis ante sus futuras alas? No estáis hechos para poseer a una mariposa y seguirla. Pero yo era, soy ahora, la mariposa que no quiere arrancarse de su mortaja y partir hacia el aire, hacia la libertad; pues no puede afrontar la libertad quien no ha gozado del amor, quien no ha sentido su cuerpo crecer y redondearse, como esas pocas mujeres que los escultores de Atenas han moldeado, de vientre combado no vencido, de curvas leves, de cuerpo glorioso en la plenitud del amor... Mis alas, que ya las siento, qué débiles son, pálidas, marchitas ya antes de nacer, cómo palpitan al nacer de la palidez de mi cuerpo como él, sin brillo, ni gloria. Y tú, como un insecto rubio me aguardabas a la caída de la tarde; el sol a punto de ser tragado por la tierra; me aguardabas para encenderme en una luz rubia, dorada que yo tomaba por su reflejo. ¿Por qué eras tan rubio? ¿Por que te envolvías en tu halo, sin llegar a mí? Siempre pasastes por las cosas sin mancharlas; lo recuer-

do bien: te veo rozar apenas el vaso sagrado en los sacrificios, derramar la sangre del carnero desgarrando su piel sujetándole por los cuernos en el rito de virilidad, cumplido a pesar de ti mismo; sentía sobre mi piel tus dedos cuando cortabas la rosa para ofrecérmela y nunca te atreviste a cortar el ramo de la adelfa porque en su dulzura había un veneno espeso y en su cáliz, un secreto que nunca te atreviste—rubia abeja macho— a desflorar. Porque es la abeja obrera y afanosa la que entra en el cáliz de la flor para arrancarle su dulzura, como por oficio. Y tú, que tenías la pasión, como el compañero de la reina rubia te retiraste siempre de toda dulzura secreta y preferías verme tan solo, contemplar desde afuera el temblor de mi pecho, cuando te acercabas a mí, envuelto en tu luz dorada. ¿Acaso querías ser visto, pálido reflejo de un rey, pálido príncipe de niebla dorada, húmedo siempre y helado, llama sin fuego, reflejo, reflejo siempre? Nunca supe el color de tus ojos; no me atrevía a mirarlos; temía ser descifrada por ellos y bajaba los míos siempre cuando juntos caminábamos en la tarde entre los olivos y veía la tierra roja, roja y amoratada, y en silencio recogiendo la respiración, la mariposa de mi aliento, esperaba, ofreciendo mi nuca, el único secreto que una docella puede ofrecer... sólo una vez sentí en su centro tu mirada como un cuchillo fino, como un cuchillito de oro deslizándose por el canal de mi espalda, recuerdo que me adelanté en dos pasos y la curva de mi nuca se hizo

blanca, y cobró tanta forma; sí, yo la vi, como la de esas mujeres de las estatuas. Mi sangre descendió y fui también una flor y un cordero como esos que os entregan coronados de rosas y una guirnalda comenzó a acariciar mi cuello resbalando como una serpiente de agua sobre mi pecho; me incliné sobre el suelo y arranqué unas flores azules, de ese color tan dulce y violento, y al levantarme ya tus ojos habían cesado de hundirse en el secreto de mi nunca. Y me parecía que no tenía cuerpo, que me hundía en un frío sin nombre y me encogí, ¡qué pálida, cenicienta, fea, sí, fea, debí de estar en ese instante, porque tuviste miedo—"¿te has puesto enferma?"—y hubiera huído si mis pies no se hubiesen hundido en la tierra... Pero espera, tengo ya el cabello blanco casi. ¿Cuánto tiempo llevo aquí encerrada conmigo misma? Ni los muertos me reciben, quise bajar con ellos, para no sentir ese frío... por eso—¿qué dirán de mí, de Antígona la piadosa, la buena hermana—cuando sólo fui a la tumba para poder abrazar el cadáver de mi hermano—ahora lo sé—el cuerpo de mi hermano muerto para vengarme de ti, pálido rey de mis sueños, de ti, mi novio hermano, de ti mi marido único, mi rey a quien iba destinada para gozar a tu lado de mi realeza, de mi realidad de mujer redonda, henchida como una nave cuando corre en plena mar empujada acariciada por la violencia del viento. ¿De qué me quejo? Tú, tú eras y no otro, tú mi hermano también, como yo manchado por la sombra del incesto, como yo ator-

mentado... como yo. ¿Tenías que haber sido otro, hijo de otra estirpe, de otro pájaro ancestral? ¿Cómo son los hombres, los novios, los amantes que se acercan a las demás mujeres?, esos que la ciñen violentamente y las hacen salir de su lecho de madera húmeda; esos que las hacen danzar. Violentos hasta derramar su sangre como la del cordero de la fiesta, y mueren, sí, ellas para saltar luego cuando ya son otras. Porque el sacrificio nos mata a nosotras, las víctimas y nos hace otras.

Y yo, víctima no consumida, flor sin fruto, quise venir entre los muertos para que ellos se nutrieran de mí, cuerpo sagrado, no tocado. Sólo el cuchillito en la nuca... ¿acaso no llegué a ellos virgen del todo? ¿por qué sigo sola, víctima no aceptada, no consumida, enterrada viva, con los cabellos grises ya? ¿por qué la muerte, a quien me entregué, no ha acudido? Mis vestidos se han desgarrado, el tiempo ¿cuánto hace que estoy aquí, ni en la vida, ni en la muerte? ¿cuánto, cuánto tiempo? El tiempo y solo el tiempo ha deshecho mi traje de desposada, de novia de la muerte, de esposa prometida a los muertos. El tiempo ha colgado de telas de araña esta sepultura, esta cámara nupcial; ya se enredan a mis brazos, ya se adhieren a mis cabellos, ¿son ellos los grises o es el tiempo, sólo el tiempo y la tela hecha por la araña, mi única compañera tan pálida y exangüe como yo? Mi sangre es ya de pálido azul, primero fué como aquellas flores que arranqué al borde del camino en-

tre los olivos la tarde en que tu rózaste con el cuchillito de oro mi nuca sin hundirlo cuando tuve tanto frío y ahora gimo aquí sola. Ni los muertos me reciben, porque un hombre, ningún hombre levanta su brazo para defenderme...

Hombre, varón, hermano—novio desconocido ¿por qué no apareciste? Padre... único hombre a quien conocí! Pero tú, ciego, te apoyaste sobre mi hombro; fui tu caña, te serví de guía y apoyo, canté

para ti alumbrando tu noche, fui tu alondra. ¿Acaso tu destino terrible llegó hasta mí? Y me has llamado a través del cadáver de mi hermano? Padre, hermano, ¿dónde estáis? ¿Por qué no venís a rescatar a Antígona, a la que exigisteis siempre la Piedad sin darle la protección de que todas las mujeres gozan? Soy vuestra víctima. Sola, sola está aquí vuestra caña, vuestra alondra, pobre paloma perdida. ¿Qué hacéis?

MARÍA ZAMBRANO

París, julio, 1947.

La Habana, julio, 1948.

Historia del Niño

El niño con su abulia "que te pun" en el carcaj del invernadero Rompía a bastonazos los payasos de madreSelva La escuela allí con su soplo de soldaditos Con sus encíclicas de viejas porcelanas

Una vez el niño había tomado una coliflor por una vieja En sus sueños Pero sus sueños eran de lana Y la abuelita catapún en el taparrabo de las madri-gueras

Y como olían las cartas Como los cuentos de los indios Como los venecianos de los torcidos paredones Cuando la luna bun bun machacaba de aquí para allá

Una provincia habían de atravesar los olmos Todas las tardes una provincia Ya Marta va a venir Con la vieja Rosa Ya los cuentos baraúnda

II

Porque en la mañana los hipnóticos tun tun Un día se dejó llevar por aquellos pedregales

La espuma le hablaba— Aquí los cristales manchados Aquí las flautas ahoga-das en un portón Aquí un niño en el trapecio de orquídea

El niño se preguntaba Y volvía siempre se preguntaba y volvía Había otros niños vocingleros que se dirigían a él Pero él lloriqueaba como un caminante

Un día los grillos lo rodearon Lo amenazaron El niño se arropó Llamó a la abuela Pero la abuela estaba muerta Alejo el capitán la había olvidado y contaba los viejos cuentos

III

Alejo el capitán

Alejo era como el hada servil Lloriqueaba a los mastodontes En los tin-glados en las persianas en los matojos de mamoncillo irrumpían sus payasadas de cristal

Preparaba los prismas en mesas verdes Y los ovillos se los enseñaba a los niños

El viejo capitán era como un adolescente encorbado Como un "don Ti-rabuzón" Y además sus aprestos sus libros de caza...

IV

El comedor

Así el niño creció entre las abuelas Y sus tropos encallaban en las per-sianas del comedor

Todos los días lo llamaban como a un lebré Y las chispas conversaban Un día se sentó entre los invitados Pero el niño quedó solo Como si su nuca se hubiera convertido en polvorín

Se ensayaban disputas Y la abuela disponía de cetrerías Después todos se encaminaban embalsamados de luz Porque los comedores eran como teclados de coral

V

Muerte de Pulgarcito

Cuando Marta alumbró la chimenea los grillos volaron Lloraban Retornaban al cántaro Miau oscuro caballo Para volver de vez en vez. Cuando Marta se fugó de los truenos del circo Era la mañana de los payasos grandes

Cuando los termos de bambú aparecieron en la cocina la familia arrimada al capitán Alejo se trasladaba despaciosa por los corredores Fijaban sus votos en los mástiles de las campanitas de papel En las lanzas de la mañana

Sin embargo yo sabía que estas serían mis estampillas Los soldaditos de plomo muertos Los rincones de los terrones de rocío Cuando "Señor Alamo" en tropos cortaba las voces de los niños La caída cortada desde el cenicero en la casa del Ingenio

Casi carricoche Todos salimos en el carricoche A lumba saltar Hasta la ciénaga La ciénaga como una tiñosa Saltar Vistos A tocar dedos luna en espejos Marta repiqueaba Y su delantal azoraba a la Abuela en los voltereos del camino

El viaje santo Fuimos los niños cansados La abuela entre el incienso de los hierbajos Como un fúnebre artificio Como un empolvamiento tricolor Los niños disipados se pintaban volvían lloraban El rosa de los sapos En el casino un viejo ha masticado una lágrima Gritábamos Los guardias del librillo de cuentos nos preguntaron

En la laguna de los "Cristales" Yo perseguí los niños muertos Ya Marta el Capitán lloraban Yo persiguiendo Como un dinosaurio de dados Como el comodoro de berengenas La abuela marcaba el paso de las estrellas Rompimos todos como un coro de elefantes y cantamos hasta el día

Angeles Empañados

BLANCUZCAS pociones

Un rodado suelo pantalón llevan los ángeles discursivos
Frescos de sal los oblongos arrimados a las hormigas
porque la cal mató sus parajes y los inciensos como paisajes sonso
trazaban danzas en los bailes de Bagdad
aquellos carcaj inalámbricos
sumidos en sus azoteas de acordeón

Trasapaban los helechos páramos del espejo
Cómo desnucaban las llamas. Cómo su insinuación
en un gesto idiota. Su corbata de coral
Allí en el flautín hotel allí desmantelados de infancia

Cuando cantaban los precipicios cantados por las flores vengativas
Lloraban como dianas al sol
Una dama en el insomnio le insinuaba las guitarras
Pero ellos lloraban en el mortero de los conspiradores

Veo sus carabanas en las orejas del borracho muerto
Cuando lloriqueaban su acento azul

Después los monstruosos azafranes remendaron las corbatas
en el lecho de edredón. Así como un martillo
Recordaron su carne de jazmín
Lloriqueaban en trompos amarillos su tan tan

LORENZO GARCÍA VEGA





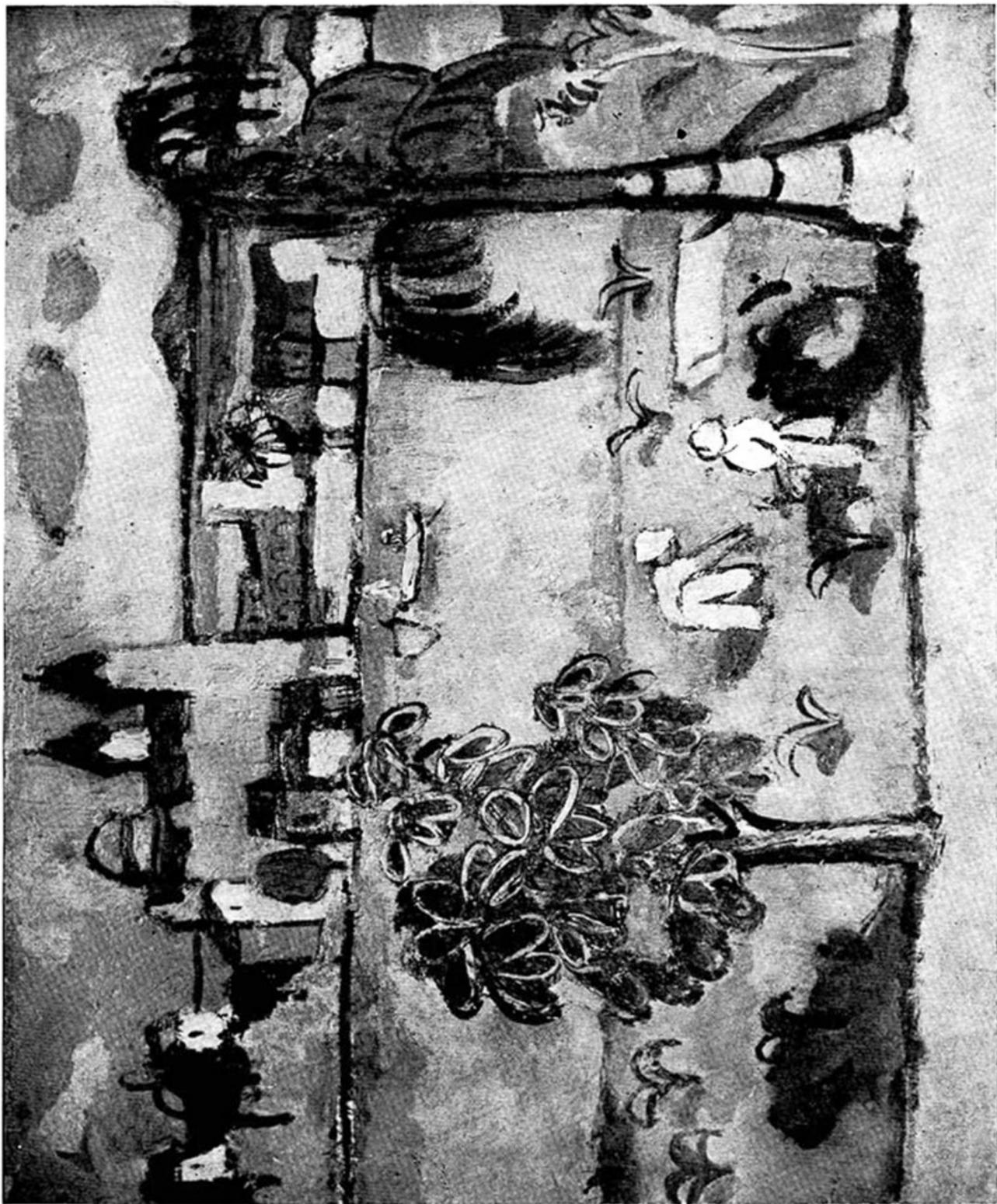
CSBORNE

FRUTAS Y COTORRAS (óleo)



OSBORNE

MARÍA ZAMBRANO (gouache)



VERSALLES DE MATANZAS (gouache)

OSBORNE

Las Imágenes Posibles

II

En aquel lavadero negro situado por Rimbaud, suelen acudir las lluvias (quantos), compás desmesuradamente abierto, hasta alcanzar en el ejercicio de un sentido inapresable pero coexistente, un sentido extremadamente extraído para las asociaciones de verbo, de situación, de relación, de intercomunicación; entre las asociaciones dilatadas regidas por un sentido, y un sentido que actúa sobre un contrapunto preciso, monstruoso, sencillo, repetible. Ese lavadero negro viene a abrir la ópera fabulosa. En esa forma de nutrición poética, semejante a la diversidad homogénea de la lluvia—ya que la historia es como una inexistente y bipolar lluvia horizontal—, la poesía avanza en su inicio sobre una llanura tan dilatada y lejana, semejante a la entrega vegetal que diferencia siempre el discurso de la corriente progresiva. Semejante a una doncella que después de haberse cansado en los burdos trabajos del lavadero negro, por la noche vigila sus sedas para acudir a la ópera fabulosa. Dispensadme si he empleado la palabra sentido y no la he precisado en el giro en que yo quisiera hacerla visible. Después de haber utilizado los recursos instantáneos de una red de asociaciones, a veces entregados por una voluptuosa extrasensorialidad; es ese sentido que va surgiendo y que termina aclarándose como la prueba hiperbólica,

como los peces de gran tamaño avisados en su presencia por un ligerísimo movimiento vertical de la masa líquida, provocando esa delicia en la que aún el agua se extiende, pero ya perteneciendo a otro reino, por la superficie escamosa. ¿Será acaso necesario distinguir entre el sentido como proyección inicial y el sentido como resultante tonal? Subrayo ahora esta última condición, este deseo incesante que por instantes se hace visible, o se fija sobre nosotros con una insistencia grotesca. Así como el hombre ha reafirmado las posibilidades de su orgullo en la creación de la orquesta o en la creación de la ópera, que son organismos vivientes creados por el deseo perseguido por la secularidad de apoyar, de conseguir una dureza o una resistencia para su imaginación; de hacer permanente o perseguible de continuo un enemigo que nos obligaba a seguir su ademán desenvuelto en el tiempo o su gesto fijo en el espacio. Una fijeza y una desenvoltura, apoyada en un monstruosillo que después se volvía errante, burlándose de las primeras imposiciones, que calmaban la inmovilidad y la congelación.

Al llegar Rimbaud a los deslumbramientos de la ópera fabulosa, iba más allá de una pertenencia para otorgar un recinto. Se relacionaba así con la más sorprendente tradición, entre las del otro cartesio

que nos daba la adecuación de acto primero y de forma principal en el hombre. Así como el misterio de nuestras respuestas se adormece o se aclara en relación con un acto provocador, presentado con una distancia tan absorbente entre uno y otro, que la misma provocación se insinúa o se extingue, como si esa provocación nos mostrase tan sólo su reverso. Pensaba yo por esa misma asociación de actos, que la respuesta en danza o en canto a la purificación de los metales o al cumplido itinerario del trigo, debe ser tan sorprendente para él, para el que tiene que contemplar nuestras respuestas, perdido por su propia cercanía a ese acto provocador. Y si ya dentro de su milagro cada acto desprendía su forma, engendrando en la reiteración el entrelazamiento del curso natural y el discurso artificial; esperábamos también de la forma su secuencia, desprendiendo su naturaleza en la diversidad o en el tiempo. Así tampoco la forma se trueca en objeto o en conocimiento dentro del ser, necesitando irradiar, construir imágenes que son los residuos de aquel acto a través de la voracidad de las formas. Aún en la distancia que puede mostrar el acto y la forma se mantiene su distintivo de inmediatez; pero las imágenes invadidas por la forma quedan sólo como aproximaciones, como un deseo en la infinidad, deshecho en el ápice de la música o de la espuma.

En los misterios eleusinos, Ceres marcha acompañada de la flor de la adormidera, y el sacerdote, en la ofrenda de los

cabritos, riega con el cántaro y empuña con el misterio de la siniestra la adormidera. Cada esbozo de lanzar la semilla está acompañada por gestos de la adormidera para provocar su olvido, para sumergirla en el sueño que marcha al encuentro de Perséfone. Cuando leemos en Cartesio que el espíritu es más fácil de conocer que el cuerpo, deseamos que esa ofrenda se aleje de nosotros para reaparecer después de un largo sueño. Ahora la demostración conque acompaña ese conocimiento amistoso con el alma y su facultad para sentarla a nuestro lado, se hace tan evidente y difícil como la dificultad del cuerpo. Sus demostraciones han comenzado para nosotros a cantar:

Como yo no distinguía todo lo suponía en su cuerpo.

Creía que la pesantez acompañaba al cuerpo y que era su realeza.

Si digo cualidad real es una substancia que viene a hacerse grosera.

Un traje en sí es una substancia.

Si camina el traje y va hacia su cuerpo es una cualidad.

Oh marcha opuesta, inencontrable de la sustancia y de la cualidad.

El espíritu acude a su cuerpo y le forma una cualidad.

También sabe el espíritu que la pesantez se libertad del cuerpo pesado.

Y como esa pesantez no reconoce su nieve y olvida la extensión del cuerpo del hombre.

Finísima extensión, malla de acero, que rechaza y olvida la penetrabilidad.

Pues esa misma pesantez tiene su gua-

rida en la misma masa de oro de un pie de longitud.

También la pesantez, sencillísima, vuelve a lo suyo y ahora duerme y recela en un pedazo de madera de diez metros de largo.

Pues si el cuerpo se cuelga de un cordel, la pesantez penetra toda en la parte de la cuerda que sustenta todo el cuerpo.

Y así el espíritu se cuelga al lado del cuerpo

y junto con éste se encamina al centro de la tierra.

Y ya caminando al centro de la tierra lo podemos medir

y dividir y así precisamos que él no se desvanece.

He ahí que el trato de los agrupamientos, en que lo diverso logra constituirse en ciudad, forma las figuras que incesantemente o en unidad temporal, logra su a horcajadas sobre el tiempo. La iluminación de los cuadrilleros en los trabajos subterráneos o secretos; la cacería; las agallas de los barcos en los sucesivos deshielos: el estallante ojo frío de la mesa de azar; el alma desatada del capitán que avanza en el desierto rodeado de negros; el campamento dormido con las hogueras desiertas; las expectativas del agua corriendo entre el veneno y el amanecer; las conversaciones del hombre y los animales frente al cañaveral incendiado; el paseo de los conspiradores hasta la meseta donde están los ahorcados; los estudiantes que se dirigen al cuarto empapelado del sodomita; las sobremesas donde el migajón no rueda del abuelo al bas-

tardo hidrocéfalo; las notariales mesas de firmas donde se rubrica la extensión de los sonámbulos y los morfinómanos; el asombro yerto ante las operaciones aditivas, diferentes en tres pizarras e iguales en dos planetas diferentes. Todo ese mundo tan lento como fulgurante, tren inmóvil o caballo con tétano, donde el hombre ha logrado formar grupos escultóricos rodeados de un espacio visible como un follaje duro y de un tiempo que zumba apagado, inaudible. Han logrado así, con un nombre tan secular como hecho para rectificarse de súbito, un tiempo que resiste como una sustancia y un espacio que vuela como esencia. De esas criaturas desprendidas vamos a fijar la cacería. Sucesivamente, en su agrupamiento, la cacería va formando una diana para el campo óptico, al mismo tiempo que va cayendo en lo temporal. Las trompas que impulsan en su soplo, los perros que trazan cintas colaterales, pero no siempre dentro del volteo de la mirada. Una ligera suspensión de las riendas del príncipe halconero, y el largo cortejo, conciencia vertebral, queda en un éxtasis. Como en prolongación monstruosa y afilada, camina el índice del príncipe, entrándose en el pechugón de la garza, la cual se enajena, se inutiliza y cae. Sólo planse las plumas del halcón que viene a trazar su malla en cuidado de las plumas del ave de río. Del halcón a las tenazas del perro, del perro a las guindallas, a las parihuelas. Aquel organismo, tan inventado como reinventado, la cacería, va adelantando así con sus contracciones,

con sus sobresaltos rebanados de pronto en el éxtasis en que se suelta el halcón o relaja con las riendas sueltas al atravesar el vado o se entra en el castillo de sombra que le trae el alquiler del toldaje de una palma cana. La dispersión, después de la glorieta sombría, les aclara el pintarrajeo y sino se diluyeran en sus retiros, la crearíamos formando parte de una locura cuyo centro vuela. Ese organismo se restituyó, se formó para el veedor que lo reinventa al dejarle paso al grupo escultórico que de pronto recibe la impulsión de lo temporal, se pone en marcha y al fluir en el tiempo su estela se endurece para resistir. Y si alguien cometiese la travesura, comparable a una metáfora subrayada que vuelve a su lejana provincia, de aprovechar un diálogo conveniencista para retirarse del cortejo, al llegar a su descanso crepuscular los cazadores coincidirían en indicar y comentar esa ausencia.

El mismo espejo de la poesía tiene su revés que otorga una poesía de mayor movilidad, pero de muy difícil desciframiento. El que ha escrito la poesía es de pronto sorprendido por otra poesía que él toca y agranda, pero de revés. Un soneto de Góngora al Conde Villamediana, celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos. Ese soneto es un índice amistoso, pero da paso a enlaces y misterios de más rebrillos. ¿Cómo se conocieron Góngora y el Conde? ¿Cómo la tozudez gongorina quebraba para escribir a dos manos obras teatrales con Villamediana? ¿Acompañaba Góngora,

al Conde en la misma berlina cuando éste paseaba por los alrededores oscuros de Madrid y por sus bajos fondos? ¿Por qué los dos mejores amigos de Góngora tuvieron muerte misteriosa, pasados a cuchillo? El Conde intenta siempre acercarse como resguardo y compañía. Así si Góngora crea "la hija de la espuma"; él se acerca más aún y crea su "nieto de la espuma". Cuando Góngora nos entrega su advertencia inaugural: era del año la estación florida; Villamediana se acerca más aún para enviarnos el mismo recado de situaciones: Era la verde juventud del año. Aun si estos acercamientos del de Villamediana dejaban las cosas en su distancia habitual, el mineral, los diamantes, los frutos de Góngora se alejaban del lacustre, del junquillo de agua estancada de Villamediana:

*voz, que puede por tuya, no por mía,
articular del nieto de la espuma
la que de sus victorias fué la suma,
cuando hizo su arpón volante de oro
bramar un dios y suspirar un toro.*

Ese momento en que la situación de dos coincidencias o la oportunidad que puede ofrecer de quedar en vibración, con el mismo poderío que la escritura ¿por qué ese momento en que todo parece prolongarse porque ha convertido al hombre en un molusco de incesante y visible segregación? Entre nosotros, esa situación es de real valor para completar una frustración poética, un destino que fué decapitado. Le oí relatar a un emi-

grado una noche de festival en la que se esperaba a Martí. De pronto atravesó la sala el hombrecito, arrastraba un enorme abrigo. Inmediatamente esa pieza, ese gigantesco abrigo, comenzó a hervir, a prolongarse, a reclamar, inorgánico vivo, el mismo espacio que uno de aquellos poemas. ¿Qué amigo se lo había prestado? ¿y quién había lanzado ese pez tan carnoso en la reminiscencia? Así como el haz de nervicillos parecía manifestarse en la mano de Martí; esas radiaciones se descargaban o descansaban en el círculo verde frío de los ojos de Casal ¿qué gran nube homérica, qué trabajo de los héroes impedía que Martí y Casal ni se hablasen ni se conociesen? ¿Y cómo Del Monte tenía siempre a Casal en aquel cuarto sobrante de su periódico, donde se empeñaba que Casal leyese a poetas italianos menores? Cuando Casal lanza su bocanada de sangre en los manteles, está fumando un cigarrillo. Su traje es el de la invitación a la casa de brocateles y risitas galas; cuando él suelta esa risotada que así lanzada por los cañutos de la sangre parece como si viese una gran frase que alguien fuera de la sala ha lanzado y que sólo él ha oído y tiene que reírla. Es llevado a un sofá donde se le extiende con cuidado; cuando vuelven, Casal ya se ha ido con la otra frase de la otra pieza, pero en sus manos sigue ardiendo el mismo cigarrillo ¿cómo pudo resistir, tan imperturbable, ese cigarrillo a la muerte? ¿llegó a quemarle la piel? ¿se apagó en las manos exánimes o alguien lo apagó y coleccionó? Ahora ese cigarrillo se agi-

ta y con la punta de su fuego parece volver, esconderse y lanzarse de nuevo a posarse en una mano como si fuese una divinidad egipcia.

Ahora Paul Verlaine está en Londres, con barras clownescas de brea y de hollín. Y Rimbaud está con él y ha sido la disculpa unas clases de francés que remediarán la pobreza. Detrás de ellos como antiestrofa o coro, las madres. La de Rimbaud, que ve siempre que su hijo se le escapa desde que tenía diez años. Y la de Verlaine, que es la madre muy vieja del cuarentón largo, que ve que su hijo, más allá de la esposa y del hijo, la busca siempre, le pertenece. Ambas, como corcho tallado, se aprestan a seguir los designios de sus sucesiones. Piojoso, vociferante desigual, rueda de una a otra parte, como el plomo de una banda a otra del barco achicado como un tapón. Y la de Rimbaud, que recordaba el día que su hijo le pidió un piano y ante su consideración le descerrajó la mesa y luego le dió forma y registro de piano. Y la promesa de convertir todas las piezas de la casa en un piano sino llegaba el piano. Y la asombrada madre de Rimbaud que ve que después del piano su hijo quiere ahora a Verlaine, que de noche camina hasta su casa gritando, sucio de hollín y de siniestros peldaños de buena canción; como si fuese entrada y salida de personajes previamente diseñados, cuando Rimbaud se escapaba de Londres, llegaba de inmediato la madre de Verlaine. De nuevo están juntos en Bruselas, ya con la madre de Verlaine. De regreso la madre de Rimbaud

le hace el sueño en un segundo piso, el granero, con breves borronaduras de cal. Le depara así en su rica sencillez, la misma provocación imaginativa que cuando después de píldoras de opio ve sólo lunas blancas y lunas negras.

Entre Verlaine y Rimbaud y las dos madres, su hermana Isabelle que tiene el rostro semejante a esas místicas polacas que un día durmiendo en los trigales, sintieron una rudeza, una conmoción, ostentando después la hinchazón de su vientre o un gran manto azul con espesas estrellas. Ysabelle cuyo rostro es semejante al de Rimbaud si hubiese llegado a viejo. "Sin haberlo jamás leído, nos dice, conocía sus obras. Las había pensado. Pero yo, ínfima, no había podido rezumirlas en su verbo mágico. Admiraba y comprendía, eso es todo." Y sus deseos cumplidos de morir de la enfermedad de su hermano, que devoraba los huesos y paralizaba los músculos y las intenciones. No estaba llamada a ejercitar o cumplir sus dones, pero había estado despierta, vigilaba y cuidaba. Su labor era el testimonio en estado puro, no alteraba, no irrumpía, sin ninguna exigencia o reclamación de un fragmento de aquel destino. Ni siquiera podía ejercer un llamado directo, pues estaba la madre que irrumpía y que recibía los cuidados primeros que ella y que servía como una imposibilidad de niebla para impedir que ella se extendiese y pudiese asirlo. Se realiza así una perenne cordenada de irradiación. No solamente la extensión poética que habían cumplido Verlaine y Rim-

baud, sino sus vicisitudes, sus torres de vigilancia, sus familiares, iban a participar de la otra modulación del otro poema, pues toda verificación en la distancia, toda arribada de la ausencia, todo cuerpo que ha logrado integrarse sin una fusión de su sustancia participa y es la misma poesía. Desde el punto de vista de la modulación emitida, de la súbita modelación de los instantes, de la manera que tienen las cosas de penetrar como una túnica en nosotros (la piedra que está en el río está también en tu alma), encontramos la misma escritura en *El barco ebrio* o en *Lo que le han dicho las flores*, que en una escapada de Rimbaud de Charleville, perseguido por su madre, mientras Isabelle se ha quedado guardando la casa. Nos damos cuenta que esa situación se ha convertido en sustancia, que goza de una *impulsión* temporal y de una penetración espacial, y que podrá reincorporarse a nosotros como un poema extinguido en la lectura pero exigente y reaparecido después; como igualmente se reincorporan a nosotros esas situaciones o modulaciones desprendidas, no en el sentido de que toda acción es un símbolo, que han logrado avivar un sentido con estricta referencia para la creación; tomado aquí sentido como una progresión, que en su desfile o procesional desliza y recobra un cuerpo, donde la forma se adquiere o se extingue en el momento en que esa progresión se detiene. Progresión del poema que podemos asemejar a la del pez dentro de la masa líquida y que queda ya diferenciada de la impulsión al depender ésta

de su punto de partida. Y la progresión de un número que podemos distribuir con un compás de los pies o del canto. Pues en realidad esa progresión es la prueba del fuego de que la impulsión está actuando sobre un cuerpo y no sobre lo indistinto homogéneo o sobre una sequedad que no puede ofrecer la metamorfosis de la semilla.

Se acercan, con nebulosas cabeceos, palabras sin reclamación ni exigencia de la parte contraria; mármol, cristal, clara de huevo, claroscuro. Nítidas, a cada una de esas palabras, voluntariamente, le rebamos los ecos y les borramos toda adherencia. Cada palabra rinde sus reflejos al secuestrarla de la coordenada de irradiaciones. Las cuatro van a ser atravesadas por el vanablo de un sentido que es su sucesión. De pronto, descubrimos que su sentido está en su sucesión y que es precisamente la sucesión la que les presta su marcha y su creación. Su sucesión habitual las hacía antipoética, y si ahora percibimos que exhalan otra sucesión, que pueden ser atravesadas de nuevo, cobrando otra modulación, como con un sentido impracticable pero rigurosamente preciso, pudiéramos ir enhebrándolas con tacto ciego, pero donde otro sentido destella. *Mármol*, sentimos la carencia de ondas en un mar prehistórico. Si la heráldica china consideraba el cetro de jade como el rayo de luna cristalizado, en el mármol toda radiación está impedida. Todavía no se le han colocado puertas al *cristal*, y podemos salir o retroceder gustosamente. Cuando la puerta se cierra, es decir, ya

en el espejo, la imagen está fijada y quedamos como la incrustación de monstruos en las paredes marinas, percibimos que nuestro cuerpo penetra en la puerta y que allí se fija primero, y que se incrusta por la secularidad. Nos dolemos que el cristal fuese una abstracción *gelée* y no materia orgánica y la clara de huevo viene a ocupar el recinto de la suspensión para el embrión que no puede soportar la aridez del contorno ni tampoco una heridora tangencia. Su descendencia del cristal, que era cristal espeso y orgánico, lo revela en la capilla de aislamiento y brillo que los primitivos usaban. Que los debates entre la clara de huevo y el barniz permanecen eficaces, lo tenemos en la luminosidad de los fresquistas de Siena, y la oscuridad consiguiente, la del barniz. Si la clara de huevo tenía fuerza para conservar, el barniz no lo tenía para destruir, y el óleo que resiste treinta años puede asegurarse que no será devorado por el tamaño de ninguna mancha negra. Cuando saltan los cristales de la clara de huevo, y sobreviene su descomposición, el claroscuro, en su asegurada lejanía, trae el cuerpo en sus invisibles tubas de infinita sucesión. Pues si el cuerpo está en primer término, y después de muchos también sucesivos elementos de composición, aparece en el cielo Orión, habrá que trazar la clara de huevo que incluya y alimente el cuerpo de primer término y la lejanía de la estrella, provocando que esa distancia que las separa no sea yerta e irrelacionable.

La emisión poética de una palabra pue-

de igualar sus ingredientes o elementos actuando sobre nosotros. Entre los somníferos, las hojas de gordolobo y el unguento popúleo, igualan en su virtud constitutiva, la espesura de sus sílabas con su imagen letal. En los últimos sueños, cuando olvidados del tiempo apenas podemos precisar nuestro pie ideal pisando esas arenas negras y esa mancha que nos va ciñendo hasta lograr nuestra total destrucción. *Gordolobo* es palabra adecuada para entregarnos la primer pequeña mancha que atrae la otra grande y total. Todos podemos tocar un lobo muy gordo, pero su paso ligero es intocable. Los movimientos lentos de un lobo gordo, su arrastramiento, su inofensivo acercamiento a nosotros, hasta penetrarnos y darnos en esa penetración, la gran mancha, el sueño indistinto, homogéneo e indefinidamente extenso. *Ungüento popúleo* nos produce también ese oleaje gordo de sílabas espesas, que nos va otorgando sílaba por ola, hasta dejarnos en la playa de donde vamos a ser extraídos con las danzas del alba. La poesía no se ordena y realiza sólo dentro de esos regustos de la excepción, es una relación o enlace que sorprendemos dentro de un círculo para los ojos, que cabe justamente dentro de una sucesiva cantidad de vibraciones para el oído. Alguien toca la puerta sin excepcionarse como aparecido o forastero. La figura que atraviesa el patio parece arrastrada por los tres golpes en la puerta. Cuando regresa, el ladeo sorprendido de nuestro rostro lanza su ¿quién toca? La figura que atravesó el patio dice: —Uno.

Mientras vuelve la atravesadora de patios, no a su rueda escocesa, sino a su zurcido de innobles tapices, su Uno ha comenzado a reclamar y a hervir, a saltar a otra naturaleza. ¿La respuesta se refiere a un numeral o a un indefinido? ¿Quería decirnos que solamente había sido un yo diferente y cordial el que había anudado tres veces su llamada. ¿O ese Uno quería decirnos que era Uno de tal tribu, Uno de aquellos que yo esperaba?

De esa manera, a la cantidad de monstruos que el hombre ha podido crear, la orquesta, la cacería, la poesía, aparece el más cambiante instrumento de aprehensión, el que puede estar más cerca del torbellino y el que puede, al derivar de ese germen una sustancia, tener un cuerpo de la más permanente resistencia ¿luego es posible el aislacionismo de un monstruo elaborado por el hombre donde puede aprisionarse el germen y su desarrollo, la constitución de un ente germinal? ¿Luego existe el germen capaz de constituirse en ente de poesía y no en ser o en existencia? Es posible entonces la *poesía* en el *poema*; es posible que la visita en el tiempo pueda reconstruirse, permanecer, repetirse. Puede situarse la iglesia debajo del Organo, o como afirman algunos teólogos protestantes, la única fe diferente en cada individuo puede desgajar el espanto, y en el espanto construirse la torre. En la visión última ¿ es la torre o el poema? Mientras el vislumbramiento de la torre en la última visión es incomunicable, la seguridad de la existencia del poema es continua e inmediata, pues en el poema

la imagen mantiene el fuego de proporciones, y en la poesía, la metáfora, no en el sentido griego de verdad como develamiento, sino en lo poético de oscuridad audible, adquiere su sentido de metamorfosis que justifica sus fragmentos (Tal vez las asociaciones, los ritmos que Rimbaud llamaba *nadas*, y que elaboraba en tal forma su silencio que salía de ellos diciendo; *deme papas, deme vino* O al final, cuando le era casi imposible escribir a Mallarmé y nos decía: he perdido la razón y el sentido de las palabras más familiares).

La poesía que es instantánea y discontinua ha podido ser conducida al poema que es un estado y un continuo. Pues hay siempre una comparación en cada poema mediante la cual fijamos un elemento de suyo fugaz e irreproducible. Si decimos tal vez que un cristal es agua dura o fija brisa, no es que intentamos detener el eco sino que intentamos una dualidad imposible como un águila y un toro que tirasen de una homérica carreta. Esa dualidad imposible, comparativa, hecha para un sentido hiperbólico, es la que mantiene la *liaison* de poesía y poema. Mientras el invitado es esperado, sus rasgos ante la ventanilla se convierten en un poliedro aleteante. Y las mismas brisas y cristales que él tiene que romper para acercarse, tenemos nosotros que perseguirlas también para hundir y perseguir su revés en el tiempo. Al pasar por una casa, vemos que penetra, después en infinitas sucesivas casas, hasta que penetra en nosotros. Ese poliedro aleteante que se va

acercando a nosotros prolifera sus huellas en el tiempo. Las casas en las que ha ido penetrando sucesivamente o las múltiples adherencias que ha logrado su desenvolvimiento, al mismo tiempo que se han ido desgajando, refractándose en chispas ocultas detrás de la corriente mayor, como un bailarín cuyos pies fuesen incesantemente secuestrados por navajas de ópalo.

Si es posible que el hombre haya podido elaborar una criatura donde puedan coincidir la imagen y la metáfora, viene a resolver no la sustantividad en lo temporal, sino una sustancia que se sabe y reconoce como tiempo. No una sustancia resistente al tiempo, que concentra una energía para el tiempo, sino el mismo tiempo que se sabe que es una sustancia, el mismo tiempo que es capaz de sustantivarse en un cuerpo... Después que la poesía y el poema han formado un cuerpo o un ente, y armado de la metáfora y la imagen, y formado la imagen, el símbolo y el mito—y la metáfora que puede reproducir en figura sus fragmentos o metamorfosis—, nos damos cuenta que se ha integrado una de las más poderosas redes que el hombre posee para atrapar lo fugaz y para el animismo, de lo inerte. Aprovechando el nacimiento del ser, por su posible prolongación y sucesión del germen, puede captar en la metáfora, que es en sí las metamorfosis de ese ser, sus vicisitudes hasta alcanzar el *splendor formae*. Al mismo tiempo que por la imagen puede trazar las proporciones, ocupaciones y desigualdades del ser

en el ente. Las imágenes como interposiciones naciendo de la distancia entre las cosas. La distancia entre las personas y las cosas crea otra dimensión, una especie de ente del no ser, la imagen, que logra la visión o unidad de esas interposiciones. Pues es innegable que entre la jarra y la varilla de marfil, existe una red de imágenes, participadas por el poeta cuando las concibe dentro de una *coordenada de irradiaciones*. Y nos damos cuenta que si dentro del poema subsiste la sustancia poética, donde coincide el tiempo como imagen de la eternidad y el tiempo como duración, y un espacio coincidente de un medio universal e indiferente y un espacio comparativo ocupado por objetos. Y las viejas pugnas entre generación y movimiento, resueltas en el germen sucesivo, en el germen poesía coincidente con el poema movimiento. De esa manera en una indiferencia y desolación totales, donde apenas puede vislumbrarse la torre, nos sorprende la existencia de un flujo (todo hacia uno) que va hacia la sustancia poética, hacia un ente del no ser (opuesto a la distancia, esa ausencia de las cosas, no es propio no ser) que puede ser participado y mantenido en imágenes. Así esa distancia esa ausencia de las cosas, no es su enemistad, sino una lleneza de inmediato, donde deslizamos el espejo que suelta rocío de enigmas y la lenta transpiración o vapor de las imágenes.

La derivación en imagen tiene el poderío de entregarnos hechos analogados, en el entrevisto reconocimiento de uno

solo de esos hechos, creándolos en unidad a pesar de la distancia devoradora que parecía alejarlos. Puede también esa imagen reducir hasta sumergirse y reaparecer con un cuerpo opuesto, irreconocible, sobre su lomo. Queremos hacer sacrificios y rendiremos lo primero que llegue, que ahora no es la imagen: a lo primero que llegue, y tenemos que sacrificar a Toro, hasta que se pierda en las aguas oscuras, y a Minotauro en artificial persecución laberíntica. Cuando Mino fué a la guerra, el Toro ascendió de secretario a gobernador y Pasifa se enamoró del nuevo gobernador. *La fille de Minos et Pasifae*, pasaba de Racine al Abate Bremond y se perdía después en el aquarium sibarita de los simbolistas. Júpiter, naturaleza sin memoria, obtuvo las conveniencias de Taurus, y éste que siempre ha sido débil con la blancura, con la abstracción de Europa, consentía en dejarse poner flores de almendro en el testuz. Adivinaba el toro que las torres de flores en la balanza de sus cuernos engendraría la risa de los coperos y de Calipso que duerme en las grutas, guardándolas. Pero el toro que también tiene su risotada baritonal comenzó a caminar hacia el mar, luego hacia el mar con noche. Europa arrastraba su cuerpo hacia el lomo sin agua, aunque pudiera caerse. Y Europa comenzó a gritar. El toro, antiguo amante de su blancura, de su abstracción, siguió hacia el mar con noche, y Europa fué lanzada sobre los arenales, hinchada, con un tatuaje en su lomo sin tacha: tened cuidado, he hecho la cultura. De los gritos que

recordamos: el Dios Pan ha muerto, el nietzscheano he matado a Dios, y las ediciones vespertinas que voceaban: el asesinato de Europa, en el bolsón de su faltriquera se ha encontrado la cultura. *Cien guineas de oro en el fondo de un calcetín*.¹ Qué tiempos, decían Tribulat Bonhomet o Papesmo Frisemorun, cuando Europa era robada por el toro o por Júpiter disfrazado de toro. Ahora nos olvidamos del espacio asimilado, de una experiencia, es decir, de la verificada intuición para hacer otro poema; se ha cruzado una larga planicie para ir hasta Yasnaia Poliana. Nos aburre ese diálogo, interrumpido por el malestar de la Condesa, deseamos la colección de marionetas rusas. Ese cuarentón que todavía tiene miedo, implora, y cochero alcohólico, no le llega la vía unitiva, no tiene con quién abrazarse. *El agua que cae del balde en el suelo forma la cara del diablo*.² El agua de coco hervida empolla la lechuza. Todos esos idolillos que salen en el sabat de la casa muerta, del agua triste. La casa muerta os permite estudiar "las distintas modas del papel pintado, los grifos del Imperio, las colgaduras con alzapaños del Directorio y las balaustradas de Luis XVI". Europa creó la cultura, una segregación suya, con personajes que se llaman la dialéctica griega, la coral bachiana, la metafísica idealista alemana, Dostoyewsky, la novela francesa del siglo

XIX. Los hemos convertido en *Dramatis personae*; a través de la imagen que los ha destruído, danzan, con sólo un nombre, no hay un río, se dice un río, o el mar y se descorre una cortina y aparece el mar. El individuo, la persona, la máscara, la mascarilla, ya están en otra dimensión. Ratalaine nos parece simplote y charlatán. Había sido: *Cocinero en Madagascar, pajarero en Sumatra, general en Honolulu, periodista religioso en las islas Galápagos, Poeta en Oomrawutte, fracmasón en Haití*.³ Y además, León López Halcón, llamado también El Venado, bananero en Barranquilla, muerto en gang en Connecticut, frente al Chase. Fauna tediosa que juega al tertulión inocuo y al Royal Reserch incesante y profético. Europa con su blancura y su abstracción está sola en la playa. No hay la novela de Afganistán ni la metafísica americana. Europa hizo la cultura. Nosotros ya no podemos hacer la cultura. Y aquel verso: *tenemos que fingir hambre cuando robemos los frutos*. ¿Hambre fingida? ¿Es eso lo que nos queda a los americanos? Aunque no estemos en armonía ni en ensueño, ni embriaguez o preludeo: el toro ha entrado en el mar, se ha sacudido la blancura y la abstracción, y se puede oír su acompasada risotada baritonal, recibe otras flores en la orilla, mientras la uña de su cuerno raspa la corteza de una nueva amistad.

JOSÉ LEZAMA LIMA

1, 2 y 3. Víctor Hugo, *Los Trabajadores del Mar*.

El Rival

Para A.R.

EN el fondo del departamento me han quedado dos jaulas vacías: una de un canario y otra de un loro.

Durante tres años los tuve conmigo. Durante tres años enseñé a cantar al canario los temas que más me gustaban, y, con orgullo, había logrado verdaderos prodigios. No eran muchos, es cierto, pero las dos melodías que más tengo en mi memoria, había conseguido que las cantara. Era un placer, por las mañanas, sentirle iniciar la primera de ellas, (y, lo diré con alegría, hasta le había agregado unas pequeñas variaciones, que la enriquecían, como si al repetir la música, creyera necesario mostrarme su agradecimiento por habérsela enseñado, ofrendándome esas variaciones) continuar, con la segunda, y luego dar un canto suyo, inconfundible, imposible de crear por otra voz que no fuera la suya, algo que le pertenece a él solo.

Al lorito, en cambio, le había enseñado a reproducir la voz humana. Primero la mía, (lo confieso con un poco de vanidad), luego la de dos amigos que venían todas las mañanas a estudiar conmigo: sus risas, sus gritos, sus acentos más individuales.

El lorito se sentía ufano de sus imitaciones y era de un delicioso humor observar qué contento quedaba cuando premiábamos su acierto en remedarnos. Parecía que él mismo sentía felicidad en acercarse a lo que era más íntimo nuestro. Como si al imitarnos la voz pareciera que eran suyas nuestras palabras, que a él también podía pertenecerle ese mundo ideal del pensamiento, que se acercaba a la humanidad.

Podía imitar, no solo nuestras voces, sino los ruidos más singulares: el de nuestros pasos sobre el piso, el de la canilla de la pileta cuando la abríamos, el del vaso al llenarse de agua, el del sifón, el débil ruidito de la llave de luz, el de cerrar la puerta. Era un verdadero maestro de la imitación.

Pero había algo que lo torturaba. Le era imposible imitar el canto del canario. Le veíamos temblar de desesperación cuando lo intentaba. Sus verdes plumitas de la cabeza se le crispaban, hacía esfuerzos terribles por lograr ese canto, pero sólo le salía algo ronco y desafinado, un chillido insoportable.

Al principio temimos que ese esfuerzo pudiera perjudicarlo, enronquecerlo, y así decidimos alejar uno del otro, suprimir en lo posible esa rivalidad. Pero fracasamos, porque todas las mañanas desde el balcón donde habíamos colocado al canario, se oía, nítido, su canto.

El lorito sufría ante esa impotencia, trataba de ahogar el canto de la otra ave imitando todo lo que sabía. Ese desafío llegó a convertirse en verdadero odio salvaje, primitivo. Por eso, (debí haberlo sentido) una mañana, al no sentir el canto del canario, me acerqué a su jaula.

Y entonces ví que el loro la había abierto y entrando en ella, (imagino su ferocidad, su venganza, su animalidad), le había destrozado y comido. (¿Habrá querido verdaderamente matarle, o, tal vez, creyó que comiéndole podría lograr su canto, conocer su secreto?)

Le encontré recostado contra los barrotes de la jaula, acurrucado, como arrepentido. Pero el tomarle entre mis manos, noté que sangraba por el pico. Al abrirlo para curarle, ví que no había ya salvación: una de las uñas del canario había quedado atravesada en su garganta, y desangrándole, dejábale sin vida.

CARLOS COLDAROLI

Tendencias Importantes en la Literatura Mexicana Contemporánea

1. Así como la época del Modernismo se sustentó en el hecho político y social del gobierno del General Díaz, el período contemporáneo de nuestra literatura nace y se apoya en la realidad de otro acontecimiento histórico, la Revolución Mexicana. Pero como ocurrió anteriormente, estas relaciones entre lo político y lo literario han perdido aquel carácter extremo y total que tenían en los primeros años de nuestra vida independiente. La revolución de 1910, la posterior sucesión de guerras civiles y la aparición de gobiernos regidos por una doctrina extraída de los móviles de aquellas luchas han creado y determinado el tono de la vida mexicana contemporánea, pero no han poseído una influencia total sobre las letras. De hecho, parece registrarse una oscilación irregular entre promociones fuertemente ligadas a lo político y social y promociones voluntariamente alejadas de los negocios públicos, y sólo muy recientemente se ha intentado conciliar unos y otros intereses en obras que, sin estar desvinculadas de su tiempo, no pierdan por ello su carácter y sus exigencias literarias.

Pero no han desaparecido del todo las huellas de la etapa anterior. Mientras las herencias literarias del Modernismo han

sido casi totalmente transformadas y asimiladas, el tipo de vida literaria más soportado en la época dorada de Jesús E. Valenzuela parece todavía a algunos el verdadero signo de las letras. Junto a las oscilaciones de grupos políticos y apolíticos pudieran registrarse también generaciones bohemias y generaciones de gabinete. Diríase pues que aun siguen disputándose la primacía los últimos modernistas y los integrantes del Ateneo de la Juventud, como ocurriera en 1910.

2. Precisamente el año en que se emprendió nuestra revolución política inició otra revolución cultural no menos importante. En 1910 Justo Sierra funda la Universidad Nacional de México y, en su discurso de inauguración, fija no sólo la empresa que toca a aquella institución sino la empresa cultural del México que entonces nace; por esos años Antonio Caso pronuncia sus famosas conferencias que liquidan la vigencia del Positivismo, doctrina oficial del antiguo régimen, y abren nuevos horizontes filosóficos; por esos años, en fin, se constituye e inicia su actuación uno de los grupos de escritores más valiosos que hayan existido en la historia de nuestras letras, el Ateneo de la Juventud, cuya obra establecería las bases de nuestra cultura contemporánea.

El mensaje espiritual del Ateneo de La Juventud—o de México, según vino a llamarse—contenía un amplio repertorio de intereses destacados y un firme propósito moral. Aquellos pueden resumirse como sigue: interés por el conocimiento y estudio de la cultura mexicana, en primer término; interés por las literaturas española e inglesa y por la cultura clásica—además de la francesa ya atendida desde el romanticismo—; interés por los nuevos métodos críticos para el examen de las obras literarias y filosóficas; interés por el pensamiento universal que podía mostrarnos la propia medida y calidad de nuestro espíritu; interés por la integración de la disciplina cultivada en el cuadro general de las disciplinas del espíritu. El propósito moral, que acaso no necesitó enunciarse, fué el emprender toda labor cultural con una austeridad que pudo haber faltado en la generación inmediata anterior. Los nuevos escritores no se confiaron ya a las virtudes naturales de su genio ni se entregaron, seguros de su gloria, a los placeres de la bohemia; percatados, por el contrario, de la amplitud de la tarea que se habían impuesto, conscientes de sus deberes cívicos tanto como de su responsabilidad humana, alentados por los ejemplos venerables de heroísmo moral e intelectual con que se nutrían en aquellas lecturas colectivas cuyo recuerdo se ha mantenido, los ateneístas mudaron radicalmente los ideales de vida de sus predecesores por otros, si menos brillantes, más fértiles para su formación intelectual. El progreso de esta conver-

sión de ideales puede registrarse, con singular precisión, en los textos autobiográficos de algunos de los escritores de una y otra generación. Compárese, por ejemplo, la tónica dominante que ofrecen las memorias de Jesús E. Valenzuela y de José Tablada con las páginas que dedica a este período José Vasconcelos o con la crónica de la empresa del Ateneo escrita por Alfonso Reyes, y se apreciará qué radical variación han sufrido los ideales y las vidas mismas de nuestros escritores. Para expresarlo con un fórmula, parcial pero ilustrativa, diríase que los escritores han pasado, casi sin gradaciones, de la bohemia al gabinete de estudio mencionado antes.

Este cambio de orientación espiritual tuvo en un ilustre dominicano, Pedro Henríquez Ureña, el más importante animador. Su paso por México fué singularmente provechoso para nuestro desarrollo cultural y a su magisterio deben con largueza muchas de las personalidades del Ateneo y de promociones posteriores. En otros escritores del grupo se aprecia, por el contrario, el enlace con el pasado inmediato del que continúan algunas tendencias novelescas o poéticas, no sin mostrar, en su rigor intelectual, en su curiosidad estética o en su atención a lo nacional, las marcas ateneístas.

3. Dispersados por los azares revolucionarios los miembros del Ateneo—cuyas obras aun norman y guían la cultura mexicana—y en plena época de violencia y confusión revolucionarias, un nuevo grupo, menor pero significativo, vino a con-

tinuar la tarea. Los escritores que lo integraban, poetas entonces y más tarde novelistas o críticos cuando no desaparecidos prematuramente, agrupáronse en torno de la revista *Nosotros* (1912-1914) que desempeñó la generosa tarea de recoger la obra de aquellos ateneístas que aun permanecían en México, al mismo tiempo que divulgaba las producciones de las nuevas figuras. Al lado de sus intereses pedagógicos profesionales, los escritores de esta revista mostraban la perduración del tono grave y atento de la generación de 1910 y su inquietud por encontrar el camino de su poesía, guiados por el ejemplo de quienes les precedieron.

4. Pero no todos los nuevos escritores se resignaron a hacer su aparición en aquellos aciagos tiempos, abandonados por todos los que habrían podido orientarlos. La generación llamada de "1915" o de "los siete sabios", como el humor estudiantil los designaba, hizo patente su inconformidad con el desamparo y, sobreponiéndose a la confusión, la necesidad de hacer fructífero, mediante el conocimiento y la acción, aquel terrible vuelco que la realidad mexicana estaba experimentando. La influencia filosófica del maestro Antonio Caso y la literaria de Pedro Henríquez Ureña, fueron decisivas para su formación y, si inicialmente casi todos los miembros del grupo se acercaron a la literatura o a la filosofía, luego derivaron hacia otras disciplinas, con una excepción ilustre. Ahora son especialistas o dirigentes de tendencias político-sociales

y su aportación intelectual desempeña una función relevante en la vida mexicana.

Contemporáneos a este grupo fueron otros escritores que, afiliados al principio a algunas de las tendencias que luego se expondrán, vino a caracterizarlos el cultivo del ensayo y de la crítica, particularmente dedicados a temas literarios mexicanos. A ellos debemos importantes estudios, investigaciones y trabajos de historia literaria que son, en nuestros días, fundamento de muchos de nuestros conocimientos en la materia.

5. La moda "colonialista", aparecida hacia 1917, puede reconocer sus orígenes inmediatos en los estudios sobre arquitectura colonial del ateneísta Jesús T. Acevedo o en los más antiguos del Marqués de San Francisco o de Luis González Obregón sobre diversas cuestiones de aquella época. Pero sean cuales fueren sus precursores, las novelas, los ensayos, los estudios y aun las poesías de esa inspiración, escritas entre 1917 y 1926, pueden explicarse como un movimiento de huida hacia el pasado, determinado por la angustia de la Revolución. No es a ésta, sin embargo, la única causa determinante. Si se recuerda que movimientos semejantes ocurrieron en España y en la Argentina, por ejemplo, hacia los mismos años, puede relacionarse el "colonialismo" mexicano con aquellas corrientes. El género ofrece un caso ejemplar de apego a los moldes de la historia literaria. No sólo tiene sus precursores y sus iniciadores, su época áurea y sus continuadores fieles, sino aun su *Quijote* burlón en aquel gracioso *Pero Ga-*

lín de Genaro Estrada. Pero no todo fué inútil manía arcaizante en el "colonialismo": contribuyó al enriquecimiento de nuestra lengua y a la difusión y comprensión de un pasado que es parte integrante de nuestra nacionalidad.

6. Mientras la prosa se entusiasma con las vetusteces, dos grandes poetas mexicanos realizaban lo mejor de su obra e impulsaban con su influencia—que dispuso de dos interesantes revistas literarias, *Pegaso* (1917) y *México moderno* (1920-1923)—hacia nuevos rumbos nuestra poesía. Todavía imperante la guerra civil, renacida tras de todos los caudillos, surgieron las voces de Enrique González Martínez y Ramón López Velarde, convocando la primera a un espiritualismo salvador en medio del naufragio o volviéndonos los ojos, la de López Velarde, a la verdad de la Patria y a la pureza de la provincia. Decisiva para los poetas de su tiempo, la obra de nuestros mayores líricos contemporáneos siguió caminos diversos pero alentó—acaso con mayor resonancia la de González Martínez cuya obra venía madurando desde los últimos años del Modernismo—la formación de los nuevos poetas. González Martínez proponía una lección de fuerza, de bondad y ensueño y un ejemplo de sobriedad y nobleza en la forma, insustituibles. Mientras se nos alentaba a todas las audacias, él continuó previniéndonos contra sus excesos y enseñándonos con su poesía el arte de acoger las substancias válidas de las nuevas tendencias, en cuanto pudiesen fertilizarla. López

Velarde, que supo mirar con ojos siempre vírgenes y milagrosos el mundo que lo rodeaba, nos mostró la novedad de la Patria, las posibilidades infinitas del verbo y el drama secreto de nuestro corazón. Su huella más auténtica no está por ello sólo en aquellos prosélitos suyos que, limitándolo, se detienen en la provincia que descubrió para la poesía; está también en los que aspiran a proseguir las inquietudes de su expresión poética y a comprender el duelo íntimo de nuestra sensibilidad que acertó a revelarnos su poesía.

Otras tendencias poéticas significativas fueron las determinadas por las obras de Rafael López y José Juan Tablada. Adicta al ejemplo de Rubén Darío y de Salvador Díaz Mirón y enriquecida de resonancias cívicas e históricas, la influencia de Rafael López llegó a poetas como los del grupo de la revista *Nosotros*. Inusitada curiosidad produjo el japonismo que Tablada y un poco después Rebolledo importaron a nuestras letras. Muchos de los que más tarde han preferido la novela, la crítica o una poesía muy diferente, fueron, entre 1922 y 1933, entusiastas autores de *hai-kais* según los había interpretado el autor de *Un día*. Y a pesar de la fugacidad de la moda, nuestra poesía ganó con ella una capacidad de concreción y exactitud apreciable en su desarrollo posterior.

7. La amplitud del mundo se iba abriendo paso en la formación de nuestros escritores y cada nueva tendencia señalaba una nueva conquista que, tras de su apogeo, nos dejaba un sedimento de

experiencias. Ya no solamente en el campo de la poesía, sino en el campo de la cultura, suscitóse en los años en que José Vasconcelos ocupó la Secretaría de Educación un movimiento de simpatía y de interés para Hispanoamérica. Muchos años antes otro maestro, Ignacio Manuel Altamirano, había dirigido a la juventud de su tiempo el mismo llamado sin que tuviera la fortuna de ser atendido; pero ahora, los tiempos habían cambiado y la apelación de Vasconcelos fué escuchada. Eminentemente personalidades hispanoamericanas vinieron a nuestro país; renació el culto de Bolívar; se enviaron misiones culturales con Cuauhtémoc a cuestras; México participó activamente en las alegrías y en los oprobios de sus hermanos y, durante unos breves años, el signo cultural de México fué el hispanoamericano.

8. De aquel nutrido y renacentista conjunto de educadores, filósofos, pintores, escultores y escritores de que se rodeó Vasconcelos, surgió un grupo de poetas cuya obra, unida a la de otros hasta entonces aislados, llevaría a una nueva estación nuestra poesía: el Vanguardismo. Sin embargo, parecen no haber sido, en rigor, los miembros de esta generación, a la que vino a llamarse de *Contemporáneos* (1928-1931) por el nombre de la revista más importante que crearon, los introductores de las corrientes europeas de vanguardia. El grupo llamado "estridentistas"—réplica mexicana del ultraísmo o del futurismo—se le adelantó por poco tiempo. Sus primeras manifestaciones literarias fueron de reacción contra la

literatura y particularmente la poesía en boga, al mismo tiempo que convocaban a los nuevos escritores a la revolución poética. No carece este grupo de contactos con la literatura de contenido social y ello puede explicarse que pronto sus integrantes disolvieran sus inciertas teorías estéticas en opiniones simplemente políticas.

El grupo de *Contemporáneos* no era, por otra parte, una generación inicialmente homogénea. En él vinieron a reunirse los jóvenes que en su adolescencia habían formado el travieso *San-Ev-Ank* (1918) y más tarde *La falange* (1922-1923)—revista que seguía la línea ideológica de Vasconcelos y la poética de González Martínez—con los que escribían en *Ulises* (1927-1928), penetrados ya de las nuevas inquietudes literarias. Sus primeros libros fueron definiéndolos pronto como de una sensibilidad afín y, a pesar de sus soledades y sus diferencias, llegaron a formar uno de los grupos literarios más idóneos y valiosos. Les caracteriza su preocupación exclusivamente literaria y los límites que imponen a su formación cultural. En ella privan las letras francesas más modernas, con predilección las del grupo de la *Nouvelle Revue Française* y, en menor grado, la poesía española posterior a Juan Ramón Jiménez y los nuevos prosistas y pensadores de la *Revista de Occidente*. Junto a estos elementos de la formación de los "contemporáneos" debe añadirse, aunque no sea común a todos, la frecuentación de los nuevos autores ingleses, norteamer-

icanos, italianos y, ocasionalmente, hispanoamericanos. Mucho deben también al ejemplo de la rica y flexible prosa de Alfonso Reyes y a su incitación hacia todos los caminos del mundo que él ha practicado a lo largo de su admirable obra.

Interesó particularmente, a algunos escritores de esta generación, el teatro. Las primeras experiencias de aclimatación del drama contemporáneo fueron realizadas por ellos y suyo es el esfuerzo teatral más importante en nuestros días. También les atrajo la pintura. En torno al grupo se formó una promoción de pintores mexicanos que, renunciando a lo monumental instaurado por los maestros de nuestra pintura actual, se esforzaron por volver a un arte menos ambicioso y más limitado e intenso. Pero, a pesar de sus múltiples curiosidades y de sus interesantes obras narrativas, dramáticas, ensayísticas y críticas, el mayor impulso quedó adscrito a la poesía. A sus dones líricos originales supieron sumar toda su experiencia cultural y un afán de lucidez y perfección, y así pudo ser posible la extraordinaria y variada aportación poética que han legado a nuestras letras. Si se les tacha de limitados es preciso reconocer que supieron ser intachables artífices en su campo; y si se recuerda que, durante sus años de acción como grupo vivieron voluntariamente extraños a la realidad de su tiempo y de su Patria, habrá que aceptar que no ignoraron ninguna de las manifestaciones estéticas que pudiesen fertilizarlos. Su legado más importante a nuestras letras es una escuela de rigor literario

y una curiosidad universal por el arte nuevo, lecciones que han ilustrado provechosamente a sus más dotados continuadores y cuya huella, aceptada o rechazada, ha llegado a señalar a quienes tienen, entre los más jóvenes, una significación.

9. La "novela de la Revolución" tuvo sus antecedentes en algunas obras aparecidas a fines del siglo XIX o a principios del actual. Se recuerdan al respecto *La bola* (1887) de Emilio Rabasa, *Tomochic* (1892) de Heriberto Fría, *La parcela* (1898) de José López Portillo y Rojas y una pieza de teatro de Federico Gamboa, *La venganza de la gleba* (1905). Pero si tales son las obras precursoras, otras muy curiosas fueron, además de la base histórica, las causas de la aparición del género. Mariano Azuela había publicado desde 1916 su novela *Los de abajo* en una oscura edición de El Paso, Texas y nadie había advertido con suficiente publicidad su significación y su importancia hasta que, en 1924 y a causa de una polémica relacionada con el asunto, Francisco Monterde señaló la existencia de aquella obra que recurría por primera vez al tema de la Revolución. Unos años más tarde, interesados nuestros novelistas en la veta tan rica que se les proponía, comenzaron a publicar, casi ininterrumpidamente desde 1928 hasta una década más tarde, una abundante serie de obras narrativas a las que ha venido a denominarse "novelas de la Revolución". Caracteriza a estas obras su condición de memorias más que de novelas. Son casi siempre alegatos personales en los que cada autor, a semejanza

de lo que aconteció con nuestros cronistas de la Conquista, propala su intervención fundamental en la Revolución de la que casi todos se dirían sus ejes. El género adopta diferentes formas, ya el relato epistolar en que se sigue la figura central de un caudillo, o bien la narración cuyo protagonista es el pueblo; otras veces se prefiere la perspectiva autobiográfica y, con menos frecuencia, los relatos objetivos o testimoniales. Merece notarse que la mayoría de estas obras, a las que supondríase revolucionarias por su espíritu, además de por su tema, son todo lo contrario. No es extraño encontrar en ellas el desencanto o la requisitoria contra este o aquel caudillo y, tácitamente, el despegue ideológico frente a la Revolución. Sería pues erróneo llamarles literatura revolucionaria y el nombre que llevan, no obstante su imprecisión, es preferible. A pesar de la proliferación del género y de la existencia dentro de él de obras magistrales—por su técnica narrativa, sobre todo—es difícil destacar una que sintetice el movimiento revolucionario—, por la parcialidad temática de partido en que casi todas incurren. Mas, cuenta habida de sus limitaciones, las obras de este género han contribuído poderosamente a lo que podría llamarse la creación de un estilo del pueblo, en cuanto lo expresan y lo acogen. Su aparición es paralela, por otra parte, a un amplio repertorio novelístico hispanoamericano de temas semejantes y, junto con esas obras, las nuestras participan señaladamente en el resurgimiento de la novela americana ocu-

rrido en los últimos años. Pocas obras han merecido una más calurosa acogida en el extranjero. La novela de la Revolución ha sido traducida a lenguas ignoradas casi por todo el resto de nuestra literatura y ha llevado a pueblos remotos una imagen violenta y pintoresca de nuestra vida que ha promovido, aún desde tan extrema perspectiva, el conocimiento de México y la justificación de nuestra empresa revolucionaria.

10. Con muy escasa diferencia respecto a la novela de la Revolución, apareció en México otra tendencia, la literatura de contenido social que, a pesar de su semejanza y relación con aquélla, tiene una existencia propia. Más aún que en el caso anterior, pueden reconocerse amplios antecedentes a este tipo literario. A partir de Fernández de Lizardi y sin interrupción a lo largo del siglo XIX se ha cultivado en México la literatura al servicio de una convicción política y social, aunque en cada período la distingan caracteres propios. Acaso el rasgo más peculiar de esta tendencia literaria en los años que siguieron a 1929, cuando comienza a advertirse su presencia, sea la improvisación que promueve de escritores de todas especies. Como consecuencia de su antiintelectualismo y aun su repudio de lo que podría llamarse literatura culta, créase pues el tipo de escritor espontáneo y extraño a la tradición. Todos los géneros literarios—novela, teatro, poesía—se trasmutan en manifiesto político, en que sólo importa la pureza ideológica. Si nuestros nove-

listas de la Revolución prescindían del espíritu de aquella lucha para sólo atenderse a sus peripecias; los escritores de esta especie, por el contrario, abandonan los hechos revolucionarios para insistir sobre todo en las ideas o en los conflictos que esas ideas provocan. Pero junto a este tipo más generalizado de escritor que determina el movimiento, es preciso reconocer, además, al escritor ya formado que se acerca a él para contribuir con su obra a una causa que comparte. De estos últimos provienen casi siempre la doctrina y las escasas obras valiosas surgidas entonces. La doctrina se reduce al propósito de poner la literatura al servicio de una causa política y al alcance de las masas; servirse de ella para inculcar en el pueblo el ideario socialista; regresar al naturalismo, sólo que dirigido; y finalmente, agremiar la producción intelectual. Entre las obras de calidad, tanto de autores surgidos en el movimiento como de plumas ejercitadas con anterioridad, puede señalarse alguna obra poética que haya acertado a conciliar la prédica doctrinaria con la literatura. En la prosa narrativa, más adecuada a tales empresas, las excepciones incluyen la obra, posterior al apogeo del movimiento, de un joven novelista y los relatos sobre temas indígenas de uno de nuestros mejores prosistas.

11. A propósito de estas obras indígenas debe recordarse la existencia de una tradición literaria adicta a nuestro pasado precortesiano. No ha llegado a ser nunca una corriente dominante, como

lo fué el "colonialismo"; pero a partir de 1922 y hasta nuestros días es visible una línea ininterrumpida de indigenismo. Recreaciones poéticas o históricas de personajes o acontecimientos de aquella época; colecciones de cuentos y leyendas; investigaciones históricas, arqueológicas y antropológicas sobre las supervivencias indígenas, constituyen un material que, por el estudio o la ficción literaria, ha contribuído a la valoración y comprensión de unos orígenes cuya riqueza se nos hace cada vez más patente.

12. Ya casi en nuestros días, las últimas influencias poéticas significativas parten de las obras de Federico García Lorca, cuya muerte en 1936 determinó una difusión extraordinaria de su admirable poesía, de Pablo Neruda, que trajo a nuestra lírica la desolación y los símbolos oscuros y luego alentó un póstumo resurgimiento de la poesía social, y finalmente, de Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer, ejemplos preferidos de algunos de nuestros más jóvenes poetas.

13. Las revistas literarias, en ésta como en las anteriores épocas, han desempeñado una función muy importante. En muy contadas ocasiones los escritores se deciden o encuentran la oportunidad de recoger en volúmenes sus trabajos, y así el curioso debe dirigirse a las publicaciones periódicas para encontrar el pulso vivo de la literatura mexicana. En las revistas hacen nuestros escritores sus primeras armas; allí se forman y de allí parten para más ambiciosas empresas. Los libros pocas veces nos muestran la ver-

dadera evolución de nuestros autores; las revistas, en cambio, registran día a día su curiosidad, sus preferencias, las formas de su sensibilidad, su progreso o su decadencia. Una verdadera biblioteca mexicana o una justa historia de nuestras letras no pueden reducirse, por ello, a la producción que ha alcanzado su inclusión en el libro; debe contar, y muy considerablemente, con esos cuadernos irregulares, dueños de todas las arbitrariedades, que son las revistas: imagen proporcionada de nuestras letras y, como ellas, inseguras en su vida y en su forma, como ellas, persiguiendo siempre una madurez lejana.

14. Si una nota sobresale en la literatura mexicana de los días en que se formula este resumen es sin duda el afán de recapitulaciones que se advierte en todos los géneros. Escasas las personalidades relevantes entre los escritores jóvenes y sin que haya surgido ninguna tendencia sugestiva que impulse la creación literaria, todos parecen preferir un reposo crítico, una revisión de un pasado que arrastramos aún como masa informe. Consiguientemente, al ocaso de los géneros de creación ha sobrevenido un esplendor consi-

derable del ensayo, de la crítica y de todos los géneros en prosa no narrativa. Los frecuentes concursos de novelas y los indestructibles juegos florales, por ejemplo, no han conseguido, hasta ahora, ver surgir a novelistas vigorosos ni a poetas memorables. En cambio, cada año poseemos un acervo más rico de ensayos y estudios, a los que suelen dedicarse no pocos poetas, dramaturgos y novelistas en los largos entreactos que les depara su obra de creación. Los escritores que iniciaron su actividad literaria en los años próximos al Centenario de nuestra Independencia o aun los que nacieron alrededor de aquellos días, están recolectando ahora los frutos de su madurez. Quienes vinieron más tarde parece que, fatigados antes de tiempo, han preferido volver los ojos de toda actividad creadora a una realidad presente o pasada que les encadena y les impone su presencia. Ya otoñal el esplendor de nuestra lírica, iniciado en el Modernismo y concluido quizás en el poeta que ha cantado a la orilla del mundo; incierto aún el destino de nuestra novela moderna; remisó nuestro teatro para responder a los esfuerzos de sus restauradores, diríase pues que asistimos al nacimiento de una nueva edad crítica.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

LAS MORADAS

REVISTA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS

Director:

EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

Dirección:

Apartado 1020, Lima, Perú

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN: 3 DOLARES

Ediciones

ORIGENES

Publicadas:

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 espera*

Cintio Vitier: *Diez poetas cubanos*

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.

Adquiera en su librería

DIEZ POETAS CUBANOS

ANTOLOGIA Y NOTAS

DE

CINTIO VITIER

Conozca los mejores poemas de: José Lezama Lima, Angel Gaztelu, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Octavio Smith, Fina García Marruz y Lorenzo García Vega.

EDICIONES "ORÍGENES"

PRECIO \$2.00