

# ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

BIBLIOTECA NACIONAL  
JOSE MARTI  
HABANA CUBA

HEMEROTECA  
RESERVA



LA HABANA

*Invierno*

1948

# SUMARIO

MARÍA ZAMBRANO: *La Cuba Secreta*

G. K. CHESTERTON: *Canciones para cuatro gremios*

J. LEZAMA LIMA: *Sonetos a Muchkine*

Pbro. ANGEL GAZTELU: *Al rostro del Magnificat de Botticelli*

LORENZO GARCÍA VEGA: *Historia del Santo*

CINTIO VITIER: *Nemosine*

LOUIS GILLET: *Dante, el artista*

*Portada de AMELIA PELÁEZ*

# ORÍGENES

AÑO V



LA HABANA, 1948

NÚM. 20

## La Cuba Secreta

¿Cómo hablar de una secreto sin referirse a la manera cómo nos fué descubierta y más todavía, a la manera cómo sigue permaneciéndonos secreto? Pues los secretos verdaderos no consienten en ser develados, lo que constituye su máxima generosidad, ya que al dejar de ser secretos dejarían vacío ese lugar que en nuestra alma les está destinado. Nuestra vida se vería desamparada de su amorosa presencia. Porque un secreto es siempre un secreto de amor.

Como un secreto de un viejísimo, ancestral amor, me hirió Cuba con su presencia en fecha ya un poco alejada. Amor tan primitivo que aun más que amor vendría llamar "apego". Carnal apego, temperatura, peso, correspondiente a la más íntima resistencia; respuesta física y por tanto sagrada, a una sed largo tiempo contenida. No la imagen, no la viviente abstracción de la palma y su contorno, ni el modo de estar en el espacio de las personas y las cosas, sino su sombra, su peso secreto, su cifra de realidad, fué lo que

me hizo creer recordar que la había ya vivido. Mas, las imágenes no podían coincidir con aquellas vistas mientras aprendía a ver: la rama dorada del limonero a la caída de la tarde en el patio familiar... Ninguna figura ya proyectada en el espacio exterior. Quizá un poco el terroso dulzor de la caña de azúcar extraída por una boca sin dibujo aun y la densa sombra de los árboles fundiéndose con la tierra, tierra ya antes de caer en ella. Pues al lado de aquel Mediterráneo, como en las orillas de este mar de la Habana, la luz y la sombra caen literalmente sobre la tierra hundiéndose. Pero todo eso no bastaría. Pues sólo unas cuantas sensaciones por primarias que sean, no pueden "legalizar" la situación de estar apegada a un país. Algo más hondo ha estado sosteniéndola. Y así, yo diría que encontré en Cuba mi patria pre-natal. El instante del nacimiento nos sella para siempre, marca nuestro ser y su destino en el mundo. Mas, anterior al nacimiento ha de haber un estado de puro olvido, de puro estar

yacente sin imágenes; escueta realidad carnal con una ley ya formada; ley que llamaría de las resistencias y apetencias últimas. Desnudo palpitar en la oscuridad; la memoria ancestral no ha surgido todavía, pues es la vida quien la va despertando; puro sueño del ser a solas con su cifra. Y si la patria del nacimiento nos trae el destino, la ley inmutable de la vida personal, que ha de apurarse sin descanso—todo lo que es norma, vigencia, historia—, la patria pre-natal es la poesía viviente, el fundamento poético de la vida, el secreto de nuestro ser terrenal.

Y así, sentí a Cuba poéticamente, no como cualidad sino como sustancia misma. Cuba: sustancia poética visible ya. Cuba: mi secreto.

Ahora, un libro de poesía cubana <sup>(1)</sup> me dice que mi secreto, Cuba, lo es en sí misma y no sólo para mí. Y no puede eludirse la pregunta acerca de esta maravillosa coincidencia. ¿Será que Cuba no haya nacido todavía y viva a solas tendida en su pura realidad solitaria? Los "Diez poetas cubanos" nos dicen diferentemente la misma cosa: que la isla dormida comienza a despertar como han despertado un día todas las tierras que han sido después historia. La primera manifestación del espíritu es "física", como quizá lo sea la última, cuando el espíritu desplegado en el hombre vuelva a rescatar la materia. Entonces, cuando tal suceda, tendremos el Paraíso; ahora, en la vida del planeta, se

(1) *Diez Poetas Cubanos. 1937-1947. Antología y Notas de Cintio Vitier. Ediciones "Orígenes", La Habana, 1948.*

produce su raro vislumbre, cuando una tierra dormida despierta a la vida de la conciencia y del espíritu por la poesía—y siempre será por la poesía—y manifiesta así el esplendor de la "fysis" sin diferencias. Instante en que no existe todavía la materia, ni la vida separada del pensamiento. Es el instante en que van a producirse las imágenes que fijan el contorno y el destino de un país, lo que se ha llamado en la época griega—cuando no se había revelado el Dios único—los Dioses. La existencia de los Dioses no contradice a la existencia de Dios, pues los Dioses de Grecia, modelo permanente, son las poéticas esencias fijadas en imágenes, revelaciones directas de la "fysis", instantáneas del paraíso y también del infierno. José Lezama Lima se me apareció desde que lo encontré en aquel mi primer descubrimiento de Cuba en 1936, descifrando esos secretos y su paciente y callada labor de tantos años, signo de una inmutable vocación, ha confirmado el presentimiento con la ofrenda de una cumplida obra. Cumplida e inacabada obra de poeta-obrero que ha de edificar con la brisa un arquetipo fiel. Y por ello, por ser tan gigantesca la labor, me atrevo a decir que no cuenta los errores, sin que sea mi oficio el señalarlos. Quiero decir tan sólo, que el modo de situarse ante esta clase de poesía no es el de requerirle perfección, sino obra; no el de pedirle la claridad que sólo adviene en el maduro período de las definiciones, sino el de aceptar esa su revelación de las formas primeras, equivalentes en la palabra al peso, al color, a la

temperatura de la isla adormida, logro de una viril fidelidad.

Despertar de la "fysis" decimos, en y por la poesía... Es de esperar que no se interprete este pensamiento como negación de lo que Cuba ha conquistado de Historia, ni como devalorización de lo que ha producido y anda en vías de producir de pensamiento. Despertar poético, decimos, de su íntima substancia, de lo que ha de ser el soporte, una vez revelado, de la Historia y que ha de acompañar al pensamiento como su interna música.

En medio de la vida de Cuba tan despierta, Cuba secreta aun yace en su silencio. Y así, nada es de extrañar que este grupo de poetas cubanos hayan llevado y prosigan una vida secreta y silenciosa. Es de subrayar lo desconocido de este movimiento poético fuera y aun dentro de Cuba. Otros poetas lo han precedido: Mariano Brull—cuya poética visión está llamada a un futuro más amplio que su pasado—; Emilio Ballagas, que nos hizo visible una sutil arquitectura de imágenes; Eugenio Florit, de tan sensual canto, y Guillén con su ritmo imborrable, todos han sido conocidos y aun más gustados. Lezama y los que forman con él unidad de aliento, más que grupo, apenas han sido anotados en los libros de los que escuchan poesía. ¿Por qué? Ahí están las revistas: "Espuela de Plata", "Verbum", "Nadie Parecía", "Clavileño", "Poeta", "Orígenes"; los libros de Lezama, de Baquero, de Piñera, de Cintio Vitier y de casi todos los que integran la Antología. Y sin embargo, el "movimiento" sigue su

curso casi inapercibido. Y así sentimos la conciencia de este destino secreto con lo secreto que se despierta; es la unidad del instante en que situación vital y obra literaria se funden. Y cuando una generación es fiel a su destino, apura hasta lo último la fidelidad a la situación que le ha tocado en suerte. Los poetas ya nombrados, fueron fieles al instante de expansión primera habida tras de la independencia, y así lo vivieron poéticamente; algunos felizmente no están agotados en su obra cumplida sino que cabe esperar y aún exigir de ellos la cristalización de ese futuro que les está abierto.

No se revela poéticamente un país por su "fysis", sin que se revele al par el alma del hombre que lo habita.

Tópico de hoy es la angustia, como el origen de la filosofía y de la poesía, que quedan sin posible diferenciación, sin que por ello se fundan. Como tópico rueda "la angustia ante la nada" de los que hacen del vacío el padre de todas las cosas. Pero lo cierto es que la poesía comienza—de ser por la angustia—en la de la sobreabundancia del ser y sus riquezas; no el vacío, sino la riqueza del mundo acarreada incesantemente por los sentidos y el oscuro sentido ante esa riqueza de la "fysis" en su despertar. Bastarían la poesía de Lezama y la de Gastón Baquero para que se probada esto: que la suntuosa riqueza de la vida, los delirios de la sustancia están primero que el vacío; que en el principio no fué na nada. Y antes que la angustia, la inocencia cuyas

palabras escritas y borradas en la arena <sup>(1)</sup> permanecen sin letra, libres para quien sepa algo del misterio. Pues que la inocencia perviva debajo de toda angustia, sólo depende de no haber cometido jamás un sacrilegio, causa última del vacío de donde nos salva la angustia. Sólo el sacrilegio, la profanación de lo sagrado—pues lo divino escapa a toda profanación—nos ha acarreado este vacío lleno de cosas, este vagar de almas herméticas en un espacio que es nada más que espacio de la extensión: la vida compuesta de sucesos; la realidad, de hechos; el espacio lleno de cosas y el tiempo de instantes; todo compuesto y descomponible, edificado y destruidos, situación que la poesía transcribe en analíticos poemas o en desgarradas quejas “existenciales”, y la Filosofía “sin ver, legaliza en sus trascendentales análisis.

Mas no aquí, no en este libro, donde más allá de las creencias confesionales y confesadas de algunos de sus poetas, vive un dejo de la inocencia para la cual la primera revelación es la suntuosidad de lo real y hasta su abigarramiento. Todo, don gratuito de lo corpóreo, de la obscura noche sensorial; todo, rememoración histórica como “San Juan ante Portan Latina” o “Saúl sobre su Espada”, historia que se aprende viendo pasar las nubes. Pues el tiempo pasando por el cielo es la primera lección de historia y quien no haya visto cabalgar a Alejandro, agonizar los Imperios y las mil muertes gozosas de los már-

(1) Gastón Baquero: “Palabras escritas en la arena por un inocente”.

tires, en las nubes que marchan lentas hacia el horizonte, no podrá nunca tener conocimiento de lo histórico. Lo “humano” hay que “figurárselo”, según el ancestral método de mis filósofos andaluces que veo alentar en esta poesía cubana de la contra-angustia.

Y así, las noticias, los conocimientos y hasta la erudición aparecen absorbidos por esta voracidad poética de un Lezama que parece aun quedar inextinguible, en estado de merecer el sacrificio. La poesía de Lezama me pareció siempre vivir en estado más que de gracia, de sacrificio; único estado en que el alma que contrae a diario nupcias con la realidad se mantiene intacta. Y yo diría, que es el estado que pide y realiza la poesía, sino es el asombroso milagro de San Juan de la Cruz que traspasó el sacrificio mismo llegando a lo divino. Mas, la sola poesía no alcanza a lo divino, que la Filosofía logra en sus instantes supremos, cuando está apunto de negarse a sí misma despojándose de su ser que es la razón. La poesía sin milagro no lo puede realizar, ya que es cuerpo, resistencia, cuajada continuidad. La poesía permanece en lo sagrado y por ello requiere, exige, estado de permanente sacrificio. El sacrificio es la forma primera de captación de la realidad. Mas, tratándose de la poesía, la captación es un adentramiento, una penetración en lo todavía informe. La poesía no es contemplativa primariamente, puesto que es acción antes que conocimiento. Cuando Goethe enunció con la majestad del caso, que “en el principio era la acción” no quiso decir otra cosa sino

que en el principio era la Poesía. Y así los dos Evangelios, el de la acción y el de la palabra, no son sino las dos vertientes de una única verdad. La palabra poética es acción que libera al par las formas encerradas en el sueño de la materia y el soplo dormido en el corazón del hombre. No despierta el hombre en soledad, sino cuando su palabra despierta también la parcela de realidad que le ha sido concedida a su alma como patria.

Y así, la poesía de Lezama, que es acción y no contemplación, se sitúa a pesar de sus complicadas y a veces cristalinas formas, en ese lugar primario que corresponde a la poesía que se adentra en la realidad despertándola y despertándose. Pues sólo es posible la contemplación cuando ya las formas han sido liberadas y aquietada el hambre originaria de la realidad. La raíz de la creación poética se hunde en la voracidad, en la avidez insaciable de realidad, diremos, metafísica. La Filosofía nacida también de esta hambre atraviesa la “fysis” para apacentarse en las ideas, idénticas y por tanto diáfanas. La poesía, en cambio, se alimenta del mundo de los sentidos, buscando en la “fysis” su metafísica: la metafísica del ser viviente, en el latido de cada uno de sus instantes, sin identidad. No es la transparencia—condición de la identidad—el imán de la poesía, sino ese otro indefinible género de unidad obscura y palpitante. La poesía atraviesa, sí, la zona de los sentidos, mas para llegar a sumergirse en el oscuro abismo que los sustenta. Antes de que le sea permitido ascender al mundo de las for-

mas idénticas en la luz, ha de descender a los infiernos, de donde Orfeo la rescató dejándola a medias prisionera. Y así la poesía habitará como verdadera intermedia en el oscuro mundo infernal y en el de la luz, donde las formas aparecen.

No de otro modo, atravesando la superficie de los sentidos, la poesía de Lezama nos conduce a las “obscuras cavernas del sentido” donde las imágenes, la metáfora no son decadencia de los conceptos, remedo de la poesía. Allí la imagen es la virgen aun no presentada a la luz y la metáfora tiene, a veces, fuerza de juro. “Rapsodia para el mulo” nos parece encerrar en lo posible el secreto de su poesía; la definición más clara de su acción, que brota más luminosa en poemas tales como “Noche insular: jardines invisibles”.

Llegado de otro mundo, Angel Gaztelu, es quien hace ascender su poesía a una más alta claridad, acercándose más al estado de gracia poética, beneficio de un sacrificio consumado por sus ancestros hace ya largo tiempo. No hay herencia, sino continuidad ancestral en la poesía verdadera, modo en que la historia se cuaja en vez de pasar—¡si la historia humana llegara a este lograrse de lo ancestral!—, continuidad que se hace transparente. Mas, por ahora, no encontramos en la continuidad de los acontecimientos históricos, esta fidelidad obediente que crece en la libertad; sólo la poesía en su especial historia nos la ofrece. La poesía de Gaztelu se desenvuelve, alcanza el canto, llega a

ser música, es decir: serenidad, medida, cifra de plena belleza: armonía.

Y musical también alcanza a ser la poesía de uno de los más jóvenes de los poetas de esta Antología: Octavio Smith, que conduce su delirio sin desmayarse; como a Gaztelu, se le oye; poesía numérica a salvo de lo numerable.

No es música, ni canto la poesía de Virgilio Piñera. Y no por otro motivo que por una decidida voluntad. Todo poeta—todo el que intente crear—puede practicar el ascetismo indispensable por dos modos, o bien en su intimidad personal o en su poesía. Virgilio Piñera es de los últimos. Su ascetismo no solamente se ha ejercido sobre la posible música del verso, sino sobre algo más íntimo; diríamos que, muy gravemente, sobre el centro último de su poesía: el sujeto mismo. Ha querido que el poeta esté por su ausencia, que es la más persistente manera de estar. Y así tiene su poesía mucho de confesión al revés, en que retrayéndose el poeta presenta a las cosas suelta, diríamos, declinando la responsabilidad. Poesía de alguien que es cuestión para sí mismo, sometido a crítica, ante sí, en la raíz de su existencia. Casi podríamos decir que no se permite existir. Forzosamente sus poemas han de rozar la novela, por esa desaparición del sujeto que el novelista practica y que es lo que permite a las cosas y a los sucesos externos entrar en su alma. Mas esto sucede en el novelista clásico: Cervantes, Flaubert, por una indiferencia que es el último y más sutil grado del amor, mientras en un Faulkner simplemente por la indiferencia. La poesía de Piñera por

su actitud roza la novela de un Faulkner, de Kafka, en las que el mundo dejado a su albedrío, se convierte en máquina. Mas rompiendo con el musgo la indiferencia de la piedra, brota en la poesía de Virgilio Piñera una realidad muy de la vida diaria, y entonces, cuando parece ser más novela, es también más poesía, como en el logrado—perfecto—poema, "Vida de Flora".

Lejos de toda cuestión metafísica brota la poesía de Justo Rodríguez Santos, que podría considerarse "formalista" sino fuese por la temperatura, consecuencia de una vibración, de un pulso, de una cierta impaciencia y hasta violencia, donde reside—se nos figura—la autenticidad de su poesía, que vivifica a las formas tradicionales que con tanta maestría moviliza.

Es en Cintio Vitier, Eliseo Diego, Octavio Smith y Fina García Marruz donde de modo en cada uno diferente, vemos a la poesía cumplir una función que diríamos de "salvar el alma". No parece ninguno de ellos detenerse en la poesía como en su modo de ser, quiere decir, que siendo poetas, no aparecen decididos o detenidos en serlo. Y en Fina García Marruz, yo diría que "por añadidura". Ella es quien testimonia de modo más nítido esta actitud, no frente a la poesía, sino frente a la vida. Y como todo lo que se obtiene "por añadidura", puede en un instante cesar o desplegarse en una verdadera grandeza sin mácula. Aun el hacer más inocente que es la poesía <sup>(1)</sup> lleva consigo una inevitable mácula, un cierto pecado. Fina García Marruz, recogida, envuelta en su pro-

(1) "El poeta es el ser más inocente", dice Holderlin.

pia alma, realiza esa hazaña que es escribir sin romper el silencio, la quietud profunda del ser. Por donde cabe esperar de ella algo que ya ha hecho en la "Transfiguración de Jesús del Monte", pero también más: una palabra sola, única.

Cintio Vitier, el más adherido de este grupo a la poesía y a su ser de poeta, intenta traspasar el pecado inevitable—el corazón disperso entre las cosas—buscando las nupcias, el consagrado amor. La avidez y la sed—"¡Oh, paloma, tengo sed!"—no lo son de la realidad múltiple y diferente sino de la realidad perdida de un verdadero paraíso. Y en su poesía aparece primero contenida, después en vías de transubstanciación, la suntuosa sensualidad de los poemas de Gastón Baquero, con cuya poesía mantiene el mismo secreto enlace que las gotas de agua que se filtran entre la roca con el torrente que las disgregaría haciéndolas tomar forma animal o vegetal. Sometido ímpetu de la poesía de Vitier, porque ha sabido convertir su nostalgia. No en esperanza—una de las conversiones posibles de la nostalgia—sino en nostalgia positiva que parece estar a punto de encontrar alimento. Nostalgia sostenida por la memoria no del tiempo que corre, sino de las realidades que lo trascienden.

Adentrándose en las cosas más humildes, en el polvo, en la pobreza misma, la poesía de Eliseo Diego llega a erigirlas. Mas el alma no erige, sino que recoge; no construye, sino que abraza; no edifica, sino que sueña. Poesía, la de Diego, que resulta tan solo de una simple acción: prestar el alma, la propia y única alma a las

cosas para que en ella se mantengan en un claro orden, para que encuentren la anchura de espacio y el tiempo, todo el tiempo que necesitan para ser y que en la vida no se les concede. Poesía en función de la piedad, es decir novela. La poesía es la substancia de la novela, su verdadero argumento, del cual el argumento novelístico es sólo el pretexto necesario. Lo que en una novela encontramos, es el peso poético de las cosas, de los sucesos, de las personas. Y esa parece ser la promesa declarada de este poeta.

No transmisible sino en poesía es el secreto, recatado delirio de Octavio Smith. Y quizás por ello, por no poder ser sino poesía, se hace música. No las cosas, ni el paisaje, sino su esencia escuchada. El oído, el más pasivo de los sentidos, es el más fiel servidor de un alma que antes que nombrar prefiere ser nombrada.

Y se cierra el volumen con los poemas de un poeta que apenas había dejado verse en las Revistas ya aludidas en las que fueron apareciendo los poetas de esta Antología: Lorenzo García Vega. Y trae una riqueza, algo tal vez nuevo y único en este libro: la alegría. Una ancha, casi triunfal alegría que suena como un coro. No una, sino muchas voces fundidas cantan y aun otras mudas acompañan. Y es un presagio y una comprobación como si la "prueba" estuviese al acabarse, la prueba del sacrificio y la paciencia. Ahora ya, diez años después, surge la libertad del canto, la fiesta. Poesía coral que roza por momentos el himno y que cierra así con una corroboración este libro.

MARIA ZAMBRANO

# Canciones Para Cuatro Gremios

*Esta versión fué hecha para el P.  
Angel Gaztelu, en testimonio de amis-  
tad y gratitud, por*

ELISEO DIEGO

## I

### LOS VIDRIEROS

A cada hombre su misterio  
y un sólo oficio bastó,  
el albañil nuestras colmenas  
en gris o pardo curvó,  
pero fundido en rosa y oro  
su hogar le hicimos al sol.

De tu alta casa, carpintero,  
verde el cimientó danzará,  
vivo con pececillos como llamas  
si el viento sale a matar.  
Mas con pintadas velas soportamos  
de cada día el temporal.

Los tejedores hacen nuestras ropas  
y abrigos para cada cual;  
andan las calles como tardas nubes;  
mas nuestras manos hilarán  
en escarlata o en dorado verde  
del sol la veste jovial.

Por la insolente librea hollados  
del usurero y el señor,  
desde la iglesia oscura, ved, arriba  
por una vara del pendón,  
cómo incendiarnos el talabarte  
del trompetero de Dios.

## II

### LOS CONSTRUCTORES DE PUENTES

EN la mañana más blanca del mundo  
como nevada de esperar  
el constructor de los puentes  
fué sacerdote, Papa será,  
y la mitra de los misterios  
y los doseles le han de dar  
porque oscurece los barrancos  
y al abismo condenará.

Al este como al oeste  
tiende las alas a su voluntad  
el arco, como un pájaro inclinado  
su piedra fundamental,  
el que al abismo lanzó las tardes,  
el jinete del aire brutal,  
el alto paso de los peligros,  
la puerta de maravillar.

Sus servidores son los truenos  
que anudan y forjarán  
salvajes bodas de forasteros  
que hallándose no se confundirán,  
la doncella y el caballero  
el país del trigo y la ciudad,  
en el desquiciamiento de los puentes  
traición y fin se cumplirán.

Mas nos rogó, a los que labramos  
el camino que puede volar,  
no construir con pesadumbre  
ni demasiado alto edificar,  
considerando que siempre debajo  
de la curvada oscuridad  
fulgen la muerte y el blanco día  
inconmovibles hasta el final.

Los que andais en su misericordia,  
como El lo dijo, leves andad,  
pues nuestras vidas forman un puente  
que sobre la muerte pasará,  
y el mundo con sus jardines  
y las montañas, dice el cantar,  
sobre el espacio y en las alas  
de un pájaro cruzarán.

Ligero y sin pesadumbre  
ha sido su edificar,  
cuando se olviden los abismos  
y los torrentes no dancen ya,  
cuando las torres veas levantadas  
y las banderas restallar,  
en el desquiciamiento de los puentes  
nos llama el Juicio Final.

### III

#### LOS ALBAÑILES

LA montaña de Dios con nuestras manos hemos esculpido  
con las manos fueron trabajadas por Dios, dicen los viejos,  
donde los serafines fulgen al sol como hierros ardidos  
y los demonios cargan las lluvias a lo lejos;  
con las gargantas del infierno algo hemos ahorrado  
pues hacinan las gárgolas los aguaceros rebramantes  
y su bostezo es más que un alarido helado  
y no es en vano su vómito incesante.

Más salvajes que cuanto la lengua haya proferido,  
más grávidos que cuanto en las palabras cabe,  
las alas pétreas de los caños cernidos  
se abalanzan y siguen las estelas del ave;

las guerras de los ángeles, su fuga, su embestida,  
se alzan por encima de la asombrada calle,  
junto a los astros vuelan las canales huídas  
a imagen del postrero cuando al príncipe halle.

Pues con las manos hicimos la selva de los cielos  
enormes por un júbilo cuyo grosor fué al orgullo vedado,  
Esteban en las piedras que le rompen el cuerpo con su celo  
se yergue, y el mismo Pedro está petrificado;  
las manos que arañaron buscando el pan la tierra inerte  
rogaron a la ciega roca que se levante y se ha florido;  
las manos que derriban de un golpe adentro de la muerte  
llamaron, y a sus golpes los muertos se han erguido.

Delante de los cielos en oración cruzad las manos,  
alza las manos adentro de los cielos sollozando,  
pero mirad las torres, fina demencia de los llanos,  
lo que entre el aire pueden las manos de los hombres proclamando:  
blancas primero de que sintáis la nieve al hombro,  
chorreantes primero que el trueno hayáis oído,  
pues los gigantes alzan su brazo y miden con asombro  
cuán lejos estas manos de hombre se hayan extendido.

G. K. CHESTERTON

## Sonetos a Muchkine

### I

*(Se trata de una cosa seria declaró doblando la carta y entregándosela a su dueño.)*

Ni aún la carta al devolverla en punto  
y derroche de seriedad gastada,  
lograba en su doblez de borde cejijunto  
llegar maciza a completar cuadrada.

Qué hacía el dueño al pasar su contrapunto  
y asegurar formal su seriedad gastada,  
si llegaba y se iba malparada a su profundo  
toque en que pasa a otra mano restaurada.

Vuelvo así del recibo, su doblez y paso con cuidado  
a un espejo en que sigue desterrada  
de otra visión rendida complaciente.

Pues el que llega y entrega bien guardado,  
espera un ázoro de ave claveteada  
y no soplar la carta en nube y soplarla negligente.

### II

*(No, yo te creo; pero no acabo de comprender.)*

POR encima de un arco que se cierra  
y sin traicionar el nombre revelado,  
la otra cara que yace en enterrado  
troje se cierra y reaparece como piedra.

Tendido el arco en la creencia y tierra  
que le brinca los pies y luego el salto  
de la creencia en el último arco que se entierra  
en el galope de pronto que se cierra en alto.

Y mientras te creo y organizo el arco  
y el no comprendo se enfría por el molde  
que en lascas toca y la otra cara restriega

su nacer en el desprecio de su nuevo engorde,  
tizne mayor hundido en la refriega  
del gato del *yo te creo* y comprendiendo enarco.

### III

*(El príncipe bajó un peldaño y se volvió.)*

SOMBRA comienza a derretirse en vano,  
alzando su metáfora en su intérprete,  
y al romper los collares que trepan por su mano  
y enderezar sus atributos al rendido encúbrete.

Cada peldaño tiene un rostro vuelto  
o en su espejo decae rostro en arca.  
Si bajar y bajar, lo propio suelto  
es el rostro que gira ante el tetrarca.

En la exigencia que se vuelve y clama,  
hopalanda en la voz alzada y ya declama,  
cuando roto el peldaño, el rostro ceja.

Se volvió y se volvió, ausente en la visión de su peldaño.  
Príncipe que al descender se vuelve hacia el engaño  
de ver su rostro en el peldaño en queja.

#### IV

*(Mi difunto padre compró todos estos  
lienzos en las subastas forzosas.)*

AL partir del alfil trae la mano  
el cabaceo en la sangre sumergida,  
y si ya viene oblícua se infla detenida  
en el recodo ciego que estalla en altozano.

De las hilachas finas pasadas a lienzos oscilantes,  
las escarchadas cañas volvían a sonidos intocables.  
Los lienzos de sonidos caían en sus testas espantables  
y el nuevo rostro pasaba por un hilo los nuevos caminantes.

En el bazar la síntesis su bocina pregonaba  
y con guantes de helecho la luna repartía  
por las espaldas y los sorbos de enlazados preguntones.

El que fué a las subastas y detenía  
el lienzo, roto el anterior oblícuo, traspasaba  
inútilmente la hora de los murciélagos saltones.

#### V

*(¿Llevas contigo la cruz que le compraste  
al soldado?)*

TRAE acá el dado con el que fuiste engañado,  
si es de hojalata le rindo mis diamantes.  
La cruz reemplazando el dado del soldado borrachito,  
y Rajogine que quiere comprar en oro el engaño.

Viene bien que al comprar la cruz seamos engañados.  
Es de oro, de oro, y la pagamos con doble pecho mío.  
La pagamos con oro pirulero y es de lata  
y contribuimos a que el soldado doble mejor la esquina.

Pero ahora, sutil, inconfesable, viene el otro pícaro barbado.  
Sabe que la cruz pagada como oro, si es de lata,  
es otra joya que rompe en la suprema esencia.

Y si al soldado se la adquirimos como oro al irse por la esquina,  
el que llega sabiendo el pecho que la respira como lata,  
quiere imantar con oro el nacimiento del fulgor en el engaño.

## El Cubrefuego

ASÍ ahora es la reja de espina. Generalmente  
es el hierro vejestorio. Este es un enrejado  
de espinas. Alguna ostra no se pudo arrancar  
y devora el espinazo. Allí la forma  
de recibir a la luna que tiene la espina  
de pescado hace un salto. Una babilla  
pegada al nacimiento de aquella escalera  
que se pone delante del fuego merovingio.  
Enfrente está la lana espesa, la carne  
espesa de las piedras, el río espeso  
que devora al carnero prolongándolo,  
después de dividirlo en cintillas  
y recuerdos inútiles, y en el vejigón  
que se confunde con la medusa  
entre las piedras terrosas, y la luna  
le hace hablar, hinchándole  
el vozarrón, dando pechuga capitosa.  
Como la llama anotada en el espejo,  
la espina va absorbiendo los retratados  
por las llamas, los caballeros poseídos  
por una caperuza de poder, por un vozarrón  
que habla con la vejiga del carnero.  
El enrejado de pescado lleva el riachuelo

hasta el fuego, y así la rueca  
lo disuelve por el aire que no quiso  
soplar el fuego de la Mayor; aquel pulmón  
lo desmayaba; caía con sus desmayos  
en el laberinto de aquella rueda que cubría  
el enrejado de pescado ¿Cómo pegar  
el enrejado, hacer cuadrados de espina  
con espina? Cerrar el fuego  
con la rueca, volver a un fuego  
que goce al árbol con su llave.

El enrejado con nueva cara  
se divierte, antigua danza  
le varía las iniciales.

El tridente se le hunde por el techo;  
en las paredes el nuevo cuerpo  
se desmaya y reaparece  
con borradura de sus sueños.  
En la estación del fugitivo,  
en el reinado tan divertido al comenzar,  
el cubrefuego reaparece con su tigre.  
Escarba el agua, penetra con su uñero  
por las chispas, escarba el espinazo  
de la nieve tan divertida al comenzar.

## El Encuentro

Al fin el jugo así se enreda  
con un carcaj de escasa suerte,  
y en cada tiro su azul recurva  
al gato doble que sopla, desprende.  
En cada vuelo queda preso  
de un polvillo que lo aligera,

y si no viene rueda llameando  
al zafiro que lo despide.  
Su buena llama nadie toca,  
la escasa llama ya no toca escasa suerte.  
Se hace discurso interminable, por debajo de mi sueño,  
el leopardo se esconde en la alcancía.

(Se oyen los clavos penetrando, los escenógrafos  
pintan la boca grande que recibirá la Epístola.  
El pequinés juega con la hija del taquillero;  
cuelgan el nombre de la obra de la cola del perro.  
El perejil y el orégano nadan sus risitas en la sartén  
y acariciando los tatuajes la menina se humedece.)

A la vuelta de una pera,  
la invisible extensión verdeante  
penetra por los ojos y hace espuma.  
En la desenvoltura de una palma,  
sacude la lluvia breve y atardece.  
Sacude la lluvia al gallo intempestivo  
y muestra el maíz como un ojo de venganza.  
Los dioses en el atardecer cosen su manto  
y el paño de cocina tendido en su espera  
es intocable. Aún está húmedo  
y ondean las arrugas momentáneas  
de la mano sobre el gallo.  
Telón de fondo:  
la humedad en el paño de cocina.  
Primer plano:  
el gallo desprecia la aurora.

(Firmen, las firmas, vuelvan a firmar.  
El cartulario lee el secante al revés  
en el espejo de afeitarse.  
Firmen todos a la vez, quiten las manos  
todos a la vez.  
La mosca duerme en el tazón, siguen los ceros  
de las firmas. Es el escoplo de granito.)  
Su pregunta a la estufa, su río

al olvido, la mesa en el centro del río,  
la fiebre en la cresta del gallo.  
Pasando la gamuza por el cristal;  
alargando la gamuza con las manos,  
deshilachándola, extrayéndole los huesos,  
quitándole con la gamuza las caricias a los brazos.  
Las caricias como papeles mojados  
pegados a nuestros cuerpos.  
La gamuza reparte las caricias; ahora le toca  
a la nariz, son las caricias más difíciles.  
Tarda el papel mojado  
en hacernos otra nariz, de tierra más húmeda,  
como si fuese otra pieza errónea  
que la gamuza vuelve a esculpir de nuevo.  
Una nariz medioeval, húmeda, inmensa,  
que crece como los helechos rodeados de grullas rellenas  
con velas amarillas,  
y nos nausea.

(Pares o simple tarde que se amolda,  
impar o tarde simple que se aleja.  
Inflexibles las manos caen  
sobre los dedos de los pies.  
Pares, echan raíces y recuperan el escarabajo.  
Pares, gris y blanco casi gris, el altibajo diseñado.  
Echa raíces y ya na puede tamborilear.  
La escasa seca trota cerrada por chorro hurón.  
Pares, echa raíces, inmerecido romano le caen las manos.  
Impar la noche como un buey suelto  
se tumba sobre cascadas.  
Pares, ingurgitando, dime.  
A la derecha está, el buey que lame hinca la nieve.)

La estruendosa reclamación de las sierras,  
exige algo más que las herraduras de plata;  
y los ojos restregados en el follaje  
que se cuelga del caballo,  
van anticipando la puerta cerrada  
del regreso, impidiendo que su estatua se coloque

en el mismo sitio de donde partió.  
La madera de la puerta se va humedeciendo  
en aquella parte de su sustancia  
tropieza con la parte del cuerpo que se tiene que quedar.  
Y la sangre que mueve sus preguntas  
tropieza con la parte del cuerpo que se tiene que quedar.  
Es la hoja roja que cae en las meriendas campestres  
y una solemne brisa la levanta y la deposita en el río.

(Fuego colorado, cresta en picadillo  
siesta en globo ahogada: al centán, al centén;  
globos, papelillos, cesto hirviendo paños  
de los telares manejados con los pies,  
pero tomando sopa con angélica saliva  
mientras se tejía; pero bajándose la gorra  
sueltan su tarabilla porque hay que ser original-  
mente la ceja recta y colorada.  
Telón de fondo:  
el gallo desprecia la aurora.)

Los pequeños pozos,  
—sus risas sombrías, sus indolentes corpulencias,  
que aun conservan el pez con la única orden de nadar,  
fueron rememorados por un gigantesco tubo violeta,  
ya que en el fondo del pozo  
el gallo ancho iba ocupando todo el espacio,  
cercado por el recuerdo de los coros de niñas.  
Los pasos breves sobre un tambor,  
la anchura del gallo preferible a los fragmentos nocturnos  
que revelan el destierro de una vida sombría.  
Y los grandes tubos violáceos preferibles  
a las vetas de oro que rebotan en el frontón asirio.  
Los pasos breves, cautelosos,  
ya que las vetas violetas suenan sobre el mismo tambor  
de acolchada embriaguez,  
que ahora recibe el sueño del gallo  
olvidando la magia del anillo de sus ojos.  
Cierra sus manos con el peso de ese animal corpulento  
y siente en las dos manos iguales el mismo peso escuchado.

## Cuento del Tonel

BAJA las escaleras, se ladea para dejar pasar el gato, la espina, la pelota babeada. Todos esperan el sueño y sobre lo espeso el barril. Se libera a medias para recuperar su espesura. Ahora la escalera hierve hacia lo espeso y sino fuera por la noche molida, sería más fácil llamarlo pasta. Pero pastoso no es lo mismo que espesura; sí, no es lo mismo que espeso; sí, pastoso se diferencia bruscamente de espeso, más de espesura. Ya yo he dicho grulla pastosa, no podía decir espesa. Sin embargo, la grulla puede penetrar en la espesura, no en lo pastoso. En la puerta es la conversación súbita del tonel y la puerta. Se abre la puerta y el tonel se pone de punta. Parece que el tonel va a lanzar una eyaculación capaz de saltar la puerta abierta. La puerta está hecha para los dedos, y al tonel en la bodega no le pueden llegar los dedos, que se vuelven tan espesos que comienzan por apoyarse en las nubes de la bodega y después olvidan hasta el tonel y su reclamo de la espesura. Porque después de eyacular en la puerta, el tonel tiene que tocar la otra escalerilla, hija de la espesura, pero con ofrecimiento veraniego y afán de reconocimiento. La escalerilla de la playa parece mantenerse en el fa de la vaca que ha reemplazado los cuernos por dos tetas nocher-niegas, espesas y con espesuras. La espesura cae ahora sobre el mar y el tonel desenvuelve sus acontecimientos sobre el segundo vientre húmedo. Redondo que se abre y cierra como si el mar lo hubiera incorporado a la calidad de sus descendientes. Ha sumado escaleras y espesuras, escalerillas y nubes, y la bodega reemplazada por el mar, asegura que el tonel abre y cierra los cien años.

## Invocación Para Desorejarse

PARA que el sombrero pudiese penetrar en mi testa, decidieron cortarme las dos orejas. Admiré sus deseos de exquisita simetría, que hizo que desde el principio su decisión fué de cortarme las dos orejas. Me

sorprendió que tan lejos como era posible de un hospital, me fueran arrancadas con un bisturí que convertía al rasgar la carne en seda. Una urgencia como si alguien estuviera esperando en compra venta mis dos orejas. No hubo ninguna deliberación, pero comprendí que habían decidido que no se las llevaran. En sentido inverso, teniendo una en cada mano, las frotaron una sola vez contra el mármol de la repisa. Entró la patrona cantando y oprimió un limón contra la mancha que había quedado en la repisa. Pensé que se desprendería un humo o que se avivaría la mancha. Pensé, pero, cuando me asomé cuidadosamente, todo estaba igual, salvo el gesto de la patrona de encajarse en aquella situación cantando. Días después ví que arrojaba las gotas de limón en la parte de la repisa que no estaba manchada. Luego, tendría que repetirse la ceremonia o mi sacrificio estaba fuera de lugar, y no era a mí a quien deberían haber arrancado las dos orejas. Sentí que era llamado para la otra ceremonia: dejarse injertar unas borlas azafranadas en el hueco dejado por las orejas. Unos mozalbetes, tal vez soldados vestidos de paisano, colocaban las borlas en unas grietas abiertas en las paredes. No sé si era un aprendizaje o un hecho que se aclararía después. Mientras yo esperaba la ceremonia y los soldados continuaban martillando, la patrona volvió a penetrar, ahora no cantaba, sino recogió una gran cantidad de almejas ya vaciadas que estaban por el suelo. Las hacía caer en su falda como si fueran flores. Luego, la noche anterior habían estado comiendo allí, antes de yo llegar, cuando aun tenía mis dos orejas. Me van pasando las borlas azafranadas de una a otra oreja, y la patrona me mira despacio, me recorre, me humedece. "Mañana, dice, volveré a recoger más almejas, traeré la canasta". "Mire, me dijo, si puede hacerlo, como está tendido mi delantal, tengo las uñas como comidas en una pesadilla, pero eso si lo he dejado como la nieve". "Todo lo que sale de esta casa, me dice con malicia, sale bien hecho". Claro, mis dos orejas han sido cortadas, me cuelgan dos borlas azafranadas, y cuando me asomo, veo un delantal inmensamente blanco, no se mueve, y por la tarde guardo caparazones vacíos de almejas. Otro delantal, otro delantal, delantales, otro delantal, otro delantal.

JOSÉ LEZAMA LIMA

## El Rostro del Magnificat de Botticelli

TU frente de alumbrarnos nunca cesa,  
absorta el alba en tu candor reposa:  
nieve y espejo la azucena ilesa  
copia tu hechizo y agua melodiosa.

Como la luz que en el trigal se espesa  
granándose en la espiga rumorosa:  
como el ala del día y su promesa  
mansamente doblándose en la rosa.

Vuelcas la plenitud de tu rocío  
al aire de tu clara primavera.  
Gracias por el celeste señorío

de tu rostro invadiendo la ribera  
de nuestra sombra, como el áureo río  
de la luz invadiendo la vidriera.

PBRO. ANGEL GAZTELU

## Historia del Santo

ARDÍA el santo  
el espaviento de su secreto.  
El santo duerme en los cartones, en las pajas,  
el vuelo albaricoque de sus párpados.  
Para el paredón de Hildebrando  
sueña sus lúpulos carmesíes. Un trompo ha iniciado  
su voz.

Su payasada cónica ha de morir. Y los pájaros  
recogerán sus pies, señalarán la ventana altiva,  
matarán la iconoclasia del saludo. Un pájaro  
que le prepara el río.

Yo contemplaba la historia a listones de rezagados  
espejos del lavado. Así como el libro sonaba  
un acordeón. Cuando los camareros en bandejas  
de algodonasas lluvias,  
yo en las camelias lunares contemplando la historia del santo.

La última trompa. Alguien lloró mi muerte  
tapado con las olas. Yo abrí el cascoteo y lloré al sol.

## Para Un Festival

1

OH bandadas los pliegos macilentos de mis manos

2

Plegadas auroras las sombras  
crisantemos cenizosos que esculpen los rostros de abanico  
Su novedad  
pero siempre mi copa adelantada

3

Batid había estrujado  
papeles como el eco  
Estatuillas en los llantos olvidados

4

Vistos los instantes oh los filos.  
Un corcel nunca inaugurado. Sus patas estrelladas.

5

Vistos los niños su estatuaria deformada  
Privilegios. Humos chocan en sus muslos.

6

crisantemos cenizosos que esculpen los rostros de abanico  
Olvidan  
ya desleído el negro  
Olvidan y mi centro

7

He estrujado la realidad como un cabello como un abrazo.

## Danza de las Bambalinas

LOS trastes sonando batallas después del picaflor de la trompeta  
Clowns vuestra botella nariz vuestro sexo de papel  
y los perros empapados en las campanadas  
del velorio del Tío  
    en Matanzas  
    en los espumaderos  
en los rostros avellanados de las abuelas  
Vapores cansados truenen como cigarras en la noche de babor

26

Peluca del cangrejo cuando el cura nikel cromo  
sueña los salmos de cera  
Los cortocircuitos de ahogados papalotes en los  
candelabros del tesoro

Taladremos oh clowns de los jardines la cintura  
del cangrejo cristal  
cuando el flautín de azogue en el galope del cisne muerto  
Los cañones de albaricoques sus saludos sus marinos  
negros tictac de cuchillos lunares en la frente del mandarín

El rey de bambalinas Hurón en el estornudo de los dioses  
    para romper las lluvias ojos de cuco  
y sus calvas melenudas de matracas lloren  
sus tormentas de limón

Cuando el asesinato de la rosa  
El heraldo los colibríes el juez verde pregunta  
a los abanderados el conjuro de los sirenios ahogados  
el libro libado por los negros sus manos archiobispales  
en el préstamo tricolor

    un desfile de empedernidos panaderos  
la mujer de lana rasga los monstrucillos Abril  
una serpiente de ajedrez tin tan figurín de la luna  
Y las hachas de los ángeles topes partean el horizonte Aleluya.

## Salmos

1. PINTAD mi rostro—mirad mi fiera verbena tronchada por los lirios.
2. Riego mis manos de sortilegios—deslizado en el papel lanzo las letras a la danza de los zorros en el rojo.
3. Porque he visto el rojo su lupa en los corales—sigo después la búsqueda.

27

4. Oh vírgenes. Han vuelto las naves—pero los gnomos sólo han sabido ser banderolas del frío.
5. Como el rosario cuenta el diálogo del cantor—yo en las escalas misántropas en un mosaico inútil.
6. Oh zorros oh rojos—no hay gorjeos en la luna.
7. Las cuencas, las ventanas, su cuadrado de luz—lanzan a la mitad del rostro su horario vacío.
8. Mi derrotero de badajo en la brújula de la miseria—para azotar la faz nostálgica en el pie obstinado del fuego.

## Miniatura del Buey Lunar

ESCONDIDA su alfa su trompa de aleluyas nieve

Oh doncellas esconded vuestro último rostro  
 para su paso  
 para vuestros dormidos alfilerazos  
 quedar mis lloros espejos en las doce aquella

El buey robando mis audacias tristes  
 La noche parada.

LORENZO GARCÍA VEGA

## Nemosine

(DATOS PARA UNA POETICA)

### I

Haber vivido adquiere signo de inspiración y resistencia cuando el misterio de la memoria, que no es sólo el oficio de recordar, se ha consumado. El mundo se desdobra en su recuerdo y en su ausencia, pero lo que buscamos es aquel esplendor distinto, aquella oculta virtud de nuestro ser que pueda grabarnos sin repetición ni fuga, siempre adentrándonos en un cuerpo de mayores condensaciones y más transparente equilibrio. La memoria es la función esencial de ese cuerpo en el que sin embargo no puede haber nostalgias sino en el sentido de mensajeros que llegan al hogar anhelante, dibujan su peligro y son relevados por otros de más profunda estirpe. El cuerpo así convertido en memoria creadora de su propio mundo, aunque sometida a la revisión constante de otra voluntad y otro logos, necesita la descarga de esas oscuras dimensiones, de esos viajes que no aplican sus leyes a la rima de la circunstancia, ni a la estrofa de lo eterno poseído, sino a la revelación de la sustancia de su propio parto.

Vemos nacer aquí una doble dependencia, más nutridora que el enlace de la resonancia utilitaria en que vivimos: dependencia del laberinto aparental, que es el único provocador de toda maravilla del idioma, y su pacto con la forma que va

surgiendo de la nada como una experiencia en que somos olvidados. Experiencia unitiva totalmente distinta, por el súbito ajedrez que domina la memoria, de toda sucesión y remembranza. Es decir, la sucesión ya no es haber vivido, esa fuga que deviene un propio cuerpo mayor y un parto de sustancia; el recuerdo ya no es la inspiración que lo desdeña. Si los hechos sucesivos se han convertido en número poético donde respirar una mirada que podemos refractar en visión y arabesco, es por el trabajo indestructible de las hijas de Nemósine.

Savia del tiempo apetece aquel cuerpo y no jardines, ni siquiera del paraíso que reconoce distanciado exactamente por la impulsión de las metamorfosis; pero savia que nunca se repite, que penetra. La memoria de pronto es como un aceite impetuoso en una tela; los países, las esfinges, las floraciones que despierta no proceden de su intrínseca fecundidad, le son dictados por un azar que es la máscara de su destino, pero su destino mismo es penetrar y no propagarse, porque en definitiva lo que propaga es lo superfluo, lo mecánico e inerte que aun le queda.

La poesía quiere extática penetrar. Siempre lo que no es absolutamente poesía, continúa o se propaga; pero la poesía que escribimos no puede serlo absolutamente, y tiene que resolver ese discurso, ese enla-

ce de su tamaño diferente con el espacio indiferente, a la manera de la generación. La memoria entonces actúa como principio germinativo, es decir, mediador; la memoria es lo nupcial del hombre cuando éste descubre que posee un centro dinámico capaz de penetrar otros centros, otros éxtasis, pero también descubre que lo rodea y constituye como exigencia una extensión indiferente, una sucesión universal por cuya boca será devorado si no encuentra la forma de proporcionar su crecimiento, de relacionarlo en una activa reducción amorosa. Cuando el hombre encuentra que no solamente sitúa sino que está situado, su memoria comienza el trabajo de reducir el último término a la libertad del primero. Aunque los recuerdos, hijos ya de una medida afortunada, sean *suños*, todavía lo sitúan, lo encadenan y eslabonan; es preciso crear otro discurso por el cual seamos nosotros los que podamos disponer las nupcias que nos convienen para entrar un paso más en la sustancia cuyo centro, éxtasis único sin discurso ni reminiscencias, a la vez que nos impulsa nos aguarda. Llamo a cada paso de esa jerarquía un verso. Un verso es una medida, en el idioma, de nuestra mirada; cierta calidad súbita del mundo que nos permite coger con un discurso un éxtasis.

La fórmula *A poem should not mean —But be* (1) resulta ininteligible, porque justamente el problema específico de la poesía es que tiene que significar y durar

(1) Archibald Mac Leish ("A poem should be palpable and mute").

como cualquier discurso. Tampoco sirve asimilarla a un engaste de maravilla sobre la fluencia. Por muy poco poemático, es decir discursivo, que uno se sienta, es preciso aceptar la sencilla aclaración de Valéry: "Mais cent instants divins ne construisent pas un poème, lequel est une durée de croissance et comme une figure dans le temps" (2). Crecimiento de una figura, ya lo dijimos, nupcias de nuestra intimidad con el Espacio y con el Tiempo: amado y amante, respectivamente, de otra Intimidad desconocida. La lógica del idioma debe ser así organizada por nuevos principios de generación, que valiéndose de las potencias de imagen y sonido, graviten en torno a la figura óptica que las absorbe y purifica.

Esa figura ¿determina o depende? La experiencia en este sentido vale de poco y creo que puede ofrecer ejemplos tanto de una iluminación que ansía encarnar y solicita imperiosamente la masa del idioma, como de un ejercicio que acaba provocando la eficacia órfica. La cuestión se simplifica en cuanto comprendemos que, con independencia de la cronología del proceso, la forma, sensorialmente previa o provocada, es siempre lo generador. Después que descubrimos una forma, ya no hay antes ni después y sólo podemos servirle de instrumento, porque ella es eterna y nosotros estamos ligados a la muerte. Así, el número poético resulta siempre una visitación tiránica; se halla siempre como principio y fuera del proceso. Las

(2) *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...*

doctrinas de la "artesanía" nos instruyen mientras no pretendan que intrínsecamente por la provocación y el mérito desciende la gracia poética, pues en todo caso cuando la gracia o la forma descienden, no es posible atribuirlo a una serie de esfuerzos sucesivos. Aunque la forma sea generada, lo cual tampoco ocurre nunca por esfuerzos discernibles, su parto es siempre una aparición. Hay estilos de poetizar, hay la magia del artesano y la artesanía del poseído (Racine, Rimbaud). Pero lo primordial, lo que determina si un hombre ha de merecer la forma poética, es a su vez la gracia (puesto que la gracia, como dice San Juan, se da dos veces) de estar poseído por el tiempo y la actividad creadora de la memoria.

Estar poseído por el tiempo significa, junto a una sensibilidad hiriente y musical de su belleza, la infusión de su energía generadora. El tiempo que nos fascina con la floración de las metamorfosis, puede infundir su impulso formal en nuestro cuerpo para que lo reduzcamos a nuestra respiración creadora. Somos así no solamente sus caprichos de más luminosa destrucción sino también el más refinado laboratorio y la vigilia de su fuerza seminal. En la memoria el tiempo emprende la aventura mayor, el viaje que va a pulverizarlo en una costa inmóvil, pero esa costa sólo puede dibujarse en nosotros como anhelo, como nostalgia de algo que no es "haber vivido" (y ya notamos hasta qué punto "haber vivido" no es objeto sino material de la memoria). El tiempo implacable, la fría sucesión, en la memo-

ria se vuelve sustancia amorosa, memoria enamorada. Evoquemos los nombres tutelares de San Agustín y Marcel Proust (en el que acaban estratificándose las nociones griega y cristiana de la reminiscencia). A esta luz comprendemos mejor esa forma tácita que es el primer estado, el primer indivisible de la posibilidad poética. Pero la poesía tenemos además que "hacerla", tiene que discurrir con nuestra historia, y hacer la poesía es re-crearnos en el sentido de conquistar no sólo aquel centro desde el que podemos situar y situarnos, sino también un círculo sagrado en el espacio, una tradición secreta en la costumbre, una geografía y una historia íntimas. Es decir, en el sentido de conquistar, a la vez que lo nuestro irreductible, lo nuestro comunicable, y en el mismo cuerpo. Todo poema es así la lucha del éxtasis y el discurso. Por el éxtasis del discurso hay que sacar el idioma a su intemperie, hacia donde ya es sólo un frenesí litúrgico, hacia donde se deshela su costumbre y resplandece fundido a la inefable tormenta de nuestro origen. Por el discurso del éxtasis tenemos que efectuar esa operación mediadora entre el tiempo y nuestro origen, la alianza nupcial que nos permita el usufructo de un estilo: la reducción de los hechos, de la lógica ciega del idioma y la mecánica del recuerdo (ya se trate de memoria voluntaria o involuntaria), a una intimidad creadora, y por lo mismo, comunicante.

Pero esa operación, a su vez, nos exige que pasemos el umbral donde el idioma se transforma en delicadísimo juez del al-

cance y la pureza, en implacable reactivo de las manchas y alegrías de nuestro cuerpo. Todo umbral significa una responsabilidad sagrada, el comienzo de una nueva dirección universal. (1) Revela y compromete, juzga y obliga a tomar un partido en el universo, a escoger definitivamente los disfraces, las leyes, el capricho. La forma del poema que escogemos aísla con exacta crueldad la medida y por lo tanto las culpas de nuestra conciencia. Lo poemático es propiamente un campo de batalla, el reverso que muestra las heráldicas de toda creación. Si nos acercamos, por ejemplo, a las polémicas, explícitas o tácitas, sobre convenciones y originalidad, comprobaremos que no tienen, rigurosamente hablando, ningún sentido estético—y menos aun en el plano de una teoría de la belleza que en el de una teoría de la expresión. Paul Valéry, con la minuciosa lucidez de un antídoto imposible, ha intentado conjurar en el recinto de su poesía y de su crítica esa "impresión de tinieblas" (1) que fué la obsesión y en cierto sentido la musa de su vida. El pensamiento estético de Valéry, presentado como justificación de una especial actitud ante el hecho artístico, o como crítica de todo esteticismo filosófico (2), puede resolverse al cabo en una preocupación histórico moral. Su pasión del proceso y de la soledad que se devora le impidieron convertir abiertamente lo que ofrecía como

(1) Véase *El hombre y lo sagrado*, de Roger Callois, págs. 24-26.

(2) Conferencia en la Universidad de Zurich (Nota a *La Crise de l'Esprit*).

(1) *Léonard et les Philosophes*.

vocación de la cruel "nuance" en una prédica, pero ya con los últimos discursos le advertimos una angustiada solicitud que ilumina mejor la dirección de su palabra en ensayos de apariencia puramente especulativa como, por ejemplo, *Au sujet d'Adonis*.

En cambio ¿qué sentido puede tener, para un universo de expresión, la defensa o el ataque de las convenciones? El poeta de todos los tiempos instituye una forma (poco importa si esa forma le ofrece o no, en su fascinación, una costumbre) y al punto su hallazgo se anima, tórname enfurecido como un dios contra el que lo ha revelado. Si el poeta entonces resulta un material propicio (es decir, un artesano a la vez obediente y armado de astucia) la obra será un acto simultáneamente libre y necesario: asistiremos a la misteriosa libertad de un fruto que cae, de un navío que zarpa. La inspiración es la artesanía de la forma actuando sobre su mártir; la artesanía del mártir está en arder bien, adhiriéndose totalmente a la voraz y sucesiva estatua que lo ocupa. ¿Qué importa aquí el hecho de aceptar o rechazar una convención, una estructura dada? Pero Valéry se enfrenta en realidad con otra cuestión más grave, con el drama central de nuestro tiempo, según él, situado al margen de toda confesión religiosa, podía verlo: esto es, la creciente enemistad de la naturaleza y el espíritu, del impulso y la ironía. Ya en este plano, ¿cómo negar que las preferencias estéticas del siglo, inatacables en cuanto organizan necesariamente sus propios métodos de expresión, constituyen

testimonios de un avance sombrío? Valéry propuso y vivió una terapéutica de encarnizado rigor (pero esta vez, hay que notarlo, sin nada equivalente a las misteriosas vírgenes de Leonardo), un verdadero ascetismo y aun fanatismo de la inteligencia especulativa: "Mais suivez le chemin de votre pensée irritée, bientôt vous rencontrerez cette inscription infernale: "Il n'est rien de si beau que ce qui n'existe pas". (1)

Con esta rápida digresión, alusiva a una de las controversias fundamentales de la poesía contemporánea, hemos visto cómo el mundo de lo poemático, al suponer el compromiso de un umbral en que las potencias originales del alma e históricas del idioma se descargan en la dirección de un camino, ata lo que sin embargo intenta desatar. El poema parece liberarnos de nuestra circunstancia, en su sentido más vasto y profundo, expresándola; diríase que conjura o cristaliza el fluir histórico; pero en seguida que ya podemos verlo, se ha incorporado a nuestro camino como una huella que exige necesariamente

(1) *Au sujet d'Adonis*. Esto no lo podemos admitir, porque como cristianos entendemos que la existencia no es una insuficiencia infinita *per se*, sino por el pecado original; y que en principio, ya que el mismo Dios existe, significa una superabundancia. La calidad de "lo artístico" no debe atribuirse, como en rigor ninguna categoría espiritual, a una mera negación o sustracción de la existencia, sino, todo lo contrario, a una inmersión cada vez más profunda en la sustancia dinámica y trascendente de lo que existe. Resulta curioso que aquel pensamiento de Valéry pueda perseguirse en nuestra época desde Oscar Wilde hasta Jean-Paul Sartre (véanse las páginas sobre el disco, a lo largo y sobre todo al final de *La Náusea*).

otras. Despertar o develar una forma es, sin duda, también inventar la clave que nos desata, pero al punto la liberación se revela como un horizonte que es el mismo de todas las miradas. De este modo nuestra poesía termina perteneciendo a la historia como la libertad intuitiva conduce a un especial anhelo discursivo, y en este discurso, traspasando la peligrosa luz de la conciencia, se verifican las batallas que dibujan nuestra verdadera forma. Cada poeta tiene así sus combatientes inefables en un reino más decisivo para su destino que aquél donde podemos discutir sobre libertad y convenciones. Este reino pertenece a la nocturna experiencia del poetizar, a la experiencia que por un extremo es instantánea y azarosa (relámpago de memoria inmemorial) y por el otro se abre como el éxtasis del espacio. Allí esos misterios de que sólo pudiera hablar una mística poética, la dulzura inapresable de los Nombres, una fruición más rápida que la vida, los crecientes imposibles de la mirada y sus escándalos, alumbran silenciosamente la lejana isla donde el acto poético se ha de consumir.

Pero antes de aventurarnos en el centro de ese acto, y retomando de un modo cada vez más general el problema de la expresión, detengámonos en un aspecto que quisiera plantear en esta forma: ¿Qué es lo que debemos llamar, estrictamente, un saber poético, una calidad de conocimiento que sólo la poesía puede aportar, el testimonio que a ella sola pertenece? O también: ¿Qué nos queda como última

ganancia discernible, cuando lo poemático ha cumplido sus oficios?

## II

Lo característico del saber poético parece ser que no se agota en su expresión, sino que más bien la engendra en cuanto se revela formal y esencialmente inagotable. Desde luego que no es concebible ninguna especie de saber poético fuera de su expresión entendida como una forma solicitada por el alma y engendrada por el espíritu en el idioma (ya que no nos referimos a la correspondiente *sabiduría*); pero lo que intentamos subrayar es la calidad de esa expresión, de esa forma.

Sin duda no podemos hablar aquí, como lo hace Scheler al tratar del instinto, de cierta unidad indisoluble de presciencia y acción (cuyo último término sustituiríamos ahora por expresión); es decir, de una cantidad de saber que es totalmente consumida por la acción instintiva. Trasladar ese precioso aserto al plano en que nos hallamos situados sería absurdo, pero en cambio nos ofrece profundas sugerencias si respetamos las jerarquías del ser. Porque, ante todo, nos lleva a preguntarnos en qué sentido desborda el saber poético. Entendemos que el saber instintivo sea, en el animal, el exactamente necesario para satisfacer un impulso, y que el saber espiritual, en cuanto el hombre puede objetivarse e incluso aniquilar sus impulsos y su complejo psicofísico, sea en sí mismo ajeno a toda acción y en sí mismo ya una forma trascendente y una expresión abso-

luta de objetividad y libertad. Pero el saber que llamamos poético, esa intuición del alma (penetradora, centralmente, de la realidad temporal) que el espíritu expresa, por un lado está desde luego sustraído a toda acción utilitaria y a toda determinación impulsiva desde el punto de vista vital, pero, por otro, tampoco podemos identificarlo con la alegría y libertad que corresponden a la forma espiritual pura, y que es causada, no por una satisfacción, como ocurre en la paz del instinto ahito, sino por una trascendencia que se abre a la esencia del ser y la traspasa. En el saber poético lo que encontramos no es una pura y absoluta trascendencia, sino una especie de trascender angustioso, de angustia que encarna, en principio, una forma, una expresión, y que sin embargo no deja de ser angustia inexpresada; encontramos un saber que, habiendo entrado *ya* en el mundo de la objetividad del espíritu, alude *todavía* demasiado al sujeto temporal en cuanto alma. Es como un dolor que a la vez contemplamos y padecemos, como una sombra que ha sido tocada por la luz pero sigue siendo, en un éxtasis interminable que nos angustia y maravilla, extraña sombra. El saber poético se define así como la expresión espiritual de algo no espiritual que, a pesar de su sed infinita de historia y multiplicidad, exige con idéntico anhelo la trascendencia, para expresar, aunque sin reducirse totalmente a la objetividad como potencia trasmutadora, el ser más íntimo *de la vida*, la intimidad del alma humana.

• Cuando leemos el pasaje deslumbrante

en que Max Scheler <sup>(1)</sup> nos dice que, siendo el hombre un extraño animal cuyas esperanzas exceden siempre a su satisfacción efectiva, "contempla el vacío de su *propio* corazón como vacío infinito del espacio y del tiempo", sentimos, no obstante la misteriosa belleza de ese pensamiento, una transparente alegría, un goce final y absolutamente puro que nos ocupa. Nos sabemos de algún modo liberados, aplacados, y tan inmóviles como activos. Es la alegría y el goce del espíritu satisfaciendo su imperial instinto según nos lo define Valéry: "El instinto de devorar, de agotar, de resumir, de expresar una vez por todas, de concluir, de digerir definitivamente las cosas, el tiempo, los sueños, de arruinarlo todo por la previsión, de buscar por esa vía otra cosa que las cosas, el tiempo y los sueños, tal es el instinto extravagante y misterioso del espíritu". <sup>(1)</sup> Pero cuando leemos los más nítidos textos en la escritura de Garcilaso, Shelly o Mallarmé (para citar ejemplos bien heterogéneos de estilo y ambiente), nos ocurre que, a pesar de la inocencia, la armoniosa dignidad o lucidez insuperable con que se nos aparecen esas expresiones, escuchamos despertar en nosotros una ciega e invencible sensación de nostalgia, una trémula memoria sin objeto y una vaga, autónoma esperanza. En conjunto, cierta imponderable angustia que sólo es capaz de maravillosos refinamientos, pero nunca de disolverse íntegra en la luz que la ha tocado. Es la angustia y a la vez la delicia

<sup>(1)</sup> *El puesto del hombre en el cosmos.*

<sup>(1)</sup> *Melange.*

central del alma testificando las metamorfosis, la multiplicidad y el paso del tiempo. Y ante el idioma súbito, dolorosamente extático, ante la forma espiritual que encarna esa angustia, nos sentimos *conmovidos*. Incluso en los momentos más despojados, frente a los horizontes más universales y espirituales de la poesía, bien correspondan a San Juan de la Cruz, Shakespeare o el Dante, hay siempre algo, si nos dejamos penetrar de sus últimas esencias, que nos toca y nos conmueve *las entrañas*.

Sólo en este sentido, y refiriéndonos estrictamente a una ontología poética, se puede recordar lo de Darío: "¿Quién que Es no es romántico?" Porque el romanticismo, entendido no como figuración histórica sino como tendencia orgánica y permanente de la criatura humana, significa siempre una actitud engendrada por la Naturaleza (o, propiamente hablando, por la nostalgia de ella), y por la Vida, en la significación que esta palabra adquiere con preferencia en Alemania y que logra uno de sus centros más agudos e influyentes en la obra de Federico Nietzsche. Justamente por eso suele aparecérsenos, y tal fué su cristalización histórica en el siglo XIX, como un exacerbado y morboso *idealizar*. <sup>(1)</sup> Lo que llamamos clasicismo, en cambio, ya sea en la tradición grecolatina o en el siglo XVII francés (aunque con tan diferentes alcances), sólo es concebible, desde el punto de vista esquemático en que ahora nos situamos, como el

<sup>(1)</sup> Véase *Poesía ingenua y poesía sentimental*, de Federico Schiller.

triunfo de la objetividad del espíritu sobre los impulsos y nostalgias del alma. (Desde luego ese triunfo en una medida u otra tiene que existir donde quiera que el arte se da; y ya la vida social humana es una tácita creación, un apriori artístico. Lo decisivo aquí, sin embargo, es que el espíritu, tomado en su acepción cristiana, en cuanto creador, puede, con un movimiento de misterioso origen, *preferir el partido y los fines de la Naturaleza*). En el vencedor, no obstante, queda siempre la huella más o menos sangrienta y profunda del vencido. No existe impasibilidad estética o moral que nos oculte y organice un frenético deseo. Mientras el artista parezca más un órfico domador que un guerrero manchado e impotente, mejores ganancias tendrá que regalarnos. El gran clasicismo procede siempre así por integración y usufructo espirituales de la potencia natural; pero en todo caso el testimonio de la poesía viene a decirnos que dentro de las leyes esenciales e inmutables de su reino, *la experiencia no puede ser borrada*, y aquí radica tal vez la causa última de su fascinación terrible.

Cierta mística voluptuosidad, en suma, es inseparable de la poesía; y el espíritu, que unifica su música, no puede vencer ese germen de la diferencia, de lo individual o irreversible. Todo pensamiento poético tiene que partir de la unidad en lo heterogéneo, de la síntesis que no anula sino exalta y paradójicamente ilumina la fruición de lo múltiple. José Vasconcelos nos dice: "Realizar lo universal sin asesinato de lo singular; explicar la mul-

tiplicidad por la unidad, pero no a la manera del matemático que elude la cuestión al darnos en vez de los sumandos la suma; es decir, una categoría, o sea el hecho convertido en símbolo. Lo que el alma exige es una unidad en multitud viviente que aumenta los poderes de su ser único en vez de suprimirlo". (1) El deseo, la memoria y la imaginación usufructúan la individualidad y el cambio, cuyos reflejos esenciales van a orear de encanto incorruptible aquellos instantes en que la luz espiritual parece haber traspasado íntegramente una formación perfecta del idioma. Pocas aventuras tan provechosas en este sentido como la de ir a los textos realmente universales e intemporales de la poesía, aquéllos que expresan junto con el espíritu de una época el timbre eterno del espíritu, e intentar la separación de esa invisible materia de anhelo sensual. No dudo que en ocasiones la proposición del espíritu quede intacta, pero en todo caso lo específicamente poético desaparece. Porque aun cuando la experiencia encarnada sea en absoluto espiritual, el idioma poético, la voluptuosidad del sonido, de la medida y la consonancia (no siempre exteriores), que desbordan como un número imprevisible e irremplazable, nos hunden un refinamiento cada vez más saturado por las tentaciones del tiempo.

Todas las jerarquías de la metáfora y en último término las distancias musicales (y aun visuales) del idioma, la humareda o nevada de palabras, su sabor atado

(1) *Estética*.

férreamente, aluden siempre a la vocación inflexible del poeta, refractada según la historia. Vocación de testimonio y conjuro, tal vez de conjuro por el testimonio mismo, pues si toda mirada es demiúrgica, lo que ella reabsorbe se remonta a las lindes del tiempo, al finisterre de la memoria. Allí suele descifrarse la experiencia y nacer el don de profecía, que consulta ciegamente las entrañas del cambio y se alimenta de un tiempo venidero, es decir, de otra figura de la fugacidad. Pero cuando el hecho de que las cosas pasan llega a condensarse en una sola cosa, porque con el deseo nupcial de la memoria tocamos el punto inmóvil (y a la vez supremamente dinámico) de su individualidad, y esa condensación encarna *en una belleza particular* la figura del mundo, el único incommovible hogar de la poesía comparece: la mudanza como esencia. La fugacidad como esencia no es fugaz; y así se explica que el hambre de poesía, que sólo puede consumir una tortura sucesiva, esté impulsada en su origen por un hambre también de eternidad. Lo más conmovedor en el poeta único que hila en su tapiz la historia, es esa indeleble fidelidad a lo que, habiéndolo encantado, huye de su espejo: esa inmóvil y creciente actitud cinégetica.

### III

Pero avancemos aun más: adentrémonos, hasta donde ello nos sea posible, en la fruición del acto poético individual.

En un sagaz estudio sobre Lope hace Amado Alonso esta preciosa y, como él

mismo apunta, insólita observación: "...la poesía está en esa estructura de sentido, símbolo expresivo de un peculiar temple de emoción, y en el placer de ir creándola. Permítaseme una conveniente insistencia en que el gozo de estar creando la construcción de sentido emocional es constitutivo de la poesía misma". Y añade: "pues como a esta tarea constructora y gozosa se entrega el poeta con todo su ser, incluso con su organismo percedero, y con todo su ser lo expresa, también son contenido poético y esencial en la expresión poética los juegos musicales de todo orden, y, muy en especial, esa solidaridad del organismo mortal con el alma en el acompañamiento de movimientos regulados que llamamos ritmo". (1)

Esta solidaridad viene a confirmar, de un modo muy preciso, la visión del particular género de saber que a la poesía corresponde como actividad y tensión fronteriza entre los estímulos temporales (orgánicos, anímicos, vitales) y el reino de las objetivaciones del espíritu, según aparece bosquejado más arriba. Tratábamos, en efecto, de sorprender un núcleo de conciencia en que el "organismo mortal", dichosa y dolorosamente irisado por la trascendente libertad del espíritu, caracteriza el contenido esencial irrenunciable de la expresión y por lo tanto del conocimiento específicamente poético, en el sentido de una encarnación idiomática sellada por el lado de la historia, y no, desde luego, en cuanto sabiduría o raptó

(1) *Vida y Creación en la lírica de Lope*, "Cruz y Raya", No. 34.

creador inicial de toda intuición humana, fenómenos que entrañan una cuestión distinta.

Pero si de eso que hemos llamado un saber nos dirigimos aun más a lo profundo, al instante de la iluminación o del misterioso enamoramiento que lo hace posible, y tratamos de sorprender y describir ese instante o esa eternidad de un instante que, sustrayendo al poeta de la sucesión útil y causal de su vida, lo coloca en situación, diríamos, de *esencializar* el mundo, la primera y central observación de Amado Alonso ("que el gozo de estar creando la construcción del sentido emocional es constitutivo de la poesía misma") nos puede servir de espléndido principio e instrumento. Hay aquí, evidentemente, desde el punto de vista lógico dialéctico, una sensible contradicción, porque si lo que buscamos es el instante generador de la virtud poética, parece absurdo comenzar por la actividad factual de esa propia virtud ya creciendo y modelando su materia. Lo rigurosamente impropio, sin embargo (y con esta simple precisión metodológica entramos de lleno en la realidad del acto poético viviente), sería la utilización de un método de causas y efectos, de antes y después, para aprehender un dinamismo que debe su ser cabalmente a la supresión del discurso cronológico y causal. Ello sólo sería permisible como hipótesis o artificio previo para verificar un análisis cuyo objeto, por lo demás, en este caso, se evapora—precisamente porque no es "objeto", sino "intimidad".

Una verdadera visión interior, en cambio, una verdadera síntesis intuitiva y visual de aquella aurora del *eros* poético, nos muestra que en ese instante, que en la eternidad generadora de eternidades de ese instante, las cosas poéticas *están sucediendo ya*. No hay un punto, en tanto se vive *dentro* de esa aurora y saturada el alma por la voluptuosidad y la especie de metafísica fama de ese instante, que podamos señalar como anterior y perteneciente a la memoria utilitaria, ni mucho menos posterior o conformado por la dirección de lo previsible. Su imparidad esencial impone su interior continuidad absorbente y cegadora, o deslumbradora, de suerte que el alma sólo acierta a percibir que la fuente de su inspiración está manando, que el idioma resiste o estimula sus impulsos, y que la poesía, el alivio doloroso de la poesía, consiste en el mismo "placer de ir creándola".

La consecuencia objetiva, e interesante para todos, de este especial dinamismo absoluto en cada amanecer de la actividad poética, es que el "gozo de estar creando" resulta "constitutivo de la poesía misma"; o sea, que el parto poético cabal, ya desprendible de la vida de su autor ("parto de mis sentidos abrasados", que dijera Lope), revela en su entraña y en su forma, en la encarnación misma del sentido, la señal de la alegría del artífice; y aun debemos decir que *es* esa alegría realizada con más o menos perfección en la fórmula cristalina del idioma que ha sabido organizar. Aparece así una fascinante idea de la poesía como participación en el acto

divino de eterna creación. Lo creado, ya sea mundo o poema, tiene un antes y un después en las refracciones vitales y lógicas del hombre que lo disfruta; pero la creación en sí es un éxtasis dinámico. El que crea *está creando*; es decir, que participa, más allá del reino inteligible de la potencia objetivadora del espíritu, en la fuente de la *vida del espíritu*, vida ya no contingente sino divina que fué prometida a la sed de la Samaritana.

Y así vemos cómo el ímpetu poético, ese ímpetu de un agua que quiere saltar a vida eterna, demuestra un misterioso instinto de salvación, una sabiduría, y no ya simplemente saber, cuando rechaza el disolverse íntegro en el reino del espíritu impasible, cuando queda en esa angustiosa penumbra de que hablábamos. Una cierta impotencia, o en todo caso una inflexible vocación de angustioso júbilo, de júbilo insaciable, se nos revelaba o parecía revelárenos en este hecho. Ahora creamos comprender mejor su sentido. Habiendo profundizado hasta las zonas más virginales, hasta el puro estarse creando la poesía en el raptó de amor del hombre por las cosas (por ellas mismas y por la esencia *fugacidad*, que las traspasa) medimos cabalmente el salto que en esa sedienta llamarada él quiere dar, no renunciando a su ceniza y aceptando inevitable pero angustiosamente lo que al conferirle objetividad o forma pudiera negarle intimidad; y reintegrándose en su frenesí, en la intención al menos de su frenesí, al reino de la transfiguración y de la gracia.

Con la activa intención aquí basta (sin

que discutamos ahora lo que dice Scheler, que "la intención y el acto constituyen, en concreto, la esencia de la persona, la cual no es cosa alguna, sustancia, que "tuviera" o "realizara" una intención" (1); y ese traspaso intencional, de más o menos vivo y divino coronamiento, se prefigura en el apetito normal que de él tiene el poeta. Porque de la misma suerte que todo milagro o imposible supone, no como causa sino como génesis, una preñada atmósfera propiciatoria, una inminente y casi diríamos catastrófica y escandalosa posibilidad, no en el sentido de probabilidad sino de apetito y de clamor en el desierto (idea o revelación específicamente judáica que se incorpora al tuétano de toda vivencia occidental), aquel instante de la lucidez sin duración, en el mínimo e inmenso ámbito del alma del poeta, implica una desvelada ansia de que la participación, y el alivio de crear la poesía, de reinventar amorosamente el mundo al entregarse ese *fiat* que actúa oculto en cada unidad de sentimiento de las cosas, se consume. Lo que pudiéramos llamar la apetencia de vigilia en el poeta se define por un estado "sui generis" del alma, que va a servirnos para dar otro paso en esta noche oscura de la inspiración: vivencia del poetizar en su momento de imposible, de milagroso germen.

Si el científico procede mediante hipótesis, experimentación y análisis, el filósofo debe preparar a sus intuiciones un plano de la más rigurosa objetividad, y

(1) *Muerte y Supervivencia*.

purificar sus instrumentos conceptuales (cuando no es esta misma la tarea dominante de su filosofar); cualesquiera resulten, en suma, las diferencias de sus métodos, que no pretendemos agotar aquí, lo fundamental es que ambos, en cuanto se mueven dentro de la esfera definible de sus respectivos menesteres, necesitan *hacer algo previamente*, ya sea en el orden de la experimentación o de la crítica. En rigor, este hacer se refiere primordialmente al orden de la crítica, pues la hipótesis es ya el producto de una selección y una censura intelectual, y hasta las simples condiciones de la experiencia científica no se conciben sin un especial género de crítica ejercido sobre los datos de la realidad sensible. Por el contrario el poeta, cuya actividad misma la hemos contemplado como creación de su propio objeto, de su propio *objetivo*, se halla sin embargo normalmente en una actitud de signo pasivo y anhelante. Sin duda él no puede decidir, prever o proveer nada en ese estado, como no sea, desde luego; urgir con su sed, fundada en una sensación de incoherencia y en la representación emocional de la libertad creativa; o con la pesadumbre de su tedio. La creación sólo se da en él como participación, y no admite la "iniciativa" capaz de abrir caminos a la lucidez desde un punto de vista estrictamente unilateral o subjetivo. El tiene que *esperar* sin remedio; y lo que espera, a través de una lejanía penetrada de anhelo, es la resurrección de las esencias de su vida.

El *fiat* oculto en cada unidad de senti-

miento de las cosas, a que ya aludimos, posee la virtud (ya que él es toda virtud) de hacer que tal unidad, una vez vivida, pueda ser también inventada en lo que atesora de sentido imperecedero y dinámico, mediante un acto que es espejo del linaje creacional divino. Volvemos a tocar aquí el misterio de "lo vivido" y sus místicas relaciones, a través de la memoria, con el instante de la generación o regeneración poética. Mucho se ha insistido (Eliot, Rilke, Valéry) en que la experiencia vital inmediata, por grande que sea su calidad humana intrínseca, es técnicamente ajena a la poesía. Lo que a nuestro juicio tiene que mediar ante todo, y con mediación caritativa, entre la vida y la poesía, es la espontánea, inefable fecundidad de la memoria; lo cual no significa, según venimos insistiendo desde el principio, que lo poético deba emerger necesariamente del recuerdo, en cuanto éste dibuja una imagen o vivencia específica, sino más bien que sólo es *concebible* cuando lo vivido, al contagiarse del medio transparente de la intimidad, y por un salto de energía rigurosamente místico, dá de sí lo que su tensión vital inmediata sofoca: las esencias. Tanto es así que a veces, en trances de verdadero privilegio creador de nuestro ser, este proceso adquiere una tal celeridad que la nostalgia o el olvido nos ocupan, sin imagen de recuerdo, simultáneamente con la irrupción de la experiencia. Son esos instantes que nos parecen (y realmente lo son, en el sentido de la atmósfera poética) *un sueño*. La posibilidad de poesía brilla siempre en

este sueño transparentador de la memoria, que a su vez aparece o desaparece por su propia ley desconocida, ley de gracia. Lo vivido adquiere así una inmensidad y una peculiaridad apasionantes, una emanación fabulosa que es lo que las facultades del poeta necesitan para entrar en contacto con su íntima virtud creadora. Desaparece el pasado en cuanto éste significa una experiencia terminada, o el simple recordar u olvidar unos sucesos, y se abre resplandeciente como vida sin peligrosidad vital, como promesa de vida de lo íntimo del espíritu, no ya en cuanto el espíritu representa la jerarquía de la objetividad, sino en el aspecto cristiano de un espíritu encarnado, capaz de vivir y padecer dentro del orden supremo de la salvación.

La vida se halla entonces en aptitud de hacerse, o que el poeta la haga, verdadera: vida de verdad, y, también, de la verdad. Lo primero que en ese instante ella revela es que contiene un más allá o exceso dinámico de sentido amoroso y redentor de su propia contingencia sensible o abstracción inteligible; cualquier detalle nos deslumbra entonces como surtidor de esencias. Pierde el destino humano su pesadumbre fatal o su desazón azarosa para transfigurarse a la vez en paisaje de consuelo y aventura sin límites. Todo

ello, como delicadísima caridad de la memoria y ciego trasunto de una resurrección a vida eterna que es materia sobrenatural de fe y esperanza en el centro mismo del acto poético.

Así como Unamuno repetía que toda conciencia es conciencia de dolor (y ya en otro lugar hemos entrevisto que toda conciencia lo es, además, "de algo, como ella misma, clandestino" (1), aserto que algún día esperamos dilucidar), podríamos ahora concluir, según lo expuesto, que toda memoria es memoria de ventura y aun de bienaventuranza, entendiendo aquí por memoria no sólo la capacidad de recordar, sino también la misteriosísima capacidad de olvido. En rigor: esa potencia mediadora del retorno a la unidad e identidad perdidas, en cuyos arcanos lo que llamamos recuerdo y lo que llamamos olvido se iluminan como distintos cazadores de una misma presa: disfrazado aun el recuerdo de hiriente imagen, desnudo ya el olvido de apariencias, en la sustancia anhelante de la noche del alma. ¿Y no es más bien el seno de este olvido, de la divina y virginal memoria de este olvido de donde salta el rapto primero de la poesía —ése que le otorga siempre un sentido de comunión y rescate más profundo y radical que todas sus posibles significaciones discursivas, metafísicas o emocionales?

CINTIO VITIER

(1) *Extrañeza de Estar*, Nota (1945).

## Dante, el Artista

El "rey de los poetas", sin duda, pero desgraciadamente el más intraducible de los poetas: he ahí el escollo y la desesperación de todo estudio sobre Dante hecho en una lengua extranjera. Queda, en un texto francés, algo de Shakespeare. No puede haber ningún equivalente de ciertos versos mágicos, como:

*Keep up your bright swords, for  
the deus will rust them,*

pero la situación dramática, la imagen de Julieta en el balcón, del rey Lear en el páramo, en medio de los truenos y relámpagos, son cosas que rebasan la palabra y subsisten fuera de la imagen verbal; es posible que el actor sea un Mounet-Sully o una Sarah Bernhardt, una de esas criaturas que no pueden hablar sin crear belleza. En Dante, al contrario, la poesía es consubstancial con el verbo; son inseparables: la materia poética hace cuerpo con su representación verbal; no es más susceptible de ser separada que lo es la belleza de la carne de una mujer, de su presencia, de su ser; una traducción no es más capaz de transcribir su sensación que una fotografía nos da el don de esa mujer.

Hay una calidad física que se enlaza con la esencia del lenguaje para la que no existe ningún Ersatz: y esto no solamente en los pasajes oscuros (menos numerosos de lo que se cree) sino en los pasajes

más claros. Allí donde Dante está todo unido, allí donde la belleza brota de la misma raíz, allí es donde es más difícil de traducir, de la misma manera que son intraducibles Racine o La Fontaine.

¿Quién dirá porque un verso como aquel de Piccarda:

*Io fui nel mondo vergine sorella*

que no ofrece ninguna dificultad y quiere decir simplemente: "yo era en la tierra una virgen y una religiosa", es un verso encantador? ¿Por qué este encanto está ligado a ese grupo particular de vocales y sílabas de igual manera que una cierta disposición de las notas hace una melodía de Mozart? ¿Por qué este solo verso con su sucesión de líquidas, me parece como una sensación de pureza, de blancura, esa impresión de nieve y de candor claustal que provoca el divino fragmento de *intornaco*, conservado en la National Gallery y donde aparecen cuatro pálidos rostros de clarisas, pintados en un día de gracia por Ambrogio Lorenzetti? Todo lo que hay de blanco sobre la tierra, el verso de Mallarmé:

*Et j'ai vu la blancheur sanglotante des lys,*

y el de Rimbaud:

*L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de co-  
[lombes,*

son menos blancos que este verso donde

Dante parece haber encerrado toda la blancura del mundo.

No se trata de analizar en unas cuantas líneas los caracteres del arte del Dante y los recursos de su poesía. En general, lo que impresiona, es la densidad, la economía, la condensación prodigiosa de esta belleza; es ese estado compacto, anterior a toda dilatación y a toda retórica, que es el de todas las artes primitivas y que presta tanta fuerza a ciertas figuras arcaicas, todavía muy próximas a la columna: todo el detalle del cuerpo ya se encuentra ahí encerrado y toda la serie de los movimientos futuros, como la flor, en el cono estrecho y enmielado del botón. Pero la energía en lugar de malgastarse hacia fuera en lujo decorativo, permanece acumulada bajo una presión incalculable. Esta concisión del Dante, esta frugalidad, este máximo de efecto sin el menor sacrificio al efecto son únicos en la poesía. Jamás un epíteto ni una onza de borra o de grasa.

Ningún arte menos laxos y menos redundante. La belleza, en el arte italiano, ha sido cultivada algunas veces hasta el vicio. En Dante permanece virgen y absolutamente ignorante de toda cortesanía. Rivarol habla de estos versos desnudos "que se mantenían derechos por la fuerza del verbo y del sustantivo", como sólo Villon, entre nosotros, ha escrito:

*Quand les loups se vivent de vent  
Plus becquetés d'oiseaux que dés à  
[coudre.*

Rodín adoraba al Dante del que ha he-

cho tan magníficas ilustraciones: el más escultural de los poetas ha sido el Dios del gran escultor. Me decía un día hablándome de Anatole France, una bella frase de obrero, la frase del artesano que toma sus ventajas sobre la gracia diserta y los éxitos mundanos: "Tiene la salsa, me decía, pero no el conejo". Sentíase la compasión del gran patricio por el intelectual, el burgués. En Dante, nada de salsa: pero se encuentra siempre el conejo.

Este laconismo tiene algo de abrupto, de altanero, de escarpado. Dante no se adelanta jamás; no se rebaja a allanarle a uno el camino. Escribe sin explicaciones:

*Quegli ch'è padre d'ogni mortal vita*

o bien

*...la bella figlia*

*Di quei ch'apporta mane a lescia sera*

"La hija de aquel que trae la aurora y nos deja la noche": a nosotros el comprender que se trata de la humanidad, hija del sol, según Aristóteles, Dante no hace absolutamente nada para ahorrarnos el trabajo de descifrar este acertijo. "La venganza de Dios no se atemoriza ante una sopa".

*Che vendetta di Dio non teme suppe*

Al lector el saber que un hombre sospechoso de asesinato podía probar su inocencia si osaba, dentro de los ocho días del crimen, ir a comer de noche una determinada sopa de vino sobre la tumba de la víctima.

El poeta tiene la costumbre de reem-

plazar el objeto por una metáfora o por otra imagen.

*...qui tocca l'onda  
Sotto Sibilia Caino e le spines*

Que quiere decir que la luna se pone en el mar del lado de Sevilla. La luna está sustituida por la imagen popular de Cain y de su fagot. Otra costumbre: la parte tomada por el todo, el método del escorzo que consiste en no enseñar más que un fragmento del objeto para evocar el objeto mismo. Es el procedimiento tan reprochado al verso de Saint Beuve:

*Sur ma table un lait pur, dans mon lit  
[un oeil noir,*

es decir, una linda morena. Dante saca efectos supremos. Por ejemplar: "la bella mejilla cuyo paladeo cuesta tan caro al mundo",

*...la belle guancia,  
il cual palato a tutto il monde costa.*

Este perfil perdido designa a Eva; he aquí el contorno del voluptuoso semblante, esta boca de delicias que fué a la vez el asiento y el cebo del pecado. Dibujo del maestro. "El dibujo, decía Degas, es una manera de pensar". El estilo de Dante es un sistema de abreviaturas poderosas, un lenguaje de signos donde la palabra tiene casi el valor del "carácter" chino. Dante trabaja a sacabocados. Cuando Rimbaud escribe: "Banderas de carne sanguinolenta", para dar a la vez una idea de púrpura y carnicería, hace como Dante que dice:

*Quei che morra di colpo di cotenna*

"Morir de un golpe de una corteza de tocino", es decir, de una herida de pujavante, de una herida hecha por un jabalí: la palabra hace surgir ante nosotros la masa del animal, este furioso proyectil de carne y de cólera.

Y que decir del verso maravilloso:

*in ferma fede  
Quel de' passuri e quel de' passi piedi:*

"Habiendo creído firmemente, uno a los pies que debían sufrir, el otro a los pies que habían sufrido". Son, no hay que decirlo, los pies de Jesucristo, los pies del crucificado: qué imagen, la de la humanidad entera, la de los hombres de la Antigua y de la Nueva Ley, siguiendo la vía (Soy la Vía) por donde marchan los pies estigmatizados. Qué prodigiosa pintura de esta santidad cristiana, que es un ímpetu, un movimiento, una superación de uno mismo. Qué tierna delicadeza que no osa, de la persona de Cristo, retener más que los pies, esos pies que caminaban sobre las aguas y que la mujer de Magdala inunda de besos, de lágrimas y de perfumes.

En presencia de estas poderosas síntesis, evoco el pensamiento profundo de Delacroix: "Componer es asociar con potencia". Evoco todavía otra imagen quizás un poco barroca: la página de Balzac, donde Rastignac, a través de una ventana de la pensión Vauquer atisba al Padre Goriot en plena labor de amasar los cubiertos, los platos, las fuentes, de moler la vajilla de plata labrada para hacer con

ella una masa y un lingote. Esta fuerza atlética es la del estilo del Dante.

Es lo que otorga a sus versos con tanta anchura una potencia tal de prolongación. Un verso de Dante es una de las cosas que dejan el mayor número de ecos, que se prolongan en las más largas ondas. Nada hay más frecuente en Dante que esos súbitos silencios que terminan una narración con uno de esos finales que son menos una conclusión que una ventana abierta sobre un arrobamiento. Es su manera de introducir en una escena, por una reticencia, una suma de ilimitados. Tal el famoso: "Aquel día no leimos más adelante", que termina la confesión de Francisca ¿Qué quiere ella decir? Que fué estrangulada ella misma, o simplemente que la lectura terminó en caricias? Todo se confunde, los besos y el asesinato, el crimen de los amantes y su muerte. Puede lo mismo ser el principio de una larga historia que el fin de un drama repentino. ¿Qué importa? Todo se encierra en un instante, que es el pecado: este instante se vuelve eternidad. Tal es todavía el verso final del cuento de Ugolino. "Ya ciego me arrastré sobre los cadáveres y los llamé todavía durante dos días. Y entonces el hambre pudo más que la desesperación":

*E due di li chiamai, por che fur morti:  
Poscia, più che' l dolor, potè' l digiuno*

Es preciso entender: "Morí de hambre, ya que el dolor no mata" (que es la versión de personas distinguidas; ¿o hay que entender como todo el mundo. "El hambre fué más fuerte que la pena; la necesi-

dad física venció al sentimiento paterno, me sacié, devoré la triste carne de mis pequeñuelos"? ¿Quién lo dirá? Escoged. Las dos interpretaciones pueden defenderse. La segunda es la de leyenda, y si comprendo algo del Dante, es la leyenda la verdad.

Por la misma razón, con la misma economía, Dante, es capaz, con unas cuantas palabras o unas cuantas réplicas, de plantar una figura entera: uno o dos versos le bastan, a veces, para esculpir un Miguel Ángel. Tales son Farinata degli Uberti, el gran caudillo gibelino, genio de orgullo y de cólera, erguido sobre su tumba de bronce incandescente e imparable, *Com'avesse l'inferno in gran dispetto*, como si abrumara al infierno con su desprecio, no se dignaba enterarse de los tormentos del infierno.

Tal es también la incomparable Pia dei Tolomei, que no tiene más de diez versos en todo el poema, pero diez versos que harán soñar mientras haya corazones que suspiren y que hacen de su sombra una hermana de Desdémona:

*Ricordati di me, che son la Pia*

¿Olvidarla? Para recordarla no hay necesidad de su súplica. No podríamos olvidar esta alma gemebunda, su inextinguible reproche en el desierto afiebrado de la inconsolable elegía.

Así el poeta con pocas frases encierra una presencia inmortal, dibuja *ad libitum*, una figura ambigua o una silueta de hombre de su siglo: su Ulises es tan grandioso

como su Ugolino. Tiene este poder de crear tipos, esta facultad que admiramos en un Ticiano, en un Rembrandt, en un Carpeaux, o en un Rodín, como si estos hombres no hubiesen encontrado a su vera más que notables modelos; posee esa mirada que un Rilke deja caer sobre sus vecinos en un tranvía de Nápoles y que le permite adivinar tragedias; esa mirada que Daumier lanza sobre los viajeros de su vagón de tercera clase y que les otorga la misma grandeza que tienen los reyes y reinas del *Vieux Portails de Chartres*.

Por último, lo que es asombroso es la familiaridad de esa poesía, la ausencia total de encogimiento. Jamás experimenta Dante la necesidad de descansar, colgándose; jamás parece endomingado o alzarse sobre sus caballos. Este género pedestre, este *sermo pedestris*, esta llaneza, si así puede decirse, que él se propone caracterizar con el título de Comedia, conservando respetuosamente el nombre de tragedia al estilo sostenido del poeta de la Eneida. En lugar de emboquillar la

trompeta: "Canto los combates, los héroes...", empieza modestamente, a media voz: En medio del camino de la vida, "Seré tu guía, dice Virgilio, te conduciré a través del eterno reino. Oirás primero los aullidos de la desesperación: verás las almas lamentables de los réprobos de la antigüedad, clamando a grandes gritos por una nueva muerte. Después verás a aquellos que se gozan entre las llamas, porque esperan a su tiempo, un lugar entre los bienaventurados. Si deseas al fin elevarte al paraíso, vendrá un alma más digna que yo de conducirla allí. Me abandonarás, te dejaré elevarte con ella". No se puede ser más sencillo, más tranquilo, y a pesar de ello, ¡qué itinerario! Que perfecta esta invitación al viaje de tres mundos. Y para describir estos tres mundos no alcanzan todos los objetos, todos los elementos, todos los personajes que lo llenan. Allí todo el repertorio de la creación, bestiario, flora, geografía, toda la memoria de un hombre que fué uno de los más grandes videntes de la poesía universal.

LOUIS GILLET

Traducción de Carel Pichardo.

## 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,— 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 bueso, 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

*Publicados:*

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.