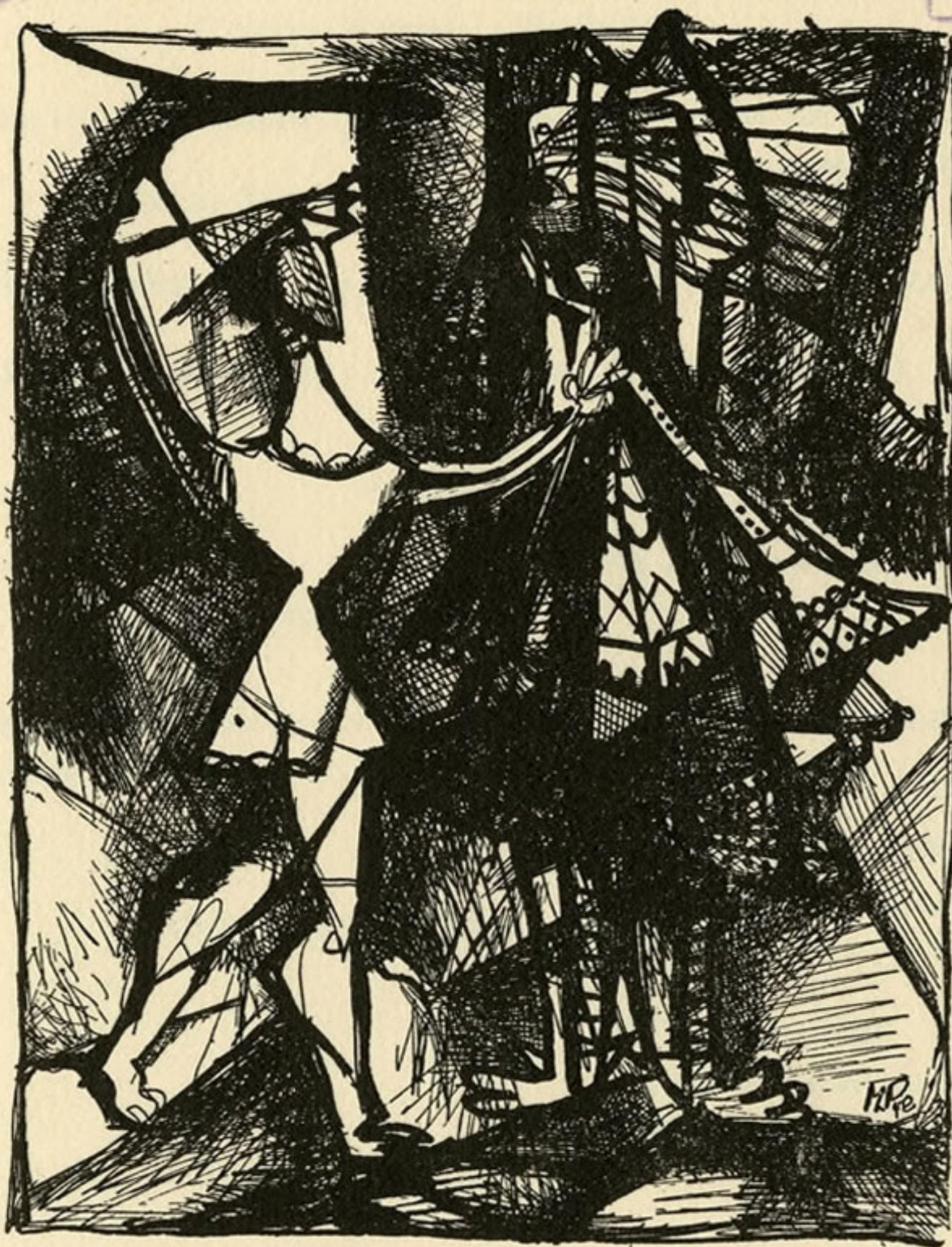


ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

BIBLIOTECA NACIONAL
CALLE MAESTRO
HABANA 1948

HEMEROTECA
RESERVA



LA HABANA

Otoño

1948

SUMARIO

MACEDONIO FERNÁNDEZ: *Psicología del caballo de estatua ecuestre*

FINA GARCÍA MARRUZ: *Canción para la extraña flor*

CINTIO VITIER: *Escándalo*

ANTON CHEKHOV: *De los cuadernos y las cartas*

OCTAVIO SMITH: *La tarde del Domingo*

HUMBERTO PIÑERA LLERA: *Notas sobre la idea de evolución*

CÉSAR GARIZURIETA: *Nueva teoría de los colores*



NOTAS

El *Pen Club* y Mallarmé. — El *Pen Club* y los "Diez poetas cubanos".
Manuel de la Cruz Hernández: Glosa a Carmelo.

Portada de LUIS MARTÍNEZ PEDRO

ORÍGENES

AÑO V



LA HABANA, 1948

NÚM. 19

Psicología del Caballo de Estatua Ecuestre

Propongo aquí lo que podría espetarse a públicos bien pagados, en el porvenir de las Conferencias, en homenaje al tricentenario del ignorarse todo en Zoopsicología y en Grafología, gloriosa ciencia.

Nosotros, los agitados de exhibición, los de la desocupación atareada, los que quisiéramos agitarnos en público en palabras y gestos, aunque sea para dar en conferencia "El elogio completo del Silencio", o de la "Soledad", con gran éxito, y muy oídos y mirados, hemos de prepararnos, dada la abundante competencia por obtener público que nos hacemos, al advenimiento del público pagado, y del oficio de espectador con horario, gremio, estatuto y todo lo de un oficio, con boletería a cargo nuestro. Boletería del Público, pues el público meramente impagante está descontento y ralea, la neutralización de la Boletería no compensa el fastidio y vacuidad que le llovemos; quiere una Boletería suya.

Los estudios de que me ocupo comenzaron hacia el año 1600, al tiempo que comenzó también la fecunda Grafología y la Sombrología (investigación del carácter por el perfil de sombra de la persona en las paredes). En 350 años nada se supo todavía de estas intrincadas ciencias; como se ve, el asunto no lleva apuro y ponernos a tratarlo hoy mismo, en seguida, haría reír de nuestra urgencia exagerada a un público conocedor que tiene una dura experiencia de lo que se consigue con nosotros. Vamos pues a ocuparnos de temas que no tengan tanto derecho a ser postergados. Sea hoy nuestro tópico: "Últimos progresos en las esperanzas de obtener un buen dispositivo de Planchar Arrugado".

Me refiero a la solución de la incomodidad—traída por la moda de cuellos y puños arrugados—de ocuparnos diez minutos cada vez que se los recibe planchados de la casa japonesa, en arrugarlos un poco, al grado que hoy los hace elegantes.

—Ya me afeité.

—¿Y ahora qué estás haciendo?

—Estoy arrugando los puños.

—Apresúrate: nos va a faltar tiempo para perder el tren.

Un nuevo trabajo de un género inesperado: *des-hacer*.

•

Pero dejemos ya este tópico y volvamos al único urgente, que por olvido se puede perder en tren alcanzado: el de hacer la Psicología del Público Pagante antes que no haya más ejemplares de este público. Muy pronto al Público impagante pero impago de hoy sucedería el pago. El último público pagante está por acontecer; no lo dejemos desaparecer sin estudiarlo. En la próxima conferencia se tratará este tópico, y lo que queda de Psicología del caballo, etc.

Una Novela Para Nervios Sólidos

Se estaba produciendo una lluvia de día domingo con completa equivocación porque estábamos en martes, día de semana seco por excelencia. Pero con todo esto no estaba sucediendo nada: la orden de huelga de sucesos se cumplía.

Sin contrariar este revuelto estado de cosas empujé hacia atrás con un movimiento decidido la silla que ocupaba, y luego de este ruido oficinesco y autoritario de 2o. Jefe burocrático que tiene temblándole veinte bostezantes sobresaltados, le retiré la percha al sombrero y en las mangas de éste introduje ambos brazos, di cuerda al almanaque, arranqué la hojita del día al reloj y eché carbón a la heladera, aumenté hielo a la estufa, añadí al termómetro colgado todos los termómetros que tenía guardados para combatir el frío que empezaba, y como pasaban alcanzablemente un lento tranvía di el salto hacia la vereda y caí cómodamente sentado en mi buen sillón de escritorio.

Por cierto que había mucho que pensar; los días transcurrían de un tiempo a esta parte y sin embargo no se aclaraba el misterio (todos ignorábamos que hubiera uno) en el puente proyectado. Primero se nos hizo conocer un dibujo

del puente tal y como estaban de adelantados sus trabajos antes de que nadie hubiera pensado en hacerlo existir; Segundo: dibujo de cómo era el puente cuando alguien pensó en él; Tercero: fotografía de transeúnte del puente; Cuarto: ya está el primer tramo empezado. En suma: que el puente ya estaba concluido, sólo que había que hacerlo llegar a la otra orilla porque por una módica equivocación había sido dirigida su colocación de una orilla a la misma orilla.

Ahora bien ¿por qué en el meditado discurso que el Ministro le tosió al puente por hallarse medio resfriado aquél, o éste, no estoy muy seguro, se acusó de ingratitud para con el Gobierno?

Sabido es cuánto ha sufrido la humanidad por ingratitudes de puentes. Pero en éste ¿dónde estaba la ingratitud? En la otra orilla no puede ser, porque el puente no apuntaba hacia la otra orilla y en verdad el arduo problema del momento era torcer el río de modo que pasase por debajo del puente. Esto era lo menos que se podía molestar, y esperar de un río que no se había tomado trabajo ninguno en el asunto puente.

Símbolos

Símbolo de la inocencia mística de vivir: Madre que en el umbral de su casita campesina mirando y esperando la llegada de los hijos a la hora de la cena corta el grueso pan apoyándolo sobre su vientre, en el que ya les diera su primer alimento. Madre siempre mismísima; aceptado destino misterioso. ¿Por qué? ¿Por qué?

Símbolo de dureza o incomprensión o asimpatía: Herir la yerbamate prensada para tomar una porción, resquebrajándola a golpes con punzón y martillo que destrozan su perfumado y delicado seno.

Símbolo universal estático estructural del dolor: La curva de la espalda humana.

Símbolo dinámico del dolor y preocupación terrenal: Busto inclinado del padre sobre el plato de sopa, sorbido sin dirigir palabras, sin levantar la cabeza hasta terminar; que bajo la fatiga de hoy toma la sopa, es decir el vivir terrenal para mañana, manso manjar en mansedumbre de seguir viviendo.

MACEDONIO FERNÁNDEZ

Canción Para la Extraña Flor

HOY he visto a la tierra, severa de fuerza y fantasía, fiel nodriza del tiempo;

hoy he visto a la tierra sin castidad, más santa de tan humilde, tan recia y verdadera;

hoy he visto un puñado de tierra como el juicio corto y justo de un tosco hombre de pueblo,

de la que tú has surgido con una serenidad distinta, con una ironía distinta, extraña, extraña flor.

Ay, que sólo podemos engendrar lo que nos es desconocido y toda perfección es solitaria.

He aquí que de la tierra parda como el tacto del pobre te yergues como una suerte de contemplación,

y en tanto que ella espera oscuramente, tú, clara, recibes, cual visión te detienes, no buscas continuar,

y nada te separa del deseo que Dios tuvo de ti, y resides todavía en el día de tu dicha.

¿Quién te podrá tocar sin espanto? Lejana es tu presencia como el cuerpo de la nieve.

He aquí que estás entre mis dedos prestándoles una suerte de atenta delicadeza,

he aquí que te toco y siento esa velada distancia que no podremos nunca atravesar

y en la que toda angustia se ha sosegado en una forma tan sencilla,

he aquí que estás frente a mis ojos y sin embargo, tan misteriosamente fuera de la vida.

Ah, explica a qué has venido a tornarte mortal en la fugaz mansión de esta mirada mendicante,

breve es mi vida, extraña, extraña flor, breve es mi vida junto a tu forma que sólo solicita una hora necesaria,

que sólo habita el espacio que puede llenar de gloria real y de sentido.

Ah, que no conozcas la brevedad de los días sino la joya virgen de un tiempo que no vuelve,

pues qué es para mí este día sino la piedra puesta en el rodar ajeno de una ladera oscura,

qué es para mí este día que sé pega a tu cuerpo como la luz al diamante y que en el mío sólo se desliza,

qué es para mí este día si no puede ser cual para ti la extensión de mi Cuerpo en la intemperie eterna?

FINA GARCÍA MARRUZ

1948.

Escándalo

SI con una violencia indescriptible... (yo estoy solo).

El teatro me fascina con sus florones, murmullos como una baja nube y cosas ficticias o reales de todo género. La yerba no ha crecido últimamente, gris y bajo el calor oprime hasta que el recinto del teatro empieza a centellear inmensamente. ¡Oh estrellas duras del escándalo!

Sobre el teatro una tersa claridad se extiende, paño extendido por los ángeles, más leve que las aguas. Todo este llegar me ocupa como la dentellada del caballo al mediodía. La yerba está sola en su perfección incomprendida por la yerba: duda, es verdad, muy lentamente, y el cenit azul y cenizoso baja sobre mi corazón.

Un hombre, una mujer (y su cortejo de inefables gritos, águilas), definen y se hunden, más puros que el dolor.

Toda esta fealdad de los que miran y la escandalosa soledad de los que son mirados empieza a cerrar las flores, los tridentes respetuosos del teatro más pequeño. Más distante que mi vida. Por la tarde yo me nublo con los árboles, me bajo y nievo con los árboles, ansioso de la quema de basuras, del imposible incólume que pasa. No es preciso comprender: escapo, desgarrado y solo.

¡A veces yo deseo que tú vuelvas, desprendido mundo!

La Persiana

ASI es posible volver a contemplar; detrás el paraíso con su alero negro (con esa inclinación distinta, en cierto punto, de su rojo alero) y su sofá de seda en el lugar oscuro; detrás el paraíso con su patio que todos pueden ver, cruzar y desoír, secretamente dilatado. Un bulto pasa, ciega la avidez como un regalo tan querido que nos punza y nos devuelve estrictamente pobres, polvorientos y brillantes como un niño con su caña de pescar en la tarde absorta. El río tiembla brevemente; yo me asomo.

Así es posible volver a contemplar. No es la ironía, no es el temblor de las yerbas y las nubes lo que me impide retener esa posibilidad que a veces me ilumina, como un ángel impetuoso y agudísimo, la inteligencia de las flores o un terror dividido en solitarias playas. No es la ironía ni el terror lo que me impide habitar ese retorno, ese asalto feroz y serenísimo del aire que yo traspasaba con un cuerpo de esperanza como un príncipe. Hay algo más que no revelo: una flor tan lúcida como lo oscuro; no me asomo.

Detrás el paraíso con mi vida; no me vuelvo. Mañana leerás la Biblia, leerás a Shakespeare, dormirás como una imagen que despierta: no es la tristeza, no es la ironía. He vuelto siempre al mismo ángel que está siempre en otro sitio, y al saber que busco ardientemente caen los velos con una grotesca voluntad, se impone un hierro que no importa; este hierro de la frialdad de la baranda tocada una vez, que ya no sale. Así es posible volver a contemplar, pero esa posibilidad es como el andrajoso niño, como la flor oscura y lúcida, cerrados; o como la persiana que se abre y efectivamente dice: "Sí, el paraíso *allí* está, con otra carne más nocturna." ¿No hay algo más que no revelo? Sí, porque aún arde, porque aún tiembla como un río, brevemente.

CINTIO VITIER

1947.

De los Cuadernos y las Cartas

SELECCION: (1882 - 1904)

¿Por qué Hamlet se preocupa por los fantasmas de los muertos, cuando en la vida misma rondan fantasmas tanto más horribles?

Pero quizás el universo está suspenso del diente de algún monstruo.

Una mujer preñada de brazos cortos y pescuezo largo, como un canguro.

He observado que después de casarse las personas dejan de mostrar curiosidad por las cosas.

La vida no está en armonía con la filosofía: no hay felicidad sin ocio y sólo lo inútil es agradable.

Las nuevas formas literarias producen siempre nuevas formas de vida; por eso son tan repugnantes a la mentalidad conservadora.

Las mujeres sin la compañía del hombre se sienten nostálgicas; los hombres sin la de la mujer se vuelven estúpidos.

Los jóvenes no se dedican a la literatura, porque los mejores entre ellos trabajan con maquinarias de vapor, en fábricas, en empresas industriales. Todos ellos prefieren las industrias, y las industrias están progresando enormemente.

Las familias donde la mujer es una burguesa crían fácilmente aventureros, estafadores y brutos sin ideales.

El amor, la amistad y el respeto no une a los pueblos tanto como un odio común contra algo.

La corrupción es una bolsa en la que nace el hombre.

El hombre y la mujer se casan porque ninguno de los dos saben que hacerse consigo.

La gente verdaderamente decente sólo se encuentra entre los hombres con ideas radicales o conservadoras definidas; los llamados "moderados" son muy dados a las recompensas, condecoraciones y aumentos de sueldo.

No se puede luchar contra el mal; pero sí contra el bien.

Cada vez que lee en los diarios la muerte de algún gran hombre, se viste de luto.

Una mujer no siente la fascinación del arte, sino los ruidos que hacen aquellos que tienen que ver con el arte.

Rusia es el país de los Don nadies.

La muerte es algo terrible, pero aún más terrible es la certeza de vivir para siempre y de nunca morir.

La gente más intolerable son las celebridades provincianas.

En arte el público quiere lo banal y familiar, aquello a que se han acostumbrado.

Una esposa infiel es una chuleta fría que ni queremos tocar, porque otro le ha puesto las manos encima.

No tenía ella pellejo suficiente en la cara; para poder abrir los ojos le era necesario cerrar la boca y viceversa.

Desvistieron al cadáver, pero no tuvieron tiempo para quitarle los guantes; un cadáver con guantes.

El amor: Los despojos de algo que se acaba, que fué inmenso o una partícula de lo que en el futuro será algo inmenso; pero en el presente es insatisfactorio, nos brinda mucho menos de lo esperado.

Madame N., que se prostituye, le dice a cada hombre que la posee: "Te amo porque no eres como los demás."

¿Por qué los árboles crecen con tanta exuberancia cuando los dueños están muertos?

El amaba esa clase de literatura que no lo trastornaba: Schiller, Homero, etc.

Si le temes a la soledad, no te cases.

Tuvo relaciones con una mujer de cuarenta y cinco; más tarde empezó a escribir cuentos de fantasmas.

En los labios de los viejos oigo cosas estúpidas o maliciosas.

Era un racionalista pero confiesa que le agradaba el sonido de las campanas.

Mirando desde la ventana el cadáver que conducían al cementerio: "Tú estás muerto, te llevan al cementerio, y yo iré a desayunarme."

Nos preocupamos por reformar la vida para que la posteridad sea feliz y la posteridad dirá como siempre: "En el pasado todo era mejor, el presente es peor que el pasado."

Cuando sea rico, tendré un harem donde guardaré mujeres desnudas y gordas con las nalgas pintadas de verde.

Cuánto más estúpido es el campesino, mejor le comprende el caballo.

Mientras al hombre le agrada cómo el pez salpica, será un poeta; cuando comprenda que sólo es la caza del más pequeño por el más fuerte, será un pensador; mas cuando no vea qué sentido tiene la caza o qué hay en el equilibrio que resulta de la destrucción, ya se habrá vuelto un poco tonto y aburrido como en su niñez. Y entre más piensa y sabe, más tonto resultará.

La esposa le ruega al esposo: "No engordes".

En la vida de los pueblos no hay pesimismo. Marxismo, o movimiento; hay estancamiento, estupidez y mediocridad.

Sentía una sed de vida, pero le parecía que lo que deseaba era un trago—y bebía su vino.

Estar ocioso involuntariamente significa oír lo que dicen, ver lo que hacen; pero él que trabaja y está ocupado no oye o ve casi nada.

"...Tienes una debilidad y lo falso de tu posición, tu infelicidad, tus catarros intestinales se deben todos a ella. Es decir, tu absoluta falta de cultura. Ves, la vida tiene sus condiciones. Para poder vivir holgadamente entre la gente educada, para sentirte en tu propia casa y feliz con ellos, hay que tener cierto grado de cultura."

(Carta a Nikolai Chekhov, 1886.)

"En conversaciones con mis colegas siempre insisto que no es la tarea del artista resolver los problemas que requieren el conocimiento del especialista. Es inapropiado que el artista maneje un material que no entiende. Hay especialistas para esas cuestiones: el futuro, el capitalismo, los males de la bebida, de las botas, de las enfermedades de las mujeres, etc. Que en el oficio, no hay preguntas, sólo respuestas, no puede ser la opinión sino de aquellos que nunca han escrito, o que nunca han pensado con imágenes. Un artista observa, selecciona, adivina, y combina—y esto presupone un problema. De otra forma no habría nada que resolver, o que seleccionar... si negamos que el proceso creador implica problemas y motivos, tenemos que confesar que el artista crea sin premeditación o intención, en un estado de aberración... Tienes razón en exigirle al artista una actitud inteligente hacia su obra, pero confundes dos cosas: *resolver un problema* y *presentar un problema correctamente*. Sólo el segundo es obligatorio para el artista. Ni "Ana Karenina" ni "Eugeni Onegin" solucionan ningún problema, pero nos satisfacen completamente porque los problemas están presentado correctamente."

(Carta a A. S. Souvorin, 1888)

"...No soy liberal, ni conservador, ni creo en el progreso, no soy un monje ni un indiferente. Me gustaría ser un artista libre, y nada más, y siento mucho que Dios no me ha dado la fuerza para serlo. Detesto la mentira y la violencia en todas las formas... El fariseísmo, la estupidez, y el despotismo no reinan sólo en la casa del mercader y la prisión. Los veo en la ciencia, la literatura, y las generaciones jóvenes... Por eso no tengo preferencias ni por el policía, el carnicero, el escritor, la nueva generación. Lo más sagrado para mí es el cuerpo humano, la salud, la inteligencia, el talento, la inspiración, el amor, y la más absoluta libertad. Este es el programa que seguiría si fuera un gran artista."

(Carta a A. N. Pleshcheyev, 1889.)

"Ni por un momento me abandona la idea de que debo, estoy obligado a escribir. Escribir, escribir y escribir. Soy de la opinión que no se puede ser feliz sin ocio. Mi ideal: el ocio y el amor de una jovencita gorda. Mientras tanto soy un literato y tengo que ponerme a escribir aún en la misma Yalta."

(Carta a Mme. L. S. Mizinov, 1894.)

ANTÓN CHEKHOV

(Traducción del inglés por J. R. F.)

La Tarde del Domingo

I

La estancia de reclusa intensidad morada,
las pálidas doncellas bajo la tarde ardiendo
como un fosforecer baldío de la sombra,
las pálidas doncellas de alma empinada hacia la fiesta
dispersa y olorosa del Domingo
tocan mi corazón, me dañan
de seductor remedo inconfesable.

(Una ventana acude con labios entreabiertos
al blandido festejo de malvas desalados).
Porque he aquí que no puedo negarte, infancia mía,
muda y desazonada el libro
dejando al invadirte cierta hora,
cierta indefinida transición de pronto
como suave presagio introducida.
Porque así el sereno bullicio de las vírgenes,
su indecible, risueña sapiencia reposada
al ocio fragante del atardecer se abría;
así para surcarte sordamente, para henchirte
de irónica riqueza, de estéril embriaguez, distante
flora de ávidos cuerpos indecisos, la marea
del pueblo despertando a sí mismo comenzaba.

Al ocio del atardecer, ávidos cuerpos sumergidos,
distante flora de velado llamear y fresco asombro.
Al ocio vibrátil del atardecer la ronda
de un juvenil reconocerse sigiloso.
Al ocio de ingenuas y litúrgicas
galas del atardecer, litúrgico festejo,
grata sombra enjoyada de presteza
que ignora y se confía, sencilla y destelleante
presteza, al amplio espacio terso y promisorio,
susurradas aguas de lenta fábula, a las islas
de un morado rielar de tibio hechizo.

Y era tu fiesta aquélla, oh niño en la asaeteada,
delirante estancia, oh tierno imaginero a ciegas;
tuyo cada ademán de gracia levantisca
de sucesivos claros pechos despertando,
tornando a su esencial rumor, a oírse el núbil,

legado, irresistible impulso recamado,
tuya toda la ronda del distante, ajeno
renacer a un tenaz, indagador sí mismo,
a un velero ritual confiado, a una velera
sagacidad adelantada como un rostro
de encendido silencio, como el rostro
fascinado y calmo de una adolescente
que la tarde conduce al rostro en que volcarse.

II

Como la andanza al extraño plenilunio de otro tiempo:
detrás, negra silueta torreada y poderosa,
pluma en la gorra grana y laúd en bandolera,
silencioso juglar meditabundo y ágil.
Como junto a la oreada eternidad del Tíber,
la plata elusiva, evanescente de su diálogo
perseguir bajo Rienzi, efímero tribuno,
gentil paseante taciturno de otra tarde
ser entre un holgar ruidoso y pendenciero
de bandas mercenarias, sostén de los caducos
linajes de Orsini y de Colonna: los festones
de una ruina voluptuosa frente al que retorna
del Norte y su boscosa ensoñación guerrera,
el que oye al tiempo atragantar los muros insultantes
desde una juventud con dulce breña de los himnos
de reinos de encantada espesura y sol brumoso;
gentil paseante en mantó azul hecho a los juegos
y razones del aire en Aviñón la cortesana,
bajo el manto las armas destelleando un plateado
denuedo, un desposorio sereno con la fábula;
la espada inmersa en el bruñido reposo, impávido
sesgar las algaradas que la tarde avienta.
Como el aire en que sueña la brea reciamente,
las llamas de su olor, las llamas de oscura,
intrépida nostalgia de profeta haciendo
rostro y alma y ensueños de parques capitanes,
maduro capitán haciéndote en remotas
latitudes de sol y espuma florecidas,
enjuta y avezada silueta del ahinco,
alta silueta en negro traje, ornada sólo
por el viento nocturno de sales siempre errantes,
por la magia nocturna de la estrecha cámara
donde el farol oscila y el desvelado yace
cogido en los relatos del mar, en la soltura

del mar de negros labios junto a las maderas;
la música estallando en las jarcias que a embriagarte
vendría con su dejo de un vagar irredento
y altivo, el legendario dosel de un mediodía
sobre la rada más allá de la memoria
de los mapas, con frondas de verde centelleo
parejo a la riente pereza de invisibles
dioses, al divino juego de rehacer por siempre
un ventanal de viento y azulados
arcos espumeantes,—oh mirador del tiempo
que flamea y queda—tu bella desazón
desde la borda, tu bella y embozada
desazón de impelido—, tiempo que aislado esplende,
tiempo resuelto en puro esplendor incorruptible.
Como tanta advenida carne de otro espacio,
ciudades de blanca piedra estival junto a tus sienes,
niño rey que en los patios volanderos revista
pompa de tropa inédita, cabalgado mareo;
como la límpida confianza trotamundos
que el cielo de la estancia madrina, que el poniente
de brisas misioneras, holladas por la adusta
ternura de mástiles cercanos te fraguaban,
cuando era una ventana dulce y sordo velamen,
dulce y grave tirón de ojos ganosos, tenues velas
hinchidas tironeando, hinchidas, trastornadas
por los morados lienzos marinos de la tarde,
cuando la estancia a punto de ceder, a punto
de ser desgoznada, casi en vilo, soltando
los vinos de un secreto, umbroso fausto solariego,
fragorosa de aguas de lontananza te servía.
Lo mismo que ese juego de silentes audacias
y de inocencia a pie juntillas comprometida, grave
díscola irisada, así de minucioso y férvido
todo lo que hacia un parque de pueblo iba zarpando
bajo la hora de insinuadas joyas parpadeantes
construido por ti era gesto a gesto,
por tu tenso vibrar trazados en la ebria
tela de la distancia las sonrisas, los pechos
de clara y aguzada dicha mitológica,
los pechos de graciosa arrogancia de escogidos
a la cálida ronda del ocio adelantándose,
al redondel donde entreabrirse como niños
asomados de pronto a diáfana licencia
de beber los secretos carnavales postreros,
pensativo y riente coro que adivina,

figuras de tu cuento con deslizadas barcas
de tardanza de rito voluptuoso y de bullente
carga de carne juvenil que asciende en cánticos
como nostalgia eternamente incinerada
—labios contra la fina bruma en que se vela y arde
la tersa carne indefinible de una diosa—;
porque la dura luz sus dedos aflojaba
y algo tiernamente indómito en los cuerpos podía
tener noticias de sí mismo, definirse
como dulce pez del rubio asueto inesperado,
tomar parte en la busca del fruto que no cesa
y es subrepticio zumo, cintilar disperso
por intrincadas frondas y recodos del aire.

Diálogos con Fuencisla

I

SEGOVIA no ha de zarpar y el soplo de la luna
barre los llanos y despierta
el ascua apretada en cada roca.

Fuencisla,
mi aliento esta tarde ha peinado las acacias,
la catedral ha rezumado
su música prensada, su maciza orquesta
de arbotantes y agujas avizoras,
la catedral, sacando
viejos atuendos al frescor
gracioso de la plaza,
en su misma piedra de oros mortecinos
ha hinchido quedamente un velamen, una espera.
La plaza ha sido escrita de arduos juguetes
de piccecillos raudos como rasgos
apremiados por oscura videncia seductora.

¿Y qué ha sido, Fuencisla,
de mi aliento en grana lívida estirado
como iluso tañido y flaco esparcimiento,
de la piedra que se orquesta ilustre y renegrida,

de la escritura rauda de las niñas
sobre las guijas que pule la penumbra?

Segovia no ha de zarpar y el soplo de la luna
barre los llanos con un cántico
de viñas chipriotas que agrietadas
las rocas torpemente balbucean.

II

Fuencisla, qué yo quiero
sino en vilo, a presión sobre tu cuerpo,
el templo de frenética alcornia silenciosa,
la catedral de ópalo fugazmente suspendida
como cruenta dulzura incorruptible?

En esta plazuela nada pasa, pero el polvo,
liviano y gárrulo de tenue fabla desusada,
no cesa con cuidado pueril de repartirse
sobre la noble piedra tarda y abrumada.

Yo quiero un vuelco, trastocar
la fluencia sorda y no me entenderían
estas casonas, pálidas paseantes
por su linaje como por un claustro
donde un eco con otro se acompaña furtivo.

Yo quiero no apagarme, desoír
la sombra de ruinosos castaños del desgaste.
Venga el fuego a sumarme en su nocturno oficio
de ancestral codicia esplendorosa.

Fuencisla presta, discursiva,
qué hay en tí que se queda y abre un límpido,
sagaz, ventilado interior en donde el tiempo
próximo está en el plácido mantel de cada día?
Fuencisla, qué angustiosa
la fina hechura de tu persistencia.
Fuencisla, acaso tú tampoco
comprenderías.

España, Oct., 1948.

OCTAVIO SMITH

Notas Sobre la Idea de Evolución

I

Al borde casi de lo que pudiera—con las consiguientes reservas—denominarse el centenario de la idea evolucionista (1850-1950), no está de más que dediquemos un breve comentario a tan importante acontecimiento, quizá si el más destacado en el siglo XIX, y la causa real y efectiva de las transformaciones experimentadas en el orden filosófico y—en considerable parte—en el científico en lo que va transcurrido del siglo actual.

En efecto, las primeras manifestaciones sobre la teoría de la evolución remontan a Kant, se hacen aún más positivamente manifiestas y se dibujan con más nítido perfil en la filosofía positivista inaugurada a comienzos del diecinueve por Augusto Comte, para ofrecerse con terminantes caracteres en Erasmo y Carlos Darwin y Lanmarck. Finalmente, se muestra en todo su desenvolvimiento, hay que advertir que muy modo siglo XIX, en las respectivas formulaciones de Hegel y Spencer. *Muy modo siglo XIX*, porque, como veremos más adelante, de la teoría evolucionista en su totalidad y en cuanto tal, hay que distinguir lo que, por una parte, significa y constituye para la actitud espiritual del diecinueve; y por otra lo que ella representa, considerada de otra manera, para la filosofía y la ciencia contemporáneas.

Si se nos pidiera una formulación escueta y al mismo tiempo clara de lo que dicha diferencia representa, diríamos que en tanto que para la mentalidad del XIX la evolución es considerada como *evolución del Ser*, para la actitud de pensamiento contemporánea la evolución hay que considerarla como *evolución en sí misma*, o sea como el proceso en sí, y no como atributo o superposición. De esta última suerte, es como se nos ofrece, por ejemplo, en Dilthey y Bergson.

Una indagación a fondo de la idea de evolución según aparece formulada en el siglo pasado, obligaría a remontarse retrospectivamente hasta los comienzos mismos del idealismo subjetivo inaugurado por Descartes. Y habría de ser así porque justamente en la tesis cartesiana de la *inmanencia* se halla el germen de la idea de evolución según la concibe el siglo XIX. La inmanencia, señala Descartes, es posible en cuanto que toda idea lleva en sí su propia razón de ser, su *explicatio* (o sea la posibilidad de un despliegue que ha de remontarse hasta sus últimas consecuencias). Luego inmanencia equivale a potencial desarrollo infinito, que, después, considerado a la inversa, como emergiendo desde un comienzo "lógicamente" inevitable, ha de servir para explicar todo proceso, enmarcado entre un principio y un fin, que se considera generalmente, no como fin último

gido por una estructura interna de riguroso carácter lógico, como no sea la evolución entendida como *evolución del ser*? Y es sin duda dicha evolución la que Hegel y Spencer postulan en tanto en cuanto para ambos tal evolución, primero, como proceso dialéctico, y segundo, en cuanto proceso dialéctico, evolución del ser, comporta un previo carácter *espacialista*, que es a su vez fuente de todas las cualificaciones advertibles en la concepción espacial de la realidad.

La concepción espacialista del ser, como se sabe, señorea el pensamiento occidental desde los griegos. No en balde las manifestaciones de más poderoso y decisivo influjo son precisamente aquéllas en las cuales prima un sentido *estático* del ser (tales Parménides, Platón, Aristóteles, Tomás de Aquino, Descartes, Kant y Comte), frente a la concepción del ser como *devenir* (Heráclito, los estoicos, en cierto modo el propio Hegel). Pero el espacialismo de la concepción estática del ser implica, como se sabe, la exclusión de toda posibilidad de *azar* o de imprescriptibilidad del acontecer en cuanto proceso del ser, que no del proceso como proceso mismo. Y tal posibilidad de imprescriptibilidad, tal *azarosidad*, si se permite el vocablo, surge de la admisión de un elemento antagonista de la concepción estática y que ésta por consecuencia erradica inexorablemente—la noción de *tiempo*.

II

De Thales a Heidegger, en el largo

trayecto de veinticuatro siglos de filosofía, lo que ha posibilitado el desarrollo de la concepción estática del ser y por consecuencia el proceso dialéctico en que la misma se apoya, es precisamente la tesis espacialista de la realidad. O sea que sólo a base de una cuasi total erradicación del tiempo es que se ha podido superponer el proceso del *devenir* a la propia realidad del ser, dando aquél como *lo que le pasa* a éste. Y esta manera de concebir lo devenible, no como el ser en cuanto tal, sino como lo que le ocurre al ser, se insinúa en Parménides, se debate en busca de afinada expresión en Platón y acaba hallándola en la formulación aristotélica de los *modos del ser o analogía del ente*. “El ser se dice de muchas maneras”, afirma el estagirita. Pero esta posibilidad de “predicar” el ser implica ya la dualidad superpositiva del ser y lo que a éste acontece—de la sustancia y los accidentes. Desde entonces, y salvo contadísimas excepciones, la idea de una evolución del ser, que no la del ser como evolución, señoreará casi permanentemente el pensamiento filosófico occidental.

El empeño aristotélico de buscarle una salida al *impasse* en que se sume la física helénica por obra de la tesis parmenídea de la identidad de ser y pensar, logra éxito al precio de una *espacialización* de la realidad. Pero hay más: esta espacialización se acuerda perfectamente a la estructuración lógica de Aristóteles, ya que basta pensar en la disposición escalonada que el estagirita reclama para el pensamiento en todos y cualquiera de sus

y decisivo, sino como siempre la posibilidad de convertirse en nuevo punto de partida para otro desarrollo ulterior.

En el fondo, no resulta difícil advertirlo, lo que está en juego es la clásica polaridad antagónica de la concepción del ser *estático* versus la del ser *dinámico*. Y en Descartes la primera vence decisivamente sobre la segunda. El cartesianismo es, sin lugar a dudas, una reafirmación del concepto estático del ser al modo parmenídeo. Por eso, la tesis cartesiana del idealismo subjetivo, pese a su aparente dinamismo, da pronto señaladas muestras de su rotunda adhesión al parmenidismo, como se comprueba en su concepción espacialista de la realidad, que Descartes sigue dando como el mundo exterior exclusivamente, y en la pronta y fácil subordinación de lo no extenso, de lo espiritual (para llamarlo con un término asaz amplio) a la *extensión*, según aparece en Spinoza y su monismo, que desemboca de inmediato en un crudo mecanicismo y materialismo.

Muéstrase, pues, la idea de evolución, a lo largo de los llamados Tiempos Modernos, y sobre todo en el siglo XIX, como dominada por los siguientes conceptos: Primero, la evolución es evolución restringida al campo de lo natural sensible; segundo, la evolución no es nunca evolución como *proceso* (en cuanto “algo”) y que como tal constituye la esencia de la realidad; pues, en tercer lugar, la evolución es un proceso “de” algo, y por esto, proceso *dialéctico*—piénsese no más en Hegel y Spencer—con mucho de teleo-

gismo, de donde su acusado carácter dialéctico, sobre todo, al modo como concibe la dialéctica el siglo XIX.

A poco que se medite acerca de las inevitables relaciones implicadas en los tres conceptos antes mencionados, se echa de ver que se organizan, tanto en lo que constituye cada cual en sí, como en sus interrelaciones, concéntricamente. Pues, en efecto, considerados retrospectivamente, aparecen el tercero (la evolución como proceso dialéctico) incluyendo al segundo (la evolución como evolución del ser) y éste a su vez incorporando a sí al primero (la evolución referida al campo de lo sensible).

A la altura respectivamente de Hegel y Spencer—los dos grandes personeros de la idea de evolución en el XIX—muéstrase ésta en todo el esplendor de su formulación *dialéctica*, robustamente fundada a su vez en las premisas inevitables e indispensables del teleologismo y la estructura *lógica* interna que le es consustancial. La idea de evolución, en Hegel como en Spencer, se da resueltamente y de modo inequívoco, en la forma de un finalismo con sus imprescindibles comienzo y fin (este último, no tanto como término de un proceso cuanto como objeto o *finalidad* del proceso). Y es imposible postular ningún teleologismo sin su correspondiente estructura lógica, sin el escalonamiento que le ordena en sus pasos conducentes al fin *pro-puesto* o *sub-puesto*.

Pero, ¿cómo pensar en un proceso evolutivo fundado en lo teleológico y re-

procesos. Además, la proscripción del tiempo elimina la terrible dificultad constituida por la *irreversibilidad*. Si el pensamiento es reversible, al menos en lo que tiene de estructura ideal, y de hecho encontramos cierta correlación ("lógica", diría Aristóteles) entre dicho pensamiento y la realidad exterior (presupuesta como tal la realidad física), cabe señalar para esta realidad una posible reversibilidad en cualquier instante en que se la considere; y bajo la costra de lo peculiar a cada pensador y a cada época, late la misma convicción. La tesis aristotélica de la posibilidad de predicar el ser de muchas maneras, en una indisoluble correlación con el pensamiento (garantizada esta última por la reversibilidad), resurge en la *adaequatio intellectus et rei* del Aquinatense, como luego más tarde en el *ordo et conexio idearum eadem est ordo et conexio rerum* spinoziano—cauce victorioso y definitivo para la filosofía y la ciencia de los Tiempos Modernos hasta nuestros días.

La idea de evolución como evolución del ser repristina y avanza victoriosamente, hacia quizá su final destino, a lo largo del siglo XIX. La vemos manifestarse en la *ley de los tres estados* de Comte, majestuosamente provista de todos los atributos que le son indispensablemente inherentes. Se muestra como poderosa expresión dialéctica (la manifestación externa, según se ha consignado ya, de la estructura lógica de que aparece dotada la concepción estática del ser). Por otra parte, se ofrece como "explicación" del único

proceso realmente posible, si de veras ha de ser inteligible (léase *racional*)—el proceso de la realidad espacio-temporal o física. Y lo que hace Comte en el sector de lo social, de lo ético y lo político principalmente, los dos Darwin y Lamarck lo trasladan—al modo peculiar del siglo XIX—con maravilloso éxito a la biología. Pero aun faltan las formulaciones realmente coherentes de toda esta marcha triunfal de la idea de evolución como evolución del ser. El acabado final se lo proporcionan respectivamente Hegel y Spencer, aunque, como ocurre siempre, sean ellos quienes, por esa justa e infaltable ironía de la historia, abran la brecha por la que, a poco, se salga al campo opuesto de la idea de evolución como proceso en sí mismo, como devenir, como acontecer en cuanto tal, y no acontecer de otra cosa.

En Hegel, la dialéctica es *movimiento*. Movimiento, por supuesto, del ser. De donde *dialéctica del ser*. De acuerdo a su formulación más general y por ende fundamental, el proceso de esta dialéctica consiste en transitar gradualmente del simple ser carente de toda *cualidad* al ser cada vez—en cada estadio—*más* cualificado. Pero en esa ascensión desde el simple ser hay un acontecer en el cual al ser le va ocurriendo algo, cada vez más, y en este sentido se va realizando una *superposición*, que como tal, es diferente del ser mismo. Como se comprueba precisamente en que, para Hegel—y de acuerdo a su concepto de la *verdad*—el modo de ser que tiene el ser, es "dejar de ser" (pa-

sar a la nada), y el modo de ser de la nada es "dejar de ser" nada) pasar a ser "ser").

Hay, pues, como vemos, por una parte el ser, y por otra lo que a éste le acontece. Eso que le acontece es justamente lo que le permite transitar desde la condición de simple ser hasta él mismo dotado de las mayores cualificaciones capaces de determinarlo hasta el máximo posible. Pero adviértase que este proceso posee en Hegel un carácter lógico retrospectivo, ya que lo primero que el pensamiento advierte no es precisamente el *simple* ser, sino a éste en su connotación más heterogénea, y es sólo por el proceso dialéctico que puede el pensamiento llegar, en la culminación de su ascensión, a percibir el ser como en realidad es: *inmediato* o *indeterminado* (*das unbestimmte Unmittelbare*). Ocurre, pues, por una parte, que es exactamente el acontecer al ser y no del ser en lo que consiste la idea de evolución en Hegel. Por otra parte, para Hegel el puro ser (vale decir, la pura nada) se alcanza en un pasaje retrospectivo (de *lo menos ser* y *la menos nada* posible a *lo más ser* y *lo más nada* posible); en que según se revela el ser, vase *develando*, es decir, separándose de aquello que no es propiamente él, sino lo que le acompaña como acontecer.

Lo cual no deja de implicar el germen de inevitable heterodoxia que se halla latente en su formulación de la dialéctica del ser. En la identificación del ser y la nada, hace Hegel intervenir entre ambos, intercalándolo, el concepto de *devenir*. Por inexplicable que parezca, sin este

concepto la evolución no puede sustanciarse. Pero Hegel, como igualmente Spencer, tiene que utilizarlo, si de veras ha de hablar de *evolución*. Lo que ocurre, según se ha expuesto ya, es que, dentro del marco de la concepción espacialista del ser, éste, por cuanto no puede dejar de ofrecerse *estáticamente*, puede en efecto admitir o tolerar accidentes, de tal modo, que en la comprobación que de él realice el pensamiento sea posible advertir la flexión o *analogía* (analogía, por supuesto, con la mente—*adaequatio*) que permite "predicar" del ser en cada caso. Del ser se puede, pues, decir "lógicamente" lo que en cada caso le ocurre. Es *logos*, de donde su ciencia es, tiene que ser, *onto-logía*.

En Spencer hallamos igualmente una formulación de la idea de evolución al modo estático. Con la diferencia, respecto de Hegel, que Spencer se afianza mucho más señaladamente en el sector de la naturaleza, o sea que hay una referencia más directa y concreta al mundo empírico.

Lo fundamental de la idea evolucionista en Spencer es su fe incommovible en un teleologismo, como siempre, *determinista*, al menos en la forma. El mismo expresa que "la historia completa de cualquier cosa debe incluir su aparición a partir de lo imperceptible y su desaparición en lo imperceptible" (*Primeros Principios*). Mas adviértase que eso *imperceptible* del comienzo y del fin es exactamente lo que Hegel establece como idénticos puro ser y pura nada. Y el proceso

de integración y desintegración, aunque expuesto en forma fuertemente alusiva a lo empírico, se entrevé como igualmente el devenir hegelino en que se transita del puro ser a sus formas más densamente connotadas, para regresar, por la vía del mismo proceso dialéctico, a la simplicidad absoluta del ser dado como inmediato e indeterminado. Esto es lo que se desprende de sus palabras: "La evolución es una integración de materia y una pérdida concomitante de movimiento, durante la cual la materia pasa de una homogeneidad indefinida e incoherente a una heterogeneidad coherente y definida, y durante la cual el movimiento retenido experimenta una transformación paralela." Hay, pues, para Spencer, un proceso por el cual al ser le es dable transformarse, entendida esa transformación como algo adherido al ser, y que por lo mismo es posible explicar dialécticamente (¡"lógicamente"!)

III

La evolución como proceso dialéctico referido y reducido al campo de lo empírico, alcanza, según se ha expresado, su culminación en el siglo XIX, especialmente en el campo de la biología, por razones conocidas y cuya consignación es imposible ahora. Sin embargo, y como también se ha expresado ya, considerada en conjunto y desde lo cimero de su formulación como remate de una concepción del mundo, aparece en Hegel y en Spencer.

Empero, y como siempre ocurre con los sistemas filosóficos notoriamente influyentes en su propia época, tras la aparente incontrastabilidad lógica de las respectivas formulaciones de Hegel y Spencer, late una inconsecuencia que es el punto de partida para un pasaje al campo contrario. En Hegel la inconsecuencia la constituye su dualidad del espíritu, pues mientras se mueve en el sector de lo espiritual subjetivo, no hay en rigor de verdad apenas cuestión que hacerle; pero no así en lo que toca a la *objetividad* del espíritu. Como a su turno señala Dilthey, lo espiritual es siempre subjetivo. La naturaleza de lo espiritual sólo puede darse en una pura acción, en una pura actualización, o sea que se caracteriza precisamente por ser un acontecer registrable en manifestaciones constituyentes de la vida "interna", y de las que no cabe en lo absoluto una inferencia retrospectiva, según pretende Hegel, que posibilite *situar* por contraposición un mundo o no-*yo*, cuya fundamentación última ha de estar referida—como ocurre en Hegel—conjuntamente con el espíritu subjetivo, a lo que él, con la pomposidad cara a su estilo, designa, el *espíritu absoluto*. Pero tal dualidad de lo subjetivo y lo objetivo respecto del espíritu, establece un verdadero abismo, por obra de la dualificación aludida, y que, como vemos, es sólo salvable *dialécticamente*, apelando al artificio de un tercer modo de lo espiritual—el espíritu absoluto.

La misma inconsecuencia advertimos en Spencer, cuando formula, por una parte,

su tesis del mundo de lo concreto—el mundo de la naturaleza—en el cual, según él, tiene lugar todo acontecer, y por otra parte su tesis de lo *Incognoscible*, que requiere, para su fundamentación, echar mano de un supuesto, que como tal, se apoya en la posibilidad retrospectiva del pensamiento, es decir, en una dialéctica que considera el devenir, la evolución, no como el ser en sí, sino como lo que a éste *le pasa*. Y aunque para velar esta inconsecuencia, y sin duda para amortiguarla, apela Spencer a la tesis del *agnosticismo*, ello sólo sirve para hacer más patente la persistencia de su inconsecuencia.

Vista en conjunto y rápidamente, las respectivas tesis de Hegel y Spencer se ofrecen como acabadas expresiones de una concepción de la realidad (la cosmovisión del XIX) que pretende haber logrado incidir en su esencia misma, por tanto, en su *verdad*. Mas una inspección al detalle revela de inmediato sus fallas básicas, que, son, además, comunes a toda concepción de la realidad en el siglo pasado. Contra tales fallas reaccionan algunos pensadores que, desde el mismo XIX, advierten tales deficiencias. Entre otros y señaladamente Dilthey y Bergson.

En ambos pensadores la idea de evolución se ofrece como *evolución en sí misma*, y no como algo que le acontece al ser. Tal nueva manera—relativamente nueva, claro está—surge de un replanteamiento de la indagación sobre la original naturaleza del ser, de la realidad última, y la constatación de que, *ab ini-*

tio, el equívoco débese a la *especialización absoluta* de la realidad última, del ser. Si, a diferencia de este proceder, admitimos a la vez que la naturaleza eminentemente temporal de todo acontecer—y cuanto se da al hombre es *acontecer*—, la condición inevitablemente subjetiva del espíritu, tenemos que aceptar, simultáneamente, los dos caracteres esenciales de todo acontecer: *irreversibilidad* y *azarosidad* (imposibilidad, en última instancia, de una real prescriptibilidad). Y de tal modo, el concepto de evolución como proceso *dialéctico* ha por fuerza de ceder el paso al de evolución como proceso en sí mismo, en lo más amplio de sí y allende lo dialéctico, aunque sin prescindir de lo que de esto puede y debe haber en aquello que tiene por qué ser dialéctico. O sea que al proceso *existencial* partiendo de un principio *esencial* que lo origina y lo justifica, sustituye ese otro no dialéctico, donde el punto de partida y todo el proceso en sí, sólo puede darse y concebirse como *existencial*. De este modo, a lo teleológico reemplaza lo simplemente existencial, como expresión de lo que *está ahí* (el *élan vital* bergsoniano, el *acontecer* diltheyano, el *ex-sistere* heideggeriano, etc.), y a lo retrospectivo lo prospectivo (la circunstancialidad, la perspectividad, la *biografía*, etc.)

A la rehabilitación del tiempo, ostensiblemente comenzada en la segunda mitad del siglo pasado—Kierkegaard, Nietzsche, Dilthey, Bergson—debese el pasaje de la idea de evolución como *evolución del ser* a la del *ser como evolución*,

puesto que la espacialización a que había venido siendo sometida la realidad última (el ser), no sólo admitía una idea de lo evolutivo en términos de lo que acontece al ser, y esto concebido como proceso dialéctico, sino que, en cuanto tal, estaba inexorablemente informado de un fundamental carácter retrospectivo, que explica el teleologismo de dicha idea de evolución. Teleologismo que posibilita el surgimiento de los demás elementos que completan el proceso de la evolución como evolución del ser, a saber: 1) la hipótesis, 2) la espacialización, 3) la retrospectión o reversibilidad, y 4) la previsibilidad. Todos peculiares a la concepción de la evolución como acontecer de algo heterogéneo a ella.

Cuando a tal concepción se contraponen la antagónica de la evolución como algo en sí mismo, como el *ser en sí*, adviértese de inmediato que los cuatro elementos señalados desaparecen inevitablemente. Porque, en primer lugar, todo punto de partida es sólo convencional, sólo supuesto, y por lo mismo artificial y artificioso. En segundo término, la espacialización funciona, y eso hasta cierto punto, admirablemente en lo que toca, no ya precisamente a toda la realidad espacio-temporal (que habría que preguntarse *qué es y hasta dónde llega*), sino a la legítimamente cualificable como física. En tercer lugar, la retrospectión o reversibilidad carece de sentido en el orden puramente subjetivo, no así en el objetivo, en tanto en cuanto este último se considere, y como tal se acepte, *objetivable*,

vale decir, *estático* (fuera del presente, de la actualización que permite asimilarlo y consignarlo como acaecer subjetivo). Finalmente, y en cuarto lugar, la previsibilidad sólo puede admitirse como lo que, por ejemplo, según Bergson, hace la inteligencia al esquematizar la ineluctable fluencia de la realidad última: como provisional ubicación de situaciones y objetos, que dentro de ciertos límites, se comportan *adecuadamente* a las exigencias siempre más o menos provisorias y provisionales en que consiste toda vida humana.

Cuando con algún detenimiento examinamos la producción más característica y por lo mismo más caracterizante del pasado siglo, vemos cómo la idea de evolución como evolución *de algo*, como acontecer de una entidad heterogénea al devenir como tal, había arribado a su culminación, lo cual equivale a decir que había comenzado a contradecirse seriamente. Esa idea de la evolución se resume admirablemente en la convicción y seguridad que anima a las mejores mentes del XIX de que ya queda muy poco por hacer para desembocar en el seguro puerto de todas las soluciones, tanto en el orden teórico cuanto en el práctico. Libros como *De la Methode dans la Science* recogen cumplidamente el criterio prevaleciente. Esa obra, constituida por una serie de artículos sobre diversas disciplinas científicas, artísticas y morales, confiado cada uno de ellos a un pensador de altura en la Francia de entonces, permite corroborar cuanto venimos afirmando. El Uni-

verso puede, porque casi está conseguido, reducirse a muy pocas leyes, y éstas a su vez a escuetas fórmulas que a la vez que lo explican en su diversidad, posibilitan concebirlo unitariamente, con lo que se ha llegado así a la ansiada y hasta entonces jamás lograda pretensión de la *unidad de las ciencias*. Y la idea de evolución al modo del siglo XIX late en toda manifestación sobre la ciencia y la vida, en forma terminante, transparente y conmovedoramente convictiva.

Después, la crisis en todos los órdenes. En la ciencia, incluso en las que parecían más "exactas", y por ello más incommovibles—las matemáticas, la física—. En el arte, en la moral, en la política, en la filosofía. Crisis de la familia, de la creencia y de toda convicción en general. Todo pasa, todo fluye, todo se anula, como diría el de Efeso. Y si efectivamente es

así, todo es devenir, inexorable fluencia, ¿cómo seguir aferrados a la idea del acaecer de algo estático, que sólo se moldea, se transforma accidentalmente y no en su esencia, o sea algo que en lo *esencial* no es lo devenible? La evolución hay pues que concebirla como el ser en sí y no como lo que al ser le ocurre o puede ocurrirle. Y si podemos—porque hasta cierto punto es posible—forjarnos la ilusión de un punto de partida y otro de llegada "lógicamente" concebibles, como igualmente pensar que toda manifestación de lo real está dada entre un *propter hoc* y un *post hoc*, no debemos olvidar lo que todo esto tiene de humano, de inevitable circunstancialidad de un *hic et nunc* que es sólo—porque el hombre lo sabe y lo quiere—*provisionalidad*, en el espacio y en el tiempo.

HUMBERTO PIÑERA LLERA

Nueva Teoría de los Colores

La exposición de Artes Plásticas celebrada en el Palacio de las Bellas Artes, para premiar a juicio de un Jurado Calificador, la mejor obra presentada, fué un gran acontecimiento en la vida cultural del país. Pero, hasta la fecha, no se le ha dado toda la importancia que el acto entraña en sí, haciéndose un análisis profundo y a fondo de las artes plásticas y ni siquiera los críticos profesionales lo han intentado, concretándose apenas a murmurar en voz baja. El chisme desorganizado rebota desde el postigo de la "ventana" de Salvador Novo hasta el perfumado balcón de María Asúnsolo.

La crítica diluye y esfuma juicios bizantinos, tal como se discutía, si los ángeles tenían plumas en las alas y pelo en la cabeza, o si su reproducción era igual a la de los mamíferos o la de las aves. Apenas la crítica se atreve a dar pequeños pellizcos a lo puramente epidérmico de la pintura, y lo hace en lo negativo y no con lo positivo que es lo constructivo, si acaso le preocupa lo incidental, como aquella pobre señora que se desmayó al suponer que se podía ahumar la ropa puesta a secar en el tendedero cuando se estaba quemando la casa.

La crítica superficial, a la que me refiero, suele razonar de la siguiente manera: Diego Rivera es mal pintor porque pesa ciento diecisiete kilos ochocientos cincuenta gramos; María Izquierdo no de-

bió pintar la "Música", dando la espalda al público; los papeleros que aparecen en el cuadro "Niños Durmiendo" de Dosamantes, debieron taparse con carteles de la Opera Nacional; David Alfaro Siqueiros no debió pintar tres calabazas sino cualquiera otra fruta de la estación; a Frida Kahlo en su "Núcleo Solar", de la colección del Ing. José Domingo Lavín, le faltó la página 183 de "El Moisés" de Segismundo Freud. El mejor pintor mexicano es José Clemente Orozco, pues con su mano ausente recuerda al automutilado Van Gogh, aquél que cortándose una oreja la puso como rico presente a los pies de una dama. A los que pretenden hacer una ciencia del arte, les gusta opinar que la grandeza de la pintura mexicana se debe a que el pintor come mucho chile que fija la vitamina A en la capa de los conos y de los bastoncitos. Son los mismos que glorifican a don Alfonso Reyes, llamándole el príncipe del acusativo, al crítico y erudito Ermilo Abreu Gómez, la pantera de la sencillez y a José Rubén Romero el dulce "novelate" de Michoacán y opinan que "Presente de la Lírica Mexicana", la antología de Manuel Altolaguirre es una edición propia para leerse en el suelo.

Hablaré de un hecho que va a servir de directriz o eje a mi conferencia. Me refiero a la coincidencia que para elegir al que se va a premiar de antemano, se

hayan seguido los mismos métodos que se usan en las elecciones; y, desde luego, creo no hubo un criterio político. Quiero recomendar a los suspicaces cuyo pensamiento vuela rápidamente, como el sombrero que arrebató el viento, que no se precipiten porque no voy a discutir lo justo o injusto del fallo, sino el por qué de este fenómeno electoral en las Bellas Artes.

Oportunamente los pintores y los no pintores, con debida anticipación, supieron quién había de ser electo en la justa plástico-electoral. Las "chuchas cuereras" del pincel supieron que había "un tapado" para el premio, pero para que hubiera la "cargada" hubo necesidad de repartir "regadíos pictóricos" en efectivos para contentar a descontentadizos candidatos, previamente sacrificados en la primera eliminación. No quiero criticar a los funcionarios que hicieron el certamen, pues creo que a quien se premió lo merece y no digo el nombre porque lo sabemos. Lo que trato de desentrañar son las causas de que hasta en estos pequeños menesteres, tanto lo político como lo estético, coincidan.

El fenómeno a que me refiero en lo fundamental, es fácil de aclarar, ya que tanto lo fenomenológico político como el arte son producidos por los mismos estímulos espirituales e idénticos mecanismos sociales, pues ambos son ecos de la sociedad que el hombre ha formado, hijos directos del pueblo. Ya lo afirmó, con sobrada razón, Francisco De Sanctis, el maestro de Benedetto Croce, al decir que

no sólo el Estado lo produce el pueblo sino también las artes. Tanto lo estético como lo político no están colocados en la esfera de lo puramente lógico de la razón pura sino en aquella parte del corazón donde los poetas han metido los afectos, donde radican los sentimientos, no la razón, aquello es simplemente "intuición lírica o pura", o "lógica del sentimiento" como lo estima Croce.

Estética y política se nutren de realidades de acuerdo con el desarrollo económico, la sensibilidad y la naturaleza. El hombre al realizar su obra de arte toma sus temas y los expresa de acuerdo con lo que percibe su mundo sensible. Un poeta rodeado de claveles rojos, los comparará a los labios de una mujer o les llamará púrpura encendida o cualquier otro colorante parecido al rubor de una mujer.

En la exposición que se hizo, quedó demostrado que hay cantidad de pintores y calidad en la pintura. Con este material de investigación se pueden hacer preciosas observaciones no tan sólo en el aspecto puramente estético sino político y social. Por ejemplo el porfirismo se puede estudiar a través de sus exponentes en la pintura: Cordero, Velasco, Clausell, Gedovius, y Rosas, los creadores del paisaje y el retrato y, al finalizar, lo grotesco de Guadalupe Posada, hasta desembocar en lo puramente cómico de la caricatura que era lo que se necesitaba para iniciar la lucha.

La mayoría del pueblo mexicano, en su devenir histórico, ha carecido sistemáti-

camente de una educación estética. En la época colonial no tan sólo la tuvo vedada en dicho aspecto, sino que en lo general no tuvo otra que no fuera la religiosa y eso para determinadas castas sociales. Desde la independencia hasta nuestros días, se ha impartido casi de manera exclusiva una educación tipo político. Nadie pretende ser el Dr. Mora o Joaquín Fernández de Lizardi; se emula a Morelos, a Juárez, o a Maximiliano; por eso la mayoría de los mexicanos pretenden ser senadores, diputados o simples regidores de alumbrado.

Pero a pesar de todas las fallas de la educación tanto pública como privada, el mexicano conserva puro su sentimiento plástico. Instintivamente y con ingenio, distingue, como verdadero crítico, lo que es arte de lo que no es. Con ternura, con afecto, llama a la estatua de Carlos IV, "El Caballito", porque adivina que se trata de una joya del arte colonial; venera con amor del bueno a la Catedral; pero desprecia lo falso; pinta obsenidades a las nudistas noctívagas de la Alameda porque no responden a una realidad mexicana; despectivamente, con instinto sagaz, llama simplemente "el angelito" al rastacuero que representa la estatua de "La Independencia"; a las monumentales y desproporcionadas estatuas de los reyes aztecas, les llama los indios verdes, puestos así de ira, porque más bien parecen reyes de baraja española.

Algunas personas afirmaron que la entrada a la exposición se debió limitar, ya que hasta en el más miserable cabaretu-

cho la empresa se reserva el derecho de admisión. Como se hizo, estuvo bien porque se observan mejores cosas que si se hubiera únicamente admitido a los que representan a una escuela. Se pueden hacer dos observaciones básicas, los viejos maestros continúan marcando la ruta y el camino, pintando las esencias de lo puramente nuestro, destruyendo lo afrancesado académico y lo que huele a europeo; pero en los valores jóvenes y en los oportunistas se nota con marcada insistencia, la vuelta al pasado pictórico: el retrato sin expresión, el paisaje muerto, florecitas de migajón y frutitas fabricadas con semillas de "pipián", pretenden formar una especie de neo-porfirismo, es decir, resucitar el mal gusto en todos sus aspectos.

Quiero analizar, aunque sea someramente, el porfirismo en su aspecto social y artístico. Las obras de arte del porfirismo se caracterizan por su inconsistencia. Porfirio Díaz, el hombre fuerte de Tuxtepec, cometió un grave error; siendo ya un hombre maduro y cansado por tanta guerra, se apoltronó casándose con una mujer muy hermosa y muy joven, destruyendo su vivencia efectiva fundamental que no pudo realizar. Para corregir su acto fallido en lo erótico, como compensación a su minusvalía afectiva, se entronizó en el poder por más de un cuarto de siglo. Dislocada su vivencia sentimental contagia también, por ley psicológica, su esfera profesional y su vida de relación, hasta quedarse anulado en el ejercicio del poder que lo usufruc-

tuaban segundas manos. A medida que pasaban los años, el hombre acortaba su vida y la mujer alargaba sus encantos, y fué pasionalmente absorbido, hasta perder el poder que en él representaba atributos masculinos. Ante su insuficiencia afectiva se vuelve un dictador, aprisiona y esclaviza a un pueblo, simbólicamente lo avasalla porque ya no podía dominar un corazón femenino. Retuvo el poder en sus manos por mecanismos inconscientemente eróticos, su vigor político representaba atributos viriles, como la cresta y el plumaje en el gallo. El abuso de su poder en contra del pueblo era como si ejercitara sus vivencias fallidas en todos sus aspectos.

Doña Carmelita, vestal sacrificada por una clase social, fallido su instinto fundamental, busca su compensación invadiendo otras esferas del mundo psíquico. Se refugia en una intensa vida de relación y tiene que aliarse con la vieja aristocracia; en lo puramente espiritual, ante su maternidad fallida, cae en lo místico, en lo religioso, y como también es influyente en el régimen, éste tiene que trazar con la vieja enemiga: la Iglesia, con la que había roto el radical Benito Juárez. En México prácticamente el régimen presidencial lo ejerce una persona que imprime su ritmo característico a toda una nación, un sentimiento personal fallido puede invalidarlo todo, puede crearse un arte que también pudiéramos llamar fallido o reprimido en sus esencias fundamentales. Nace, pues en el llamado porfirismo lo que pudiéramos bautizar

con el nombre de "carmelismo estético", cuyas características pueden encontrarse en el monumental Palacio de las Bellas Artes o Teatro Nacional a la "mayonesa".

Hay una fotografía de don Porfirio, tomada durante las fiestas del Centenario, en donde el viejo dictador aparece rodeado de su Estado Mayor, vestido de rigurosa gala, con uniformes completamente europeos, sus cascos a la manera de los generales alemanes de la primera guerra mundial. Más que Presidente de una República democrática, el viejo "chinaco", aparece como un Emperador de la vieja Europa, es un verdadero rey con su corte. La pompa y lo suntuario no correspondían al auténtico México, lleno de miseria, Don Porfirio, con esa elegancia, insultaba al desvalido pueblo mexicano. De dicha fotografía se deduce que se ha roto el equilibrio social y que la revolución no tardaría mucho en estallar y así fué en efecto.

Don Porfirio, en el poder, practica la política del "apapachamiento" del eterno enemigo: el Partido Conservador. Se rodeó de los ricos y de los hombres sabios sin estudio, que eran los científicos e hizo un estado utópicamente francés. Se dejó el solar patrio y se mandó a don Gabino Barreda para que trajera de las propias manos de Augusto Conte, algunos kilogramos de ciencia positiva, la penicilina de la época. Doña Carmelita era la dictadora de la moda y de las artes; en las artes y en las letras, se volvían los ojos al pasado porque éste no obliga a nada, se

hace literatura traducida casi directamente del francés porque muchos lo sabían, se hace lo que no compromete, los poetas cantan a la Amada Inmóvil y cierran los ojos cuando ven pasar a una belleza acompañada de la mamá o pretenden retorcerle el cuello al cisne de engañoso plumaje cuando el pobre animal nada en el Lago de Chapultepec. Los Generales vociferan contra el régimen en "El Café Colón"; y los poetas se sientan en mullidas curules. Los que escriben se ocupan del pasado porque el presente está lleno de andrajosos; así las obras básicas del porfirismo se llaman: "México y su Evolución Social", "Juárez, su Obra y su Tiempo", "México a Través de los Siglos"; veían un México no con el cristal de Campoamor sino con los ojos de Manrique, no el de las barbas sino el de las coplas.

En la dictadura los artistas hacían sus obras no para halagar a don Porfirio que ya no veía bien, por su alargada edad, sino a doña Carmelita, que veía por los mil ojos del Partido Conservador. Los artistas estaban a sus pies para expresar plásticamente todos sus gustos; los pintores hacían retratos que eran estáticas fotografías como las que vendía el fotógrafo Napoleón; y los paisajistas trazaban sus pinturas como si fueran los lienzos que el mismo Napoleón colocaba detrás del personaje que retrataba. Don Porfirio, un doctor Fauto sin cómplice, quiso la eternidad de una juventud imposible; con la dictadura pretendió borrar el tiempo: presente, pasado y futuro. Sus obras

pretender ser eternas; llenó de estatuas de generales "el Paseo de la Reforma", de bronce irrompible hasta por los choques de automóviles; creó un Teatro Nacional, a prueba de bomba atómica y el Hemiciclo a Juárez, que parece peineta de manola de "El Toreo". Juárez muerto no compromete ni pelea, sólo el Cid y don Guadalupe Victoria han ganado batallas después de muertos.

El porfirismo hizo su propia maqueta histórica, empieza en el antiguo San Francisco con "La Sorpresa" y "El Jockey Club" y desemboca hasta cerca de Chapultepec, rematando con la estatua de la Independencia del Arq. Joaquín Rivas Mercado. Se pueden caracterizar todas las obras porfiristas por lo feo que son y la ausencia de México, como las encueradas damas de la Alameda, o el "angelito" con su patita levantada y sus alarizadas de púas, con el vestido untado por el viento que le llega de frente. Su aspecto, tiene un aire de francesita del Barrio Latino porque se trata de un ángel numérico, científico y comtiano, no bíblico sino laico, no es católico sino más bien uno de aquellos que según cuenta la Biblia, se levantaron en armas en contra de Jehová.

No es doña Carmelita la primera mujer que crea problemas cuando se mete en las cosas de los hombres; la historia nos enseña muchos ejemplos, empezando desde que Eva hizo vegetariano a Adán; Elena de Troya, calentándole demasiado la cabeza a Menelao; hasta hincharle la frente o que lo diga Sócrates con su Xantipa,

que si lo hubiera hecho feliz ¡qué gran filósofo hubiera perdido el mundo! En "El Simposio" aparece la gracia de Diótima de Mantinea—la María Asúnsolo de la época—personaje femenino de los *Diálogos de Platón*; pero cuando ella habla del amor hace que todos los personajes se duerman, menos Sócrates o a lo mejor el filósofo los durmió por haber hablado tanto de tantas cosas inútiles, Cleopatra, a pesar de su nariz, comprometió a su amado Marco Antonio, María Antonieta contribuyó mucho a que su esposo perdiera la cabeza y aún ella en toda la extensión de la palabra.

De los retratos sin alma del porfirismo y los paisajes sin contenido humano y sin personajes, repentinamente, el arte salta a su expresión más sensible de afirmación y negación, de farsa y realidad que es lo grotesco, la caricatura, lo cómico que es la dimensión más profunda del temperamento del mexicano, es la levadura que dará cuerpo a la pintura de nuestros días. "El Multicolor" y "El hijo del Ahuizote", ya no pintan damas elegantes u óleos de apuestos caballeros llenos de santidad, sino la caricatura, las lacras, lo puramento humano y social, los hombres con sus bajas pasiones. Con lo caricaturesco se centra el verdadero México y se relega a Europa a un simple libro de consulta.

Guadalupe Posada en las postrimerías del porfirismo hace sus grabados aparentemente tristes y tétricos, ríe de la muerte que es su personaje central, es la única burla que se podía permitir en contra

de lo académico de entonces, pues no quería arriesgar su vigor artístico: es un apolíneo—no a lo clásico griego—. Pinta calaveras y el esqueleto humano. Sus personajes, al carecer de músculos en el cuerpo y en la cara, no comprometen ni con los gestos ni con los movimientos, en actitudes ofensivas para el régimen. Los griegos en sus esculturas tampoco ponían expresión en los ojos y los músculos del cuerpo se reducían a posturas puramente estéticas. En la actualidad Leopoldo Méndez es su continuador, que libremente y sin represiones pinta lo que siente, con un primitivismo vigoroso en que los hombres exhiben sus pasiones, volviéndose reminiscentemente totémicos.

En la literatura los escritores se revelan en contra del porfirismo a su manera; protestan contra del afrancesamiento refugiándose en la provincia porque no hay otro modo, verbigracia, Ramón López Velarde, Francisco González León, Manuel Martínez Valadez y Alfredo Ortiz Vidales, vuelven al hogar a encontrar las palomas que comen en la mano, los patios llenos de flores, los brocales del pezo, las campanas que quitan el sueño. Es la única rebeldía posible para protestar en contra de la poesía oficial; y, precisamente, esa literatura pueblerina nace en los Estados típicamente más mexicanos de la República: Guanajuato, Jalisco y Zacatecas.

Cuando estalla la revolución se rompen todas las normas sociales, políticas, jurídicas y también las estéticas. Los sentimientos del pueblo no temen a los

rurales de la gramática que arrestan a indefensos sustantivos, a los generales de la sintaxis que fusilan a los pobres adjetivos y a los escandalosos gerundios y a los jefes políticos de la ortografía que persiguen a las tres clases de verbos. En este aparente desorden el pueblo hace su arte, nace la canción mexicana y el corrido, brotadas de su más pura expresión, como agua virgen, del corazón del propio pueblo. Desaparecen las colombinas, los pierrots, princesas y condesas que beben champán o cognac Martell; es el pueblo que hace sus propias y anónimas canciones; aparecen amores reales en los maizales; desafío con valor a la muerte; se paladea en la lengua el tequila y junto a la acogedora fogata que tiñe el cielo de rojo; el campesino sueña un mundo mejor en la pirotecnia del trueno verde de la marihuana. Su canción es la realidad del mundo que vive y de sus ensueños rampantes en la tierra. El arte nace ahí en su forma prístina, nutrido con las esencias espirituales y las mejores vivencias puramente nacionales; es la ruta que las artes deben seguir, no queda otro camino; todo lo que el pueblo siente en su paisaje interior y exterior se canta en "La Valentina", "La Cucaracha", "La Adelita"; se canta y se baila con música que hace el pueblo, sin mixtificaciones; mientras tanto el porfirismo se entretenía oyendo "La Estrellita" de Manuel M. Ponce, tocada en un serrucho y bailando con trajes a la Luix XV, la gabota y los lanceros.

Los cantores anónimos de los corridos

de la época de la revolución, con sus canciones, hicieron la mejor interpretación dialéctica de la historia de México; estos hombres del pueblo cultivaron la poesía que correspondía a su época, en tanto los poetas fundaban el estridentismo de acuerdo con el manifiesto del italiano F. T. Marinetti; se adelantaron a Federico García Lorca quien hizo lo mismo que ellos, volvió al viejo romance español, que es nuestro corrido. Para salvar la tradición española va en contra del modernismo de Salvador Rueda, Rubén Darío y otros poetas españoles—incluyo a Darío por sus influencias en España—. Muchos poetas nuestros fabricantes de corridos pasteurizados imitaron a García Lorca de manera absurda, pues en los corridos tenían en casa la materia prima, como esos arquitectos que hacen residencias californianas, teniendo en México toda la gama del arte colonial.

En lo más sensible del alma como es la poesía virgen de los corridos y lo popular de la música de las canciones, el arte encontró lo mexicano. Estaban puestas las primeras piedras de la estética. La revolución en el poder tuvo que usar la pintura con fines didascálicos; había que enseñar a un pueblo, que no sabía leer, los conceptos fundamentales de la revolución; y se ocupó la pintura, para que el pueblo viera con sus propios ojos sus deseos expresados en figuras como él y con los colores que conocía en su paisaje. En lo pictórico encontró la revolución un buen aliado y aparecieron por allá en la Preparatoria los murales de

Diego Rivera, Charlot y José Clemente Orozco. Fueron ellos los encargados de expresar con sus sentimientos, los anhelos del pueblo traducidos en forma y color, se le habló en el idioma del arco iris que era el único que podía entender: odios, rencores, risas, miserias y sus eternas luchas libertarias. Tuvieron que pintar realidades: lo que veía el pueblo, lo que sentía el artista, llegaron a coincidir.

El arte entonces adquiere, como en la política, libertad de expresión, sin grilletes ni normas académicas, evocando el vigor de un pueblo: se disparan, como cohetes multicolores, los anhelos de un pueblo por mucho tiempo reprimidos. En la pintura creada por el proceso de la revolución mexicana, hay también retratos y paisajes, pero, casi nunca, uno independientemente del otro, hombre y paisaje no están aislados, sino conjugados; lo temporal y espacial se encuentran en íntima relación; por estar en movimiento, el tiempo y el espacio, conceptos humanos, están en consecuente equilibrio, articulándose plenamente porque se complementan, el tiempo no muere como la hoja de un calendario o limitado el espacio como las medidas inventadas por los hombres. El personaje no se encuentra sólo en los cuadros sino acompañado de otros para formar la sociedad, apareciendo el paisaje, no como belleza de la naturaleza o como reproducción sino para dominarla por el bien de todos y no exclusivamente para el ventrudo modelo que centraba el retrato antiguo, con su cara sonrosada y recién afeitada de riquillo acabando de salir de los baños de "El Harem".

Podemos afirmar, sin miedo a rectificaciones, que las artes plásticas no han madurado lo suficiente, se encuentran en su adolescencia y por sus tentaciones están en la época más peligrosa. Adolecer quiere decir: empezar a sufrir, de aquí que me atreva a decir que las artes plásticas sufren una seria crisis y algunas pueden ser hasta mortales. Tanto la pintura como la escultura, no han llegado a su madurez: esqueleto y musculatura no están en debida consonancia a pesar de sus grandes creadores.

La pintura ha surgido del núcleo afectivo del pueblo de acuerdo con su propio desarrollo económico, social y su mundo de la sensibilidad y de la razón. Existía un arte reprimido que no había podido desarrollarse y repentinamente resurge del pasado, centrado en un presente. Dialécticamente se puede sostener que existe, desde un punto de vista sociológico, se observa en el arte, en sus formas de expresión, un renacimiento o humanismo más o menos parecidos al que se observó en Europa; pero no humanismo con base de retorno a las formas apolíneas de la escultura griega o a lo filosófico, porque no hemos tenido una tradición cultural escrita sino hablada, como corresponde a un pueblo que no sabe leer ni escribir y vive únicamente en el mundo de lo sensible. El humanismo de la cultura mexicana sólo se explica penetrando en lo medular del Renacimiento que consiste en la plena valorización del hombre, exento del pecado original a lo San Agustín.

NOTAS

EL PEN CLUB Y MALLARMÉ

Invitado por el Pen Club, nuestro editor José Lezama Lima, para hablar en el cincuentenario de Mallarmé, dijo las siguientes palabras:

Me levanta y me aventura, me recorre y me acrece, me cuida y fortifica, que la flecha del Pen Club se haya detenido en mí, mirándome fijamente. Goloso desde la adolescencia y por siempre de esas alquitaras, de esas destilaciones de Don Luis o de Estéfano, me enamoraban esos laberintos, esas dolorosas proliferaciones reducidas a un punto, a que el hombre se ve conducido para conseguir unos productos resistentes, semejantes a los proverbios, el cognac, el oro y los perfumes.

En algún *tratato* de los *orífices* háblase de los dos procedimientos en la elaboración de los vaciados: trabajar en hueco y la *grosseria*. Llevados esos tratamientos a cosas de poético resolver, decide el primero, a pesar de su compás desmesuradamente abierto y de su no causal fiebre cuantitativa, golpear o resolverse en un punto, donde queda como germen o nacimiento. Vaciando, vaciando en una lenta, indostánica nutrición, donde los dioses y los deseos, el crepúsculo y el hambre, forman parte de una inmensa, indetenible participación en lo homogéneo. Y como esa secular nutrición culmina en un éxtasis de expresión súbita. Y como

ese compás que se abrió hasta alcanzar las formas más perversas de la invocación o del conjuro, se cierra para ofrecer una sola palabra. ¿No se ha trazado la historia de la palabra *aboli*, abolido, desde Hugo hasta Nerval, hasta que en Mallarmé adquiere un destello que le pertenece, irremplazable y cabalístico? Aún en aquellos poetas que habían rehusado trabajar en hueco, y donde las posibilidades de un inmenso orgullo centraba al hombre en la soberanía de sus dones, terminando en un luciferino renunciamiento, para acogerse a la otra forma del vaciado, la *grosseria*, consistente en llevar la caja del vaciado a sumergirse en tierra para esperar su vuelta, su misteriosa reaparición, no han podido evitar contemplarse en el espejo de una identidad, de una interrogante soledad. El mismo Whitman, situado en el otro extremo enemigo de Mallarmé, no nos lanza como una flechita esta interrogación: ¿Qué significa existir en una forma?

Al volverse sobre la identidad de su instrumento y olvidarse de las condiciones órficas del canto, la poesía tenía que alcanzar una segunda naturaleza, donde

sus reducciones y sus secuestros, mostrasen sus apoyos, las posibles reproducciones de una presencia que en su fuerza primigenia fuera inalcanzable e inaudita. Se situaba así a la poesía en las aproximaciones, en las imposibles cercanías de un misterio, del cual el poema era como el reflejo fijo de una espiral inalcanzable, y si no fuera por la influencia del estoicismo en Valéry, carecería de sentido poético su verso: *habito mi propio misterio*. Una blanca tela parece recoger las sentencias poéticas, deshaciéndolas luego en su extensión de nieve. *Le blanc souci de notre toile*, decía Mallarmé. Temeroso parece aludir en ese blanco cuidado a sus vacilaciones y retrocesos aún antes de llegar a la blancura de la tela. Nos conduce en sus requiebros y atenciones a lo que será siempre el reverso ondulante de la más fija caligrafía poemática: el misterio de los enlace y el secreto de las pausas. Con qué pulso tan cortés, que recuerda sus ademanes de los que decía Manet que revelaban su descendencia de altos prelados y de bailarines—va enlazando la *India espléndida y oscura*, en su verso, en unas asociaciones verbales, donde el sueño y la sugerencia se desenvuelven en exquisitos tropiezos, conducidos hasta el verso final *sonrisa del pálido Vasco*, donde las pausas parecen prolongarse hasta alcanzar la calidad de una misteriosa sucesión marina.

La obtención de la palabra como una sustancia irradiante tenía que alcanzar las condiciones de la perversa magia. Una palabra que se apoderase totalmente del

objeto, reemplazándolo, venía a trazar los mismos intentos del idealismo absoluto, donde el pensamiento y lo pensado y la onda de apoderamiento del mundo exterior, quisieran mostrar siempre las comprobaciones de un animismo ingenuo. Al confesarnos, ay, con un quejido, que había perdido el sentido y la razón de las palabras más familiares, para reencontrarlas de nuevo en su sentido tribal. Con su uña, en el diccionario, había rayado *comme*, como, para evitar cualquier referencia comparativa y acercarse tan sólo a su identidad de jefe de tribu. "Digo, afirma Mallarmé, que existe entre los viejos procedimientos de la magia y el sortilegio una semejanza secreta. Dedicaremos al círculo que perpetuamente abre y cierra la rima, una similitud con las rondas entre la yerba o con el fuego y la magia." No fué ése el momento en que Mallarmé alcanzó su decisión más voluntariosa y el más íntegro ordenamiento de su materia. En sus terribles crisis de esterilidad, por devoradora paradoja pascaliana, reaparecía mostrándonos la *Herodías* o *La siesta de un fauno*. Necesitaba así que se mostraran en él, habitándolo totalmente, la más devoradora de las perezas, la oquedad sinfín, la nieve de las nieves, la ausencia infinita, el vaciado inútil de un nirvana incesante, para que su energía acumulativa pudiera descargarse, brillar en un punto de permanencia o desvanecimiento. Esa energía brotaría de una pereza titánica que ha hecho de su sentencia poética la más empapada de un sentido puntual como un

ejercicio e inconcluso como las progresiones de la música. Esa nutrición viciosa, indostánica, esa pereza y esa energía acumulativa radiante, ha hecho de él una de las elaboraciones más enigmáticas, pulidas y francesas. Contemplemos brevemente su retrato. "Tiene, nos dice uno de sus contemporáneos, una buena gracia tierna, una cortesía no apoyada pero perfecta, una elegancia de gestos *ancien régime*. Se muestra como un francés del siglo XVIII. Es quizás el hombre más cortés de su tiempo."

Es una delicia que nos encontramos en la poesía a partir de Baudelaire, perseguir en cada una de las huellas abandonadas por la estrofa, un sentido para rehacer las primeras oscuridades intocables. ¡Qué sutiles derivaciones encontramos en una estrofa de las *Prose pour des Es-saintes*:

*Car j'installe, par la science,
L'hymne des coeurs spirituels
en l'oeuvre de ma patience,
Atlas, herbiers et rituels.*

Esos himnos escondidos detrás de su paciencia, de su Obra. Y nombres de ciudades llevados a un fulgor naciente (el fruto de una noche de Idumea). Y los herbarios (deliciosa alusión en una estrofa a la familia de las iridáceas). Y los encantamientos y rituales para que las palabras salten del fuego como salamandras o limones de oro.

La noche de Idumea, la de los reyes sin sexo, el país de Edom, de Isaú. La

reproducción vegetativa, cada hombre emitiendo las ramificaciones de los árboles. La familia de las iridáceas, el azafrán, el gladiolo, las ananas, la flor del tigre:

"Tout en moi s'exaltait de voir.—La famille des iridées—Surgir à ce nouveau devoir,—mais cette socur sensée et tendre—Ne porta son regard plus loin—Que sourire et, comme à l'entendre—J'occupe mon antique soin.

Y así a veces es una precisión nominativa que destrenza como una sugerencia por debajo del mar. Y otras veces es como un deseo que no llega a tocar la palabra o los contornos de los ademanes. La danza le parece que simula una *impaciencia de plumas hacia la idea*. Como si al acercarse a un cuerpo o a una idea, una artificial inquietud de plumas, marchase, la propia idea, a reconstruirse en su resistencia que se deshace, blanco combate de la guirnalda, sobre sí mismo como el fuego.

Los reparos hechos a Mallarmé, casi siempre situados fuera de su órbita, nacen de la carencia de simpatía en el primer acercamiento. Buscaba, dicen algunos, el oro sintético, reparo momentáneamente atractivo si no se piensa que detrás de la búsqueda del oro sintético estaba el oro del Rhin, y que Mallarmé, como el héroe de la tetralogía, había visto caer el anillo de Brunhilda en el estanque, dejándole la corrosiva melancolía por algo inencontrable de nuevo. El oro sintético unido al oro del Rhin, inconcluso en el oleaje de su devenir oscuro,

que avanza como los caballos marinos en la espuma de lo innominado. Sumaba, dicen otros, pequeños vidrios de colores, pero su obra no arrancaba de fragmentos discontinuos unidos por las progresiones de la música, sino de la tradición de Maurice Scève, de una *esencia plena de eternidad viviente*. Los únicos reparos que se le pueden hacer, como a todo creador perdurable, son los que él mismo notaba como impedimentos o bastiones en su desarrollo. Vacíos o propias perplejidades tan necesarias a su realizarse como la parábola de su integración. Ningún gran maestro en la agudeza de la percepción literaria puede librarse al subrayar las discrepancias con una obra, de enarcar tan sólo las vaciedades ininteresantes para los espectadores o el propio realizador, si no parte de las ausencias, de las imposibilidades que el artista tocó como suyas y las descubrió tan fundamentales como sus momentos de esplendor. Cuando Mallarmé nos señala uno de sus propios muros al decirnos que poseía la imposibilidad de no poder pasar al acto, de permanecer negativo en la riqueza virtual, nos señalaba los contrastes, los lejos de sombra donde asomaba su esplendor formal. Sus desgarradoras crisis de esterilidad, la atmósfera ausente que necesitaban sus astros errantes, lo habían conducido a la Nada de Pascal y Heidegger. Permanecer negativo en la riqueza virtual nos recuerda la afirmación de Heidegger: "en la nada preguntas y respuestas son un contrasentido".

Contrasentido, un misterio; sentido, un

secreto, o tal vez una razón poética, un sentido derivado de las asociaciones momentáneas. Preguntas y respuestas que se anulan y destruyen por esa persecución de un contrasentido incesante que le presta la nada. Misterio y secreto escindidos, irreconciliables. Una sentencia poética tan inundada de sentido que se hace inapresable, como una trucha en una mano oleaginosa, cobra su misterio. Se hace tan exterior, tan desprendida, que se constituye en un alimento monstruoso, inabarcable. Hecho incesante para el hombre ese misterio lo penetra, siendo su penetración tan sucesiva como infinita, tan esperada como soplada donde quiera. Pues siempre un misterio será un alimento tan inabarcable en nosotros que la medida de él que logremos para propia estatura estará llena de un desconocido que logramos hacer nuestro por la persecución de ese incógnito que penetra en nuestra ecuación como un bailarín dormido en trance de pesadilla. Pero, ay, la poesía se alejó de un misterio para cascar un secreto, y lejos de buscar un alimento paradójico, casi monstruoso, se volvió idéntica, sobre sí, espejeante. La arrogancia de Valéry al decirnos en un verso *los menores movimientos consultan mi orgullo*, presupone la dignidad estoica del cuerpo ejercitado frente a la nada, de un secreto de total apoderamiento y de exacta comunicación. Qué increíble y enloquecedora geometría podrá engendrar esa razón poética operando sobre la palabra convertida en secreto, abandonando su misterio. Qué artificio tan digno sería

poder demostrar en una geometría imposible que, como en el verso de Valéry, *cada átomo de silencio conduce la sombra de un fruto muerto...*

Queda de Mallarmé, además de las exquisitas invitaciones que como furia de abejas matinales se despiertan en presencia de cada uno de sus versos, la grata, la perdurable alegría de una gran tradición: que sólo la energía acumulada en el cuidado y la caligrafía de la blancura de la tela, resisten las corrupciones del tiempo y la sucesión de los otoños. Y aun los mismos raptos de la inspiración quedan como regaladas concentraciones de energía en el éxtasis. Hojeo el *Libro de Horas*, de Ana de Bretaña, y las franjas de

oro con que los maestros iluminadores del quattrocento francés, los Fouque, los Limbourg, exornaban aquellas estampas que entrecruzaban la meditación de las horas regladas. Son obras que han luchado con los devoradores escuadrones del tiempo, dejando sobre aquél monstruo la sonriente limpidez de una franja de oro que resiste cinco secularidades. Aquellos monjes alisaban durante meses con un colmillo de jabalí el pergamino que iba a recibir los toques áureos. Vagaban durante años por comarcas y herbarios buscando los colores puros; la más fina apetencia del pergamino. El tiempo se enreda en esos caracoles que le resisten cuando extienden, naturales hipogeos, la blancura de su tela.

7 - X - 1948.

El *Pen Club* y los "Diez Poetas Cubanos"

Invitado por el Pen Club para que hablara sobre su antología "Diez Poetas Cubanos", Cintio Vitier dijo:

...Estamos, pues, y a esto quería llegar, los poetas de mi reciente Antología, muy lejos de constituir esa exquisita especie de evadidos que algunos imaginan. Tan lejos, por lo menos, como lo estamos de ser los desarraigados seguidores de las últimas escuelas europeas. Semejante asociación de equívocos no ha de parecer arbitraria si consideramos que una misma acusación de frialdad, de oscuridad y hermetismo recae, más o menos vagamente, sobre aquellas escuelas y sobre lo central de nuestra actitud poética desde 1937. Ahora bien, lo que a Europa debemos, señaladamente a la prodigiosa Francia moderna y a la España intrahistórica de que hablara Unamuno (y nótese que siempre se trata, en nuestro caso, de aquellos creadores que precisamente se han mantenido aislados entre sí, ajenos a todos los ismos), no podría ser olvidado sin caer en la triste ingenuidad americana de negar el papel todavía rector de la cuenca del Mediterráneo en los rumbos del espíritu. Y decimos "todavía", porque un nuevo espíritu, si así puede llamarse, amenaza con helar nuestras mejores esencias (aquellas que por el contrario Europa nos ayuda a partear y definir), desde la nación más poderosa de este mismo hemisferio.

De todos modos, resulta para nosotros evidente que el poeta hispanoamericano ha de realizarse dentro del ámbito de la poesía occidental y que por lo tanto se halla en la obligación estética, moral y metafísica de resolver, a través de sus propias vivencias y desde su peculiar punto de vista, un complejo de problemas que él no ha planteado, pero cuya solución le es previa a la conquista de la libertad expresiva. Nuestra poesía de hoy ha realizado ese viaje hacia sí misma con una lucidez que no ha excluido la celeridad, poniendo aquellos terribles problemas formales y "religiosos" que adquieren perfil decisivo a partir de Mallarmé y Rimbaud, en íntimo contacto con la virginidad de nuestro propio inefable, de nuestro propio misterio—creando así otro salto de energía y otra fiesta sorprendente de las metamorfosis.

Y no es sólo que no hayamos olvidado el conmovedor hogar histórico y eterno en que vivimos, la traicionada isla que nos mira desde los ojos de una multitud de jinetes deslumbrantes, sino que el centro mismo de nuestro fervor ha sido el hallazgo de una realidad cubana universal, la provocación de nuestra sustancia más dura y resistente. Por eso decía yo en el Prólogo de mi libro, refiriéndome

a unos caracteres generacionales y literarios que, debieran ser vastamente interpretados: "A las bellas variaciones en torno a la elegía, la rosa, la estatua (típicas de la generación anterior, y persistentes aún en otros países hispanoamericanos) sucede entre nosotros un salto, que diríamos en ocasiones sombrío de voracidad, hacia más dramáticas variaciones en torno a la fábula, el destino, la sustancia; el justo y transparente endecasílabo es abandonado por un verso imperioso e imprevisible; una poesía de deliquio, en fin, da paso a una poesía de penetración." Cada uno de los poetas de mi Antología, poetas no parecidos pero sí convergentes, culmina en un distinto, solitario y autónomo estilo de penetración de la escondida realidad. ¿No se ve claro que lo que esta poesía busca no es el orgullo literario, el criptograma gratuito, sino los más trascendentes horizontes de nuestra sensibilidad y nuestro ser en el seno absoluto de la fabulosa, de la exultante Creación?

Así quisiera yo que fuese leído mi libro, rastreando a lo largo de sus páginas el contrapunto de temas como la sustancia, la inocencia, el acto, la pobreza, la nada, el imposible, que nos sitúan totalmente al margen de lo que podría llamarse la nueva retórica menor de la poesía; totalmente al margen de los tópicos de la versificación discreta, más o menos rimada, comunista, católica, surrealista, neoclásica o neoromántica, que invade hoy a la América de hojas literarias, grupos y generaciones. ¿Por qué no dejamos todos un momento en paz a los grupos y

las generaciones, y atendemos a lo que puede alimentarnos y trascendernos en una verdadera comunión? ¿Por qué no se investigan los placeres, la mirada y el "tempo" de nuestros poetas? ¿Por qué no se estudian los colores en nuestra poesía—ese modo suyo de comparecer, no en la oportuna pincelada descriptiva, sino con la calidad orgánica, intrínseca y avasalladora de una intuición o de un movimiento del alma? ¿Y el vacío cortante y necesario de ciertas actitudes? ¿Y la revelación de los interiores criollos, de la esbelta y grave República, del campo recio y sin estampa—todo eso que constituye el cuerpo carnal y místico de nuestra patria? ¿Y lo que dice la palabra nieve? ¿Y la gran orquestación católica de algunos poemas?

Pero he aquí que el destino poético en este país cada día más irreal, cada vez más evadido de sus propios orígenes y esencias, se ve obligado a vivir en una especie de apartamento clandestino, a superar incluso los límites de secreto en que normalmente acontecen sus iluminaciones. Porque si la poesía es siempre, en todo tiempo y lugar, una sigilosa búsqueda de experiencia esencial y por lo tanto traspasable a vida eterna, allí donde la realidad se escamotea en una inmensa farsa, el trabajo poético será necesariamente subterráneo y su rigor no podrá permitirse un minuto de respiro. El más leve desfallecimiento de comodidad o concesión significaría la caída irremediable en el vacío. Dicho de otro modo, esa pérdida de sustancia, ese aflojamiento

de la tensión vital en que reside la causa de todas nuestras miserias nacionales y personales, adquiere en la sed poética la forma de una gran nostalgia, pero a la vez exacerba hasta la incandescencia el imperativo de no contribuir a la caída, de no colaborar, ni de lejos, ni por sombras de sombras, con la frustración, el compromiso y la facilidad. Es por eso que desde "Espuela de Plata" hasta "Orígenes" nuestra poesía marcha inexorable-

mente hacia una intemperie que es la de la memoria, la imaginación o lo desconocido, y allí funda sus ciudades idénticas a las visibles, pero saturadas por el hambre de verdad y de sentido. En ello radica, a mi juicio, con independencia de la perdurabilidad literaria que le esté reservada, su verdadera gloria. Quiero decir, en que ha sido y es una poesía del desierto y de la fidelidad.

Glosa a Carmelo

Hace muy poco conocí a Carmelo González, a su forma, a él. Jamás había referencia suya, pero cuando vi sus cuadros, cuando tuve frente a mí el recuento de su personalidad, comprendí que lo conocía desde entonces, desde que tuve la sensación de cruzar con el arte los umbrales de lo auténtico. Su estirpe es bien conocida. Cuando aprendí a querer al Giotto, a Mantegna o Leonardo; cuando el poema de Dante o los grafismos del Durero llegaron a mí revelados por Apolo y sus arcángeles paganos, entonces, entonces nos encontramos en el mismo camino. Era el doloroso sendero hollado por las víctimas del sueño, el que transitaron los grandes que fueron y los grandes que serán y cuyos hoscos zarzales ensangrientan el dolor de los partos e impulsan fatalmente a seguir.

Me interesa este joven pintor cubano: Desfila por sus cuadros en abracadábriico carnaval, todo un mundo de seres fantásticos, espíritus presentes en los disparates goyescos, en el Apocalipsis gráfico del Durero, en los Aquelarres de Jerónimo Bosch—el psicoanalista del siglo xv—, en los mitos australianos, o en los historiales clínicos de los manicomios. Aparece en la estatuaria griega, en las pagodas budistas, en los ritos de la brujería africana, en los escritos de Santa Teresa o en los viñedos bíblicos; los japoneses lo hacen brotar del agua o del marfil y los mayas

lo geometrizan en las piedras de Santa Rosa de Copán.

Mezcla de verdad y fantasía, a la vez referencia e inventiva, locura onírica como la que padeciera en Patmos, Juan el Evangelista, poesía profética, mensaje monstruoso y simbólico de verdades. Desfile de seres que por ser la imagen certera de lo íntimo van cubiertos con el extraño ropaje de la verdad horripilante, viva, moviéndose y gesticulando ante los mortales que tanto las detestan y que tal horror muestran al confrontarlas.

La sangre, el hueso firme y duradero, la fisiología organizada en sistema, sin telones, previstas ni desaforos, desconcierta. Quizá sea ésta una de las razones que hace impenetrables y repugnante para ciertos espíritus cobardes, el Arte que se mueve, como el de Carmelo, en un mundo de verdades mágicas; los desconcierta la visión de sus propias intimidades o sienten el pudor de la sorpresa, los anonada el espejo de sus vicios y pequeñeces—se sienten defraudados en su esfuerzo de cubrir su propia y mezquina humanidad—. “El Memento Mori” de los cartujos hace saltar en pedazos el frágil intento de su gran vanidad.

Al llevarnos de la mano sobre ese puente de pesadilla, sobre ese arco tendido entre el firmamento y la tierra—pico y nube—y entre cuya luz se levanta la reja que circunda el recinto infernal—obs-

táculo desde dentro y desde fuera—el pintor, como Virgilio, nos enseña la fauna en que pululan los demonios, habitantes de telaraña, enroscadas las saetas de sus rabos en sus ávidos tridentes; en el que germinan seres que son fetos crecidos de rapados cráneos y ojos saltones, lujuriosos y glotones con pelambres como grietas, a veces con la ternura esculpida en una máscara, pero siempre rudos e implacables en su realidad objetiva—qué conmovedora resulta la ternura en los ojos de un monstruo, las lágrimas de un león o la blandura de una piedra y cuya realización es solamente permitida a la objetividad plástica en cuyo misterioso gesto, licencia divina y aliento de la inventiva se apoya toda la grandeza del Arte.

El dardo del contraste es certero porque hiere por sorpresa, mujeres que duermen la falsa placidez de un sueño a la sombra de toldos dorados como los propios rayos del sol y que llevan toda la mente iluminada por los deseos fallidos; tierras con verdor de gema que circundan mares de sangre roja, espesa y caliente; ojos monstruosos, grandes como montañas, fijos y vidriosos como lagos mirando desde el fondo del ser primero, acusadores e inexorables como aquél que persiguió a Caín; el huevo actualizando el ornamento griego, símbolo de lo creado y por crear, sostenido en la mano de un poeta que cuelga de sus hombros el tenue pudor de un sudario para ser el ungido de Dios, el que hace y deshace, el Creador constante de lo creado, creador de dramas con los elementos del sueño—que es también reali-

dad del sueño que es mina inagotable del sano y el enfermo y que se hace más tangible cuanto más nos acercamos a la muerte, realidad suprema del constante crear. El sueño revelador de imposibles que puebla de marionetas las salas de los manicomios—enciclopedias psíquicas cuyas páginas dignificaran los Van Gogh o Gerardo de Nerval y cuyo elogio olvidara Erasmo.

Carmelo, señor de la parábola monstruosa convertido en minero onírico es real como sus hombres de corcho, como sus ternuras uterinas, como sus cerillas apagadas, como sus cariños o sus odios, sus deseos y sus afanes, como sus verdades fustigantes y desde su sitial posado sobre el arco del puente, bajo la increíble sombra de un cielo propio nos va dando el recuento objetivo de sus sueños después de replegarse en su carne y en su sangre, en obsesión de hombre y función de artista—a eso le llaman locura—se vierte en su mundo y sobre el nuestro.

De cuando en cuando la ternura célica de un rincón hace reposar el espíritu abrumado de tanta pesadilla, resbalando plácido y tranquilo por la iridiscente calidez de las rosas o la misteriosa reverberación del cobalto—flor y cielo—. Sus coloraciones que domina casi siempre el aliento de las tierras, generosas y amplias como el regazo de la madre, tienen ese prestigio noble conque la naturaleza patina sus elementos vivos haciéndolos dignos y eternos—y después vitalizando el espíritu por la novedad continuamos la peregrinación milagrosa del cuadro—por

paisajes lunares desolado y extrañamente iluminado con fosforescencia de increadas regiones estelares. Al rejuvenecer la visión, Lucifer, como a modernos Faustos, nos reclama la posesión del alma a cambio

del placer brindado. Cada cuadro es una alquimia de prodigio que resuelve sus intimidades en el mundo de la eternidad demoníaca.

MANUEL DE LA CRUZ GONZÁLEZ L.

La Habana, octubre de 1948.

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"

El poeta mexicano Octavio Paz, dice, en carta a Cintio Vitier, de los "Diez Poetas Cubanos"

"El libro es excelente y ha sido para mí una revelación. Es cierto que conocía a algunos de los poetas incluidos —Lezama Lima, Gaztelu, y Ud. mismo,— pero me ha impresionado el conjunto y —no negando, sino afirmando la originalidad de cada quien,— la común exigencia y rigor que une a intenciones tan diversas como las que animan, por ejemplo, a E. Diego y a Baquero.

Advierto en casi todos —aparte de su indiferencia ante la poesía de las generaciones anteriores— la brusquedad, y a veces el hallazgo, de un lenguaje, difícil y opulento en algunos, íntimos, de hueso, en otros. Esta desconfianza frente al lenguaje heredado, y este deseo de crear uno nuevo, revelan la aparición de una conciencia poética, que se expresa no sólo como crisis del idioma, sino como redescubrimiento de ciertos mitos poéticos. Esta actitud ha producido ya algunos poetas esenciales dentro de la actual poesía hispanoamericana.

Pocos se han dado cuenta de la originalidad de los nuevos poetas cubanos; su ANTOLOGIA contribuirá a destacarla y a proponerla a la atención de todos los que aman la poesía. Gracias a su libro se descubre una generación ejemplar. La única, que yo sepa, que se ha rehusado a continuar los ejercicios académicos a que están entregados casi todos los poetas de América y de España. (La lectura de los nuevos poetas españoles no puede ser más desoladora). Creo que, como en el caso de la PRIMERA ANTOLOGIA de Gerardo Diego o de la de Jorge Cuesta, de su libro se irán desprendiendo algunos nombres, llamados a ser excepcionales en la poesía de nuestra lengua y de nuestro tiempo."

LAS MORADAS

REVISTA DE LAS ARTES Y LAS LETRAS

Director:

EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

Dirección:

Apartado 1020, Lima, Perú

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN: 3 DOLARES

INVENTARIO

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

DIRIGEN:

L. BERTI y R. POGGIOLI

Suscripción: \$6 para las Américas.

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

Ediciones

ORIGENES

De próxima publicación:

Paul Valéry: *La Joven Parca*. Traducción y prólogo de Mariano Brull

Eliseo Diego: *En la Calzada de Jesús del Monte*

THE TIGER'S EYE

Editor: RUTH STEPHAN

Art Editor: JOHN STEPHAN

ADDRESS: Stone Legend
WESTPORT, CONN.