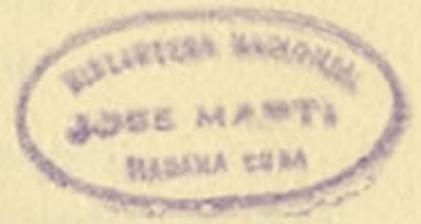
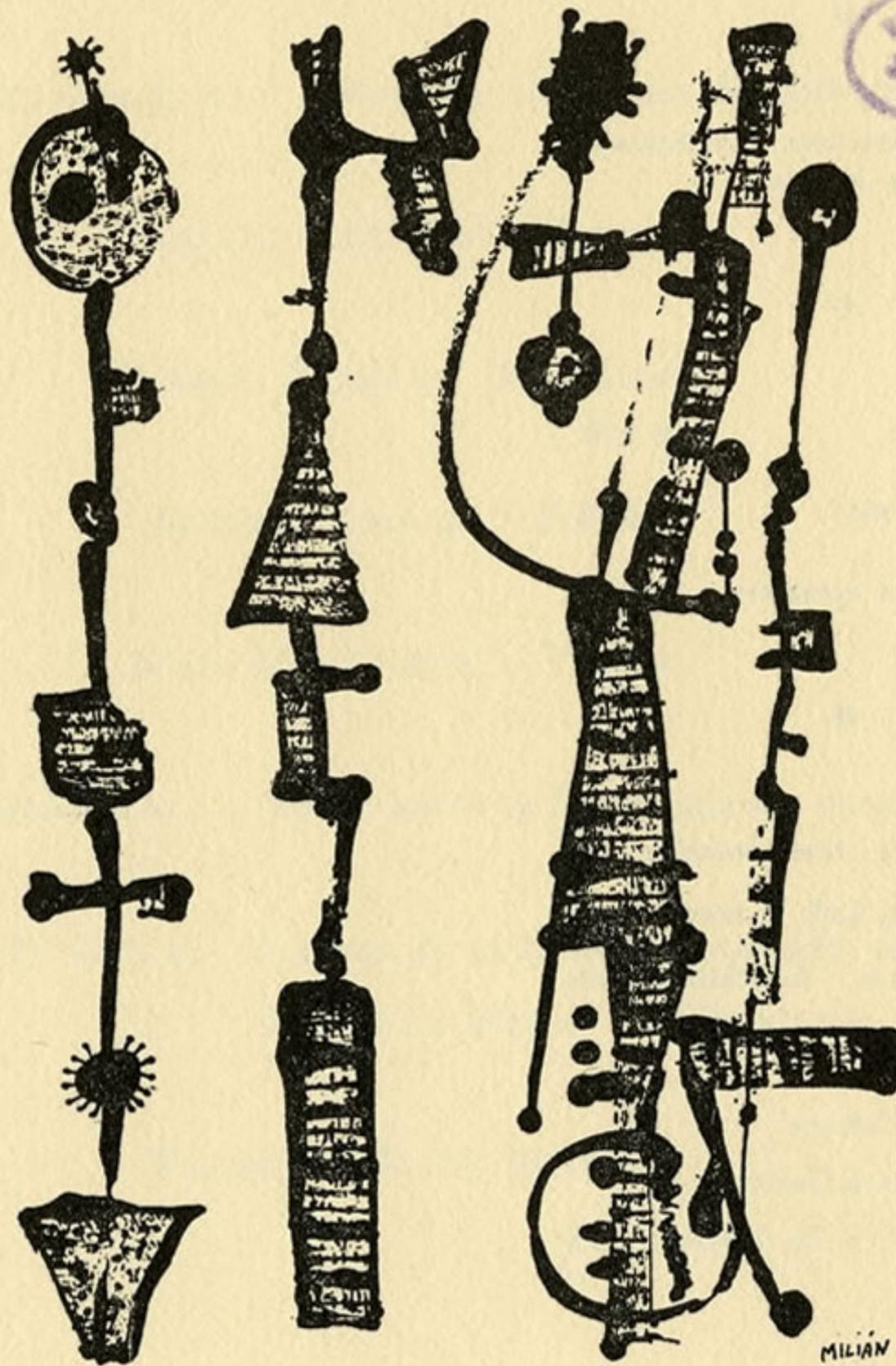


ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA



S U M A R I O

LUIS CERNUDA: *El César*

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI: *A la tierra incógnita*

JOSÉ LEZAMA LIMA: *Sierpe de Don Luis de Góngora*

MARCEL ARLAND: *Braque*

GEORGES BRAQUE: *Cuadernos*

ALCIDES IZNAGA: *Poesía*

ALDO MENÉNDEZ: *Velada*

JUAN MARICHAL: *Notas sobre la literatura de ensayos*

S. SERRANO PONCELA: *Formas de expresión y método de pensamiento en Miguel de Unamuno*

Portada de RAUL MILIÁN

Biblioteca Nacional JOSÉ M. RT.

HEMEROTECA

DUPLICADO

O R I G E N E S

AÑO VIII

LA HABANA, 1951

NUM. 28

El César

Para "Orígenes"

Isla, en su roca escarpada inaccesible,
Segura; sólo morada para el César, como
El César sólo ser para morar en ella.
En torno a las columnas adelfas y cipreses
Mojados y olorosos; abajo el mar insomne;
Encima el aire, el aire que no oprime
Sobre mí. Y el clima ilimitado de un estío.

Todo aquí en soledad, a solas
Como conciencia en alta noche,
Mas libre de su angustia. Seguro
Estoy de que la faz humana, ya insoportable
Tiranía, no romperá esta magia.
La ciudad está lejos, y un sueño es su memoria,
De cuya irrealdad tranquilizado,
Soy capaz de contento todavía.

Conmigo estoy, yo el César, dueño
Mío, y en mí del mundo. Mi dominio
De lo visible abarca a lo invisible,
Cerniendo como un dios, pues que divino soy
Para el temor y el odio de humanas criaturas,
Las dos alas gemelas del miedo y la esperanza.

Pero, ¿es cierta esta calma? ¿No hay zozobra
Entre las ramas de un puñal al acecho?

Lejos aun está la madrugada
Con su insomnio tenaz, o su visita
De horribles sueños, que me cuestan
Lágrimas y gemidos. Mas no debo
Pensar en eso, sino mirar las rosas
Cándidas y lascivas, como las criaturas
Que a mi placer atienden, con delicia
Absorbente y feroz, digna del viejo César.

Para el placer soy viejo. Quiero a veces,
Junto a la pubertad rendida, replicarla
Con forma tan perfecta. Todavía un impulso
Generoso; no: mejor abatirla
(La insolencia dorada del cabello,
Los miembros lisos, desdeñosos,
El ágil movimiento esquivo),
Humillarla, mientras repto por ella,
Como babosa sobre pétalo nuevo,
Mordiendo sin aliento, en arrebató
De rencor placentero, de gozo degradante.

Al besar una boca, el pensamiento
De que aquella cabeza caería
Si una palabra digo, aun extiende
Mi gozo más allá de sus fronteras
Naturales. ¿Acaso al cuerpo de que se goza
Una tortura no imponemos? ¿Un eco no es el gozo
Corporal nuestro del instinto
De crueldad, que adentro duerme?

Acaso no soy viejo. Algún instante
Siento la juventud en mí, plena, sin tiempo,
Como jamás lo fuera en su tiempo caduco;
Juventud que valora su calidad preciosa.

Y los años vividos no parecen
Aminorarla, antes acrisolarla
Por su cenit perfecto. Mas luego, en otro
Instante, el tiempo con su apremio extrema
La carga que doblega y que pretendo
Arrojar. Ilusiones aun: la vida es otra cosa.

Cuando en tregua fugaz, calmados cuerpo y mente,
Quieto bajo la lana cálida y ligera,
A oscuras, oigo en mi yacija
La lluvia, el surtidor, el oleaje,
Batiendo contra el mármol o la roca,
Resucitar parecen las aguas del pasado,
Que vuelven y me ahogan, lentas, irreprimibles.
¿Sería así la vida que puras me auguraban?

Si tuerce el sino de un amor primero,
Todo es deforme entonces;
Y acaso yo vengara largamente
Que la razón de estado me forzase,
Traicionando el deseo de mis entrañas,
Por el capricho lujurioso de una loca.
Pero aun así, ¿la saciedad no acecha
Todo, el amor y el capricho?
¿A qué culpar de nada a nadie?

Propósitos perdidos del mozo generoso
A quien temple y destino hostigan de consuno.
Cuando laurel y púrpura eran gratos
Tras hazañas de armas o de togas,
Que las picas de hierro y el bronce de las haces
Orillan. Cuando marfil y cedro iban
Entre la multitud mecidos,
Como nave entre olas, al estruendo
De las gargantas agrias, donde suena
La música brutal del populacho,
Cuyo admirar y odiar ciego confunde.

El poder, ¿quién lo habrá conocido
Como yo? En el terror de otros,
En su codicia insinuante,
Que asoman a los ojos, traicionando
Asumida confianza o largueza;
En la tácita oferta de todo el ser, en alma
Y cuerpo, lo terreno y lo celeste,
Pues hasta el hierofante con los dioses trafica.

El poder, ¿quién ha de conocerlo
Como yo? El poder que corrompe
Espíritu, como una enfermedad oculta
Corrompe carne. Pero aun así, divino
Es, que aislado me destina
A ver las criaturas allá lejos,
Lo mismo que las ve el águila en el aire.
Grandeza corrompida que arrastra y que levanta,
Mantiene en equilibrio este mortal residuo
De mi existir, tan desmedido y flaco.

Mas suena sigilosa una pisada,
La seda reticente en la cortina;
Me obsesiona un rumor inexistente
A toda hora. El poder no corrompe,
Enloquece y aísla. Acecha alguno
En el vestíbulo, viniendo en busca
Del anillo. Mis guardas me protegen,
Que nadie pueda entrar. Acaso están vendidos.
Tan débil yo, el poderoso, tanto,
Que el peso de una pluma aterra a mi garganta.

Es la sangre, tanta sangre vertida;
Su rumor, ¿no sube por los aires,
Clamando en vano? Tanta muerte,
De amigos y de extraños, administrada con veneno
O demorada, por mejor conocerla.
¿Amigos, dije? Amante o familiar, extraños todos.

Cuando mis manos flácidas contemplo
Al fuego de las hachas (ah, las brasas
Del nuevo terremoto: rojas están, y las creía
Yertas), que inquietan más que alumbran la nocturna
Calma del camarín, ningún rocío de sangre
Las colora: muertas parecen, e inocentes.

Inocentes, lavadas en su blancura vieja,
Como las de una virgen que hilara y que rezara
Ajena al mundo, al animal espasmo
Emparejado. En vano las pregunto; no conocen
Ellas ni nadie el beneficio de la sangre vertida.
La víctima provoca al verdugo inocente,
Y la sangre no acusa, la sangre es beneficio
Mayor, necesaria igual que el agua es a la tierra.

LUIS CERNUDA

A la Tierra Incógnita

Eres la silenciosa desolada,
la indolente, castísima llanura
en la que pastan ciegos los sentidos.
Y esta voz es la mía desterrada
y mía es la mirada
que busca la espesura,
su coro de sonidos
fugaces en la eterna tierra pura.

Más allá del rumor—que te es ajeno
como las alas y el amante paso—
quedan vivas en ti las soledades,
más allá de la hierba y del sereno
latido de tu seno,
impávidos acaso
al viento y las edades
que te arrojan sus flores al regazo.

Puedo ver las heridas amapolas,
los tréboles que mienten en la bruma,
puedo tocarlo apenas con mis ojos
y tu cerrada piel me deja a solas,
perdida en altas olas
de cielo y sorda espuma:
en ti caen despojos
en llamarada, en lágrima, en pluma.
¿De qué océano cae la porfía
de ese grito de amor percedero?
Y el rocío que llora en ti, desnuda,
y los dedos del sol, la compañía
efímera del día,
el aire mensajero

de prisa en tierra muda,
¿tu corazón han visto, prisionero?

Es el que asiste gris a la derrota
y que a la grupa vuelve, soberano
de un galope y un eco en la planicie.
Es el que pica siempre la gaviota,
el surco donde flota
un hálito cercano
de cuna y de molicie.
Es el que lleva a un niño de la mano.

Tu corazón es ése, tu secreto
corazón de paloma en el vacío.
Vuela el canto a su lado y es la aurora
que perfuma de asombro y de respeto
tu corazón inquieto
de polvo y desvarío.
Lo siento en esta hora
de soledad tan ebrio como el mío.

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

Sierpe de Don Luis de Góngora

Cejijunto rey de los venablos, cubre con un escudo tan transparente la mudable incitación, que como en un asirio relieve de cacería, desaparece más que detiene, entonando más la consagración de los metales que el ejercicio sobre la presa. Todo parte de esa desaparición, por el resguardo de la luz y el escudo de su chisporroteo, que invenciona que reaparezca en la otra linde poética. Con el hastío de un invasor cansancio, en la *Primera Soledad*, que prepara el inicio de las metamorfosis somníferas, los cazadores cuelgan de un pino la cabeza del oso recién cazado. Vuelve la luz para alejar la cabeza del oso, pero reaparece convirtiendo las nubes de venablos en astas de abetos. Un airecillo acerca la cabeza del oso a los fingidos venablos, asegurando en ese inverso proceso, la reaparición de la cacería. De nuevo el oso besa el aislado venablo, contento de liberarse de aquella consagración de los metales que lo había transportado, desapareciéndolo y ocultándolo.

No solamente desaparecen sus piezas de cacería, sino la suerte lo enfurruña, convirtiéndolo en nevado furor sin asidero. Admira al Greco, pero conociéndolo a través del Paravicino. Lo pinta Velázquez, y no el Greco, retorcido y rencoroso, casi por favor del Conde Duque. El Conde Duque lo trata por intermedio del Conde de Villamediana, pero la turbiedad del Conde

lo obliga a lejanías y comedimientos. Construye "La gloria de Niquea", pero en el recuento de los festivales apenas se le nombra, llevándose el Conde las pavesas poéticas y la liebre mayor. El orgullo le adelgaza los labios y la terribilia de su mirada acera el basilisco, y se ve obligado a escribir, al tiempo que el Conde de Villamediana le envía su berlina y sus pieles para que malicie un invierno en Madrid: "Sírvasse de advertir que he de comer yo mientras corren las postas y que hace cincuenta días que me paso con cuatrocientos reales".. "y ayunando mientras todos regüeldan de ahitos"... "Estoy cansado de cansar y de cansarme". Su imaginación necesita el despliegue de una particular genealogía y tiene que contentarse de arcediano de Córdoba y guardar vigilado silencio entre un sordo y un cantor indiscreto, en el trascoro de la Catedral, mientras el Conde de Villamediana, "el correo mayor de Aragón", precede la entrada de los reyes en Nápoles y Sicilia. En la disipación de Felipe III, él permanece como el destello del rencor, como la mordaz fijación del castigo que no se aplica.

Góngora es el pregonero de la gloria. Acuciado por los instantes el pregón despierta para una contemplación, y Góngora aparece como el Tobías sombrío que detiene en sus manos los cuerpos de gloria para que la luminosidad los defina para

los ojos. Pregonero y relator de la gloria alza en sus manos las formas del esplendor para que Dios y las criaturas las reencuentren y contemplen. Pregona para que sean contemplados en la luz, las ramas colgadas de conejos, los pinos con cabeza de oso, las sutilezas en las variantes del pez, y después relata el tiempo de permanencia en el esplendor. Sochantre sentado cerca de la caída del rayo al penetrar por el vitral, entona ante Dios la concentrada gloria del relator. En medio de ese banquete formado por la sucesión de los pregones y relatos, aparece con la ligereza del antilope dentro de la conciencia de su persecución, pues sabe que esos cuerpos terminados por la luz, tendrán que alzarse como ofrenda.

La luz de Góngora es un alzamiento de los objetos y un tiempo de apoderamiento de la incitación. En ese sentido se puede hablar del goticismo de su luz de alzamiento. La luz que suma el objeto y que después produce la irradiación. La luz oída, la que aparece en el acompañamiento angélico, la luz acompañada de la transparencia y del cantío transparente de los ángeles al frotarse las alas. Los objetos en Góngora son alzados en proporción al rayo de apoderamiento que reciben. Solamente que ese rayo y alzamiento se ven obligados a vicisitudes renacentistas. El furor y altura de ese rayo metafórico son de impulsión gótica, apagado por un reconocimiento en fabulario y usanzas grecolatinas. La luz leonardezca, en su más típico costado renacentista, hay que valorarla no

como cuerpo y criatura, sino como pregunta a la lejanía, al paisaje. "Haz la sombra con tu dedo sobre la parte iluminada", aconseja Leonardo. Del renacimiento o caída de la luz en la distancia; engañarse y esconderse en la profundidad que ella atraviesa para mantenerla en relación con la materia que se desea sombrar. Ya aquí la luz liberada de ese furor de alzamiento y de voracidad del objeto, es seguida con el índice en las mutaciones de la llama.

Los acercamientos a Don Luis han sido siempre de sabios de Zalamea. Pretenden oponer malicia crítica a su verbal sucesión y enjalbegada seriedad a sus malicias. Pretenden leerlo críticamente y piérdenle el tropel, sus remolinos y desfiles. Descifrado o enceguedando en su cenital evidencia, sus risueñas hipérbolas tienen esa alegría de la poesía como glosa secreta de los siete idiomas del prisma de la entrevisión. Por primera vez entre nosotros la poesía se ha convertido en los siete idiomas que entonan y proclaman, constituyéndose en un diferente y reintegrado órgano. Pero esa robusta entonación dentro de la luz, amasada de palabras descifradas tanto como incomprendidas, y que nos impresionan como la simultánea traducción de varios idiomas desconocidos, producen esa sentenciosa y solemne risotada que todo lo aclara y circunvala, ya que amasa una mayor cantidad de aliento, de penetradora corriente en el recién inventado sentido. Cuando Góngora dice:

*Ministro, no grifaño, duro sí,
que en Líparis Stéropes forjó,
piedra digo bezabar de otro Pirú,
las ojas infamó de un albelí,
y los Acroceraunios montes no;
Ob Júpiter, ob, tú, mil veces tú.*

la raíz oracular de la poesía no evita que sea develada por el juglar. La rara visita hecha al castillo se hace reversible cuando los visitantes indescifrados muestran una rara comunicación ante el juglar, el que va a mostrar, mostrándose, que es un misterio provocado: que él ha llegado tan misteriosamente como los peregrinos. Por eso existía el *trobar clus*,⁽¹⁾ el juglar hermético o exotérico. Los acogidos a la tranquila infamia de una escisión poética, les debe de irritar, como la descarga de una vesícula urdicante, la presencia de ese juglar hermético, que sigue las usanzas de Delfos, ni dice, ni oculta, sino hace señales. Esas jaculatorias y señales, ese mostrarse divertidamente misterioso para que el peregrino tome momentánea posesión o penetre, esos recursos lanzados por el juglar de entonación o por el hermético, tienen que estar agazapados en toda poesía. En Góngora, esa raíz juglaresca hermética tiene vastísima tradición soterrada, sólo que a veces el rayo lanzado como una cometa por el juglar se devora en su propia parábola, sin alcanzar ese oscuro cuerpo oracular, pues las señales del Señor de Delfos surgen en un pizarrón nocturno que tiende afanosamente a borrarlas.

Góngora esconde su contrasentido, lo

evapora tan radicalmente, que se pega al único sentido. El devenir al pasar por la superficie de sus versos, no le otorga o casca con las variantes que pueden aportar cada época. Ni la sobrante sugerencia ni las mutaciones de las eras, logran escindir el destello del cristal de su procedencia. Se hace lejano, es en ese único sentido que sobrevive, que se sumerge. Su luz, ni siquiera la luz, sino la luminosidad, que es facultad o derivado, golpean su reverso; la numerosa cantidad busca su asomo, concurriendo a la superficie, donde da su prueba. (En este barroco renacentista, desaparece la aguja y se entreabren las mil ventanas.) Los que desesperaban de que su animal de carbunclo no se encontraba en Plinio el Joven, tendrán que reconocer, que ese animal, amigo de la oscuridad, invencionado por Góngora, asoma su cara carbunclo por el otro rostro de la metáfora o gesto sustituido. Ajuste del sentido en su unidad, diversidad pintarrajeada de la concurrencia que se asoma, sin pérdida alguna a la superficie, y aquel animal de carbunclo que concurre al rostro de cada metáfora para fabricar el arco de chispa que lo una a la luminosidad mayor de la ofrenda. Sacrificio tras sacrificio, en que la cabeza del carbunclo da un rápido golpe de costado total. Ese golpe de luz es el que nos obliga a torcer el rostro, y somos entonces nosotros los que confundidos, creemos en el añadido o ciempiés de la interpretación. Por el contrario, otorga el único sentido, la plenitud para alancear momentáneamente una pieza fija del

gusto o el invisible descolgarse del pez, y nuestra confusión, hecha ya enigma, no es menor.

Nos damos cuenta que nos exige esa tensión frente a la luminosa aspereza de su sentido, que ya no nos perdona. Haciéndonos olvidar que nuestro asiento perdurable para él no debe ser la violenta ocupación de ese sentido, sino tan sólo como mirarle fijamente el rostro.

El ha creado en la poesía lo que pudiéramos llamar el tiempo de los objetos o los seres en la luz. Su pavón de indias o su congrio de viscosidad, envueltos y sostenidos en una alusiva levedad de mitología, no desean obligarnos a su exotermismo o a la escala proporcional que llevan en la sucesión. Antes de la ofrenda, reciben su tiempo en la luz; la duración y resistencia de la luz mientras rodea y define un cuerpo.

Góngora, sin proponérselo, prepara el esplendor del sentido, la anunciación de lo que ya hay que sacrificar. La fijeza o tiempo que resisten los objetos ante la luz. Uno de sus prodigios y de su época, consisten en que cerca de él existe quien destruye el sentido. Orgulloso de sus escamas ante la luz, y muy cerca de él, el humilde del sin sentido. Destella la luz por la corteza del cordobés, pero después de la ofrenda, sólo quedan los que San Juan de la Cruz llama *ejercicios de pequeñuelos*. Acude el sentido ante la luz principal, báñase en el gozo de su tiempo de luminosidad, pero después se devora y extenúa. Marca sin igual del apetito en la luz, pero muy cerca de él, San Juan

nos previene: "porque si es espíritu, ya no cae en sentido; y si es que pueda comprenderlo el sentido, ya no es puro espíritu".

Busca Góngora el único sentido por dura luz que mantenga, ¿pero es la poesía sentido que se deshace o soplo que se extiende y ocupa, no en el espacio del sentido, sino en el movimiento endurecido, resistente, ente de lo temporal, con cuerpo para la ocupación de ese soplo?

La circunstancia de la contrarreforma hace de la obra de Góngora un contrarrenacimiento. Le suprime el paisaje donde aquella luminosidad suya pudiera ocupar el centro. El barroco jesuíta, frío y ético, voluntarista y sarmentosamente ornamental, nace y se explaya en la decadencia de su verbo poético, pero ya antes le había hecho el círculo frío y el paisaje escayolado, oponiendo a sus venablos manos de cartón. Sus cacerías afiligranadas por la medialuna del blanco, se desvanecen ante el sin sentido y el soplo alejador del discurso imaginario de San Juan de la Cruz. Y así, rota su luminosidad, convertida en ofrenda, tiene además que contemplar como la contrarreforma, si antes ya enfriaba su cenital y gloria, le va a llevar telones a sus paisajes. Sus ejercicios con el incesante brote de los sentidos, el banquete donde la luz presenta los pescados y los pavos, las metamorfosis de los árboles y los dientes del jabalí, tienen a su lado el aparente acompañante de "y las otras cosas sobre la haz de la tierra son criadas para el hombre, y para que le ayuden en

la prosecución"... Así aquella luminosidad tiene que acallarse al sacrificio.

Las sierras de Córdoba no son cinturón para su destello. La sequedad o carencia de su paisaje, le llevan a colocar siempre en la colina la cabra de Amaltea, cuyos cuernos, por un designio voluntarioso de Júpiter, manan incesantes flores y frutas, y cuyos pelos sienten ascender las estrellas hasta deshacerse en el zodiaco. Cabra que aprisionada entre el oleaje y el viento, se detiene para reconocer sabiamente una extensión y marcarle los sitios a los árboles y a los sátiros.

En las *Soledades*, en el júbilo de las siringas y de las chirimías, se ve siempre la cabra de Amaltea ascendiendo, signo de una alcanzable altura sabia, para presidir, por encima del escondido peregrino o del anciano jefe de los pescadores, el desfile. Su sabiduría, que ha recibido de Júpiter los dones de la incesante creación, suelta por sus cuernos el contorno o cuenco receptor de la luz.

Pero la cabra, la nodriza de Júpiter, destrenza tan multiplicada y ofuscadora cuantía de peces, jerifaltes y constelaciones, que el paisaje se detiene por la brevedad del terror de su propia serranía, o por una desproporción entre la regalía y las manos y bandejas que no alcanzan.

Así se aíslan los dos animales que le son convenientes: el animal carbunclo y la cabra. Por medio del animal carbunclo, que se le convierte muy pronto en un órgano, descubre y amiga, y otorga el tiempo que les corresponde de luminosidad. La cabra asciende, parece metamorfosearse

y esgrimir un larguísimo cayado; convertida también la cabra en un órgano, dirige los festivales, evitando las confusiones y los adormecimientos.

Pero a veces el carbunclo extrae para tocar o apropiarse, y el entorno se trueca entonces en desinfladura de redoma. La misma cabra hincha de tal modo los cuernos en el incesante otorgar, que la circunstancia se aprieta para evitar el desborde. Góngora tiene que cambiar la decoración, en el adormecimiento del carbunclo, la cabra fija en sus cuernos el anuncio del decorado, y entonces levanta los telones en el Nilo. Sus metamorfosis se habían mantenido en la alusión al fabulario greco romano. Después de las bodas, del despierto desfilar de los colores que participan en la música del caracol, el cordobés siente un inoportuno e indomeñable requerimiento; el trueque del cinturón mayor del paisaje. De conducir sus rebaños de carbunclos y cabras a parecer en otra circunstancia. De las posibles sierras de Córdoba la escena se va a trasladar al Nilo. Los árboles, colgados de flechas y cabezas de osos, escondites del peregrino, desaparecen para dar paso al nuevo fondo (que es desdichadamente el decorado del Nilo y no el discontinuo bosque americano):

*Pobre entonces y estéril, si perdida,
la mejor tierra que Pisuerga baña;
la corte les infunde, que del Nilo,
siguió inundante el fluctuoso estilo.*

Una opulenta boda de serranos se true-

ca en un gladio egipcio (Don Luis para escaparse de la vulgaridad del gladio romano, prefiere llevar su retablo al Nilo, en lugar de enseñárselo vistosamente a los portulanos del zargazo). Anteriormente tenía el cuerno para hablar de frutos y de peces, de metamorfosis somníferas, pero ahora necesita de la pintura del cuerpo en el gladio. Saltan los cabreiros las sierras de Córdoba y despiertan en las riberas del Nilo. El nuevo Hércules egipcio se ve en dificultades para otorgar los premios. El nuevo desfile precisa que todos se embadurnen y enmascaren; las serranas se han trocado en ninfas y los cabreiros en sátiros. Y de todo aquel juego y combate de las nubes y la espuma, se desprende como el transparente peso de la pluma. Pluma del espeso sueño, que salta disparada del pavorreal al sueño, vaga por el aire de su absoluta transparencia cenital, sin peso que la contradiga ni gravitación que la sumerja en el océano terrenal.

En medio de la cejijunta cabra, de las metamorfosis del cabrero, de las ninfas del carbón y de los árboles, se prepara con inicial alusión el pavón americano, es verdad que como queriéndolo y embelleciéndolo, "que encolerizado trueca el nácar de la cara en bolsa", para comenzar el banquete. Ahí, en el discurso de la imaginación, el banquete no aparece como escultura, sino para propiciar el desfile. El banquete es como el centro para contemplar el desfile, la sucesión. Los vahos somníferos riegan por la campaña a las serranas y cabreiros, que al despertar,

desentumecen dentro del mismo paisaje. El pavo de América ha servido tan sólo para la inicial del banquete.

Esa fiesta es entrelazada por los descensos del sueño. Pero el grueso sueño y el *amateur* de la escolástica forman en el *Primero Sueño*, de Sor Juana, un paisaje. En Góngora, es un asombro suspendido entre una situación anterior y una sorpresa recién arribada. Aparece el escondido peregrino después que el sueño ha caído sobre las serranas y las fiestas. El sueño viene a borrar la persecución e insistencia de la fiesta, preparando con la caída del ardor de lo anterior contemplado, la llegada del peregrino, es decir alguien que no se sabe quién es. Temor de que la presencia y desenvoltura del peregrino se amengüen si penetra en el idéntico paisaje. En Sor Juana el sueño es una naturaleza idéntica, es la noche homogénea, sin agudeza para la penetración ni demoníaca gravitación, y no nos saca nuevas formas y árboles. *Cuerpo finge formado—de todas dimensiones adornado—cuando aun ser superficie no merece.* No nace de la leonardesca sombra en el muro de las evaporaciones de su sueño, que despierte una amistad nueva y penetrante en el paisaje. Amortiguadas en sus manos las aljabas gongorinas, la fluencia de su sueño naturaleza no es devuelto en fijeza de paisaje reencontrado.

En Góngora es frecuente la alusión a la brújula, "la brújula del sueño", y a los números límites, así el serrano se inquieta porque en las bodas se hayan encendido más de cinco luminarias, que son las se-

ñaladas para las nupcias. Perdida la brújula se desciende al sueño, a la noche o a los infiernos. Entonces irrumpen Ascálafo, el chismoso, los ojos de topacio. El que impide que Proserpina regrese a la luz, el que le informa a Júpiter que Proserpina tiene ya en su cuerpo los alimentos del infierno. Pero siempre en su descenso, no descendido como la noche sobre el cuerpo o sobre los árboles, se escapan los ojos, los ojos de topacio de Ascálafo, pues el descendido, el agua colada hasta el centro de la tierra, tiene que preparar la cópula de Plutón con Proserpina.

De ese sueño Góngora envía no tan sólo los ojos de topacio de Ascálafo, el chismoso, sino el relámpago mortal de las aves de cetrería. De esos descensos templados, lentos y penetrantes, saltan las aves cetreras. Relámpago que de su oscuro se hunde en un cenital punto moviente. Fijémonos en el aleteo, cetrera americana, que torna desconfiado a Don Luis, "fraude vulgar, no industria generosa"—"del águila les dió a la mariposa". ¿Cómo acusa al aleteo americano, de caídas contradictorias, como la de no estar estudiado, no estar en temple, en su punto de fuego transmutor, y al mismo tiempo de mostrar fraude? Es entonces América una naturaleza caída en pecado original, en una paradójica enfermedad irresoluble entre naturaleza y espíritu. Caza el aleteo con redes, donde abate bajo lo homogéneo el águila y la mariposa ¿pero quién debe molestarse por esos ejercicios del pulso y de la visión, por esa indistinción del sue-

ño y de la noche original, por ese espíritu que aún no ha cobrado la conciencia absoluta del bosque?

A veces el tratado del verso en Góngora, recuerda los usos y leyes del tratamiento de las aves cetreras. Cubre la testa de esas aves una capirota que les fabrica a sus sentidos una falsa noche. Desprendidas de sus capas nocturnas artificiosas, les queda aún el recuerdo de su acomodamiento a la visión nocturna, para ver en la lejanía la incitación de la grulla o la perdiz. Su relámpago de apoderamiento surge de la noche, pero después, anegada en la luz, la incitación desaparece en la voracidad de su blancura. Despréndese la luminosidad del verso sobre una superficie o escudo, al llegar allí el rayo de luz se refracta y chisporrotea, en esa momentánea incandescencia cobrada por el objeto, se pesca aquel único sentido de que hablábamos. Pero como aquellos objetos no están extraídos de su noche o sueño, la sucesión de aquellos puntos luminosos, ininterrumpidos y crueles, se refracta sin contrastes, ennegueciéndose. Como en el mito griego, para descender a las profundidades había que hacerlo vestido de lana negra, y permanecer dentro tres veces nueve días. Góngora intenta, por el contrario, descender armado de su rayo, asustando a la humedad nocturna con el relámpago de sus venablos de cetrería.

Hablábamos de ese escándalo de la luz, en recuerdo de una de las cetreras, el jerifalte, llamado por Don Luis, "escándalo

bizarro del aire", y que más tarde en Calderón, y lo hacemos para diferenciar el barroco concentrado e incandescente de Góngora, del barroco curvo, suelto y lánguidamente sucesivo de Calderón, produce el disparo de la pistola también, "gran escándalo del aire". "Estimar los contrabajos" "de todos los contratiempos", dicen los versos calderonianos. ¡qué distancia del rayo arrogante del cordobés, que suelta el relámpago de su apoderamiento, buscando trágicamente la coincidencia del tiempo de los objetos en la luz, y aquel adiestramiento calderoniano que suelta un rayo mortal y húmedo como para progresar en un palustre de aguas estancadas!

No rozan a Góngora la sensualización poética de la escolástica tardía, que ya aparece en la alborozada didáctica de Maurice Sceve, o en ese aliento de sutileza poética de antaño, donde el encadenamiento estrófico hace pensar en el diseño de un silogismo poético, como en Jean de Sponde o en John Donne. "Este lecho es tu centro, es tu esfera, son los muros", verso de Donne que se desliza en un agrado que hila el verso como una ocupación voluptuosa de la sustancia pensante, y no de una sensación que penetra, que extrae y que después lentamente repasa, redescubriéndola. Góngora vive más un barroco que queda como la incandescente ceniza del gótico, que aquella mortecina chispa calderoniana, vulgarización de la gracia, disminución de la grandeza de los misterios tridentinos o de la concepción,

disminuída valorización de la justificación tridentina. La luminosidad aparece rozada sin contrastes ni surgimientos con un mundo donde el silogismo medieval puede cristalizarse o destellar, donde los profesores sienten como la fiesta, animación y remolino de sus programas de prima aristotélica, en ese sentido que un contemporáneo siente que algunas estrofas de *El cementerio marino*, son la sensualización y ópera de los estudios de Victor Brochard sobre las aporías eleatas. En alguno de sus libros Paul Valéry, cita como epígrafe un verso de Góngora, aunque equivocándolo, su error es cabal para la interpretación de nuestras afirmaciones. "En rocas de cristal, cita Valéry, serpientes breves". Sus preferencias lo llevan a pensar que aquellas sierpes debían avanzar formando y destruyendo sus letras sobre una fija materia de contraste. Busca un fondo de inmovilidad, "las rocas de cristal", donde puedan avanzar aquellos sombríos juegos de las sierpes. Es el verso inicial de "La toma de Larache", "en rocas de cristal serpientes breves". La diferencia del verso y de la cita marcan el deseo, la previa visión que destruye la realidad del verso. Valéry buscaba una materia donde apoyarse, el surgimiento de aquellas sierpes por rocas claras, convirtiendo las sierpes en destellos de una materia diamantina. En Góngora se trata de una impulsión, de una constante alusión a un movimiento que se integra metálicamente, de una metáfora que avanza como una cacería y que después se auto-destruye en la luz de un relieve más que

de un sentido. La impresión que nos causa la palabra roca se sigue y se suelda con la de las serpientes, como el cristal se está reduciendo a la secuencia de una brevedad. La incesancia de la luz en Don Luis no busca oscuros donde destellar, se despliega en una extensión donde los chisporroteos y las luces entreabren la sucesión de sus hogueras, sus faroles en la desmesurada extensión de una oscuridad que comienza por desaparecer el objeto del blanco, el móvil del relámpago cetrero.

La luminosidad de su conocimiento poético se hace equidistante, en un fiel de total aislamiento sin paisaje. Su rayo no saltará sobre las ruinas de la escolástica o del conocimiento de la suprema esencia, del *esse sustancialis*, ni tampoco en la penetración de la ciudad de Dios o en la tierra desconocida. Tenía principalmente de los árabes, el secreto deseo en su poesía de llevar una especie, una viviente irradiación a otro elemento de estructura, para sensualizar el verso, convirtiéndolo en un corpúsculo. "La belleza resplandece en el rayo de su frente"—"y de ella viene una brisa de almizcle y alcanfor", dice un poeta árabe.⁽²⁾ Estrofa de la que se desprende la unión del rayo con la brisa, ensueño de aquel califato.

Pero la tradición romana, en su rebrillo de decadencia, la ardorosa y enfurruñada soledad, la altivez que solicita y desdeña, la operante magia o rocío de Califato, le crearán una conciencia medular de apoderamiento del móvil poético. Su médula, más dispuesta por la entrevisión del móvil que por la acumulación de la vo-

luntad, dispara el inconciente vencimiento de la distancia que cubre la poesía al lanzarse en parábola sobre los silencios de la perdiz o los enigmas del pez.

En la *Primera Soledad* salta en cuádruple estribillo los deseos también de nuevas moradas. "Oh bienaventurado—albergue a cualquier hora"—, repite como martillado cuco, asomándose detrás de sus fabulados deseos greco latinos a unas hebrillas de superior unión. Después de la coronación de Vulcano, de los requiebros del silbo, del símbolo del cayado, de los rayos en la espuma de la cera, va manifestando sus apetencias por nuevos albergues y ascensiones. Fatigado a veces de aquel rayo, hosca traslación del fósforo del aire, busca no ya momentáneos desciframientos, sino cifras de albergue mantenido y de unitivo estado. ¿Por qué tiene que venir a deshilacharse en aquel fragmento de metáfora, de entrevisión y de sonido acompañante de un cuerpo en parábola?

A cada nueva metamorfosis parece como si el peregrino, de pasos fijos y medidos y de errante son, se ocultase totalmente detrás del árbol. Si da unos pasos, se elabora una lluvia de transición que lo ciñe como un permanente estado; riega sus especies odoríferas hipnóticas sobre el batallón de serranas y cabreros; vuelve a situar el árbol, su ojo de claraboya, donde esconderse para señalar los entrecruzamientos del sueño por las figuras y los cantos, entonos del lilibeo que vive sus transportes por la Cambaya. Siempre un escondite y una preestablecida breve dis-

tancia, turbada por el lanzaso, por el rayo de calculada curva de apoderamiento. ¿Qué faltaba, deshaciéndose? ¿Qué ocultaba, corriendo de árbol en árbol? Todo ha precisado su alfiler de diseño. Después de establecer, por la lectura de la sutileza de la luna en los líquidos, el mejor momento para atrapar las variaciones del pez, el anciano envía a sus dos hijos para pescar. Si todo estaba preestablecido y bien marcado para la ganancia. ¿Cuál era el impedimento para penetrar en la ciudad, rodeada ya de antemano de cien hogueras de metáforas, delante de las cien puertas de la incesante metamorfosis?

Faltaba a esa penetración de luminosidad la noche oscura de San Juan, pues aquel rayo de conocer poético sin su acompañante noche oscura, sólo podría mostrar el relámpago de la cetrera actuando sobre la escayolada. Quizás ningún pueblo haya tenido el planteamiento de su poesía tan concentrado como en ese momento español en que el rayo metafórico de Góngora, necesita y clama, mostrando dolorosa incompletez, aquella noche oscura envolvente y amistosa. Su imposibilidad del otro paisaje cubierto por el sueño y que venía a ocupar el discontinuo bosque americano; la integración de las nuevas aguas extendidas mucho más allá de las metamorfosis greco latinas de los ríos y de los árboles, unido a esa ausencia de noche oscura, negada concha húmeda para el gongorino rayo, llevaban a Don Luis enfurruñado y recomido por las sierras de Córdoba. ¡Qué imposible estampa, si en la noche de amigas soledades cordobesas,

Don Luis fuese invitado a desmontar su enjaezada mula por la delicadeza de la mano de San Juan!

Hacían también los místicos lo que pudiéramos llamar la vela de sus metales, pero por necesidad de vía unitiva. No quedaba así el metal límpido sobre su propio orgullo, sino por razón de aquella superior unidad, superiormente abarcadora... "porque para la dicha unión a que la dispone y encamina esta oscura noche, ha de estar el alma llena y dotada de cierta magnificencia gloriosa en la comunicación con Dios". (S. J. de la C. Noche oscura). Después irá cobrando el metal, en su adelgazamiento, la fina concentración de la energía que se depona y abjura, hasta alcanzar el cordel de suprema luminosidad... "conviene al espíritu adelgazarse y curtirse acerca del común y natural sentir"... (Noche oscura). En ese adelgazamiento de luminosidad, depuesto el único sentido y avivada la penetración del espíritu como lince en su conciencia de ser perseguido, se vuelve la poesía de unidad infusa a su ápice de delicia en pasmo, en el nuevo nacer de ver y oír... anda maravillada de las cosas que ve y oye, pareciéndolas muy peregrinas y extrañas, siendo las mismas que solía tratar comúnmente... (Noche oscura). Ese acordado sentido evidenciado por su tiempo de luminosidad cobra en la noche *la inflamación de su apetito*. Un nuevo sentido parece precisar la gravedad del nuevo sabor. Pero antes de llegar a esa prueba del sabor tiene la hoja, que aquí viene a dar ejemplo de apetito poroso calmado en la

sutileza del rocío, que conseguir la dilatación distendida para la penetración. Es el *sentire cum plantibus*, que señala la mayor cantidad de noche que se hunde silenciosamente en nosotros. En el éxtasis de Santa Teresa, del Bernini, la creciente desenvoltura de los pliegues, no logra ocultar la inflamación del apetito. Acodado en esa inflamación, preparado por la salud que lo vuelca a la naturalidad del apetito, los sentidos inflamados también le van dando costumbre a lo que de otra manera sería pasmo de destructora sorpresa. La noche oscura nos regala la seguridad del sentido y no la sùmula de las culminaciones inefables. Seguridad nocherniega que prefiere ir secreta, ir con secreta escala (...“Esconderlos has en el escondrijo de tu rostro de la turbación... ampararlos has en tu tabernáculo de la contradicción de las lenguas”). (Noche oscura). Pues la noche que cae sobre nosotros con su homogéneo tegumento, ordena la excavación decisivamente particular, el rescate que cada cual tiene que comprender, llegando por escalas de propia e intranferible medida. De esa manera la noche nos contradice y nos entorna, pues un océano aparece entre la particularidad de cada sueño, entre los momentáneos asomos recogidos por los nuevos sentidos nocherniegos.

Escondida, sale su naturaleza sin ser notada, con notación ahora de disfraz y segunda compostura. La salida a los metales y a la distensión vegetativa, untada de la mascarilla lunar. Pero esa misma distensión parece que se apresta un nuevo

disfraz, que ahora en la voracidad de la inflamación de los sentidos nocherniegos, comienza su combinatoria y juego de números. Al salir disfrazada se diría que teme la conciencia de su persecución, como el antílope lanzando la mirada a propia huella y escala. Aparece sin ser notada, pero su temor a una resquebrajadura de reconocimiento lo lleva a las máscaras. Frente a aquellas metamorfosis ácuas de Góngora, a su llanura de cabreros somníferos, o las precisas mediciones del compás del escondido peregrino, San Juan allega un nuevo disfraz para saltar por la noche y los tuétanos: túnica, escudo verde y casaca roja. En el juego de esos colores la figura se transfigura, la forma se transforma, pues parece que con ese disfraz de noche, la distensión del sentido procura la transfiguración de la metáfora en el discurso imaginario, en la incesante transmutación de la imagen. El escándalo del aire, producido por los objetos luminosos de Don Luis, vuelca colérica el ave cetrera sobre la propia parábola de su identificación, mientras que el disfraz aportado por San Juan,⁽³⁾ llena los sentidos de poblaciones y plazas nocturnas. Precisamos la penetración de la túnica en la casaca roja, avivada por los ojos del rocío; comienza la transfiguración, cuando la penetración desaparece cubierta por el escudo verde. Luego el mayordomo de casaca roja, haciendo esgrima con el escudo verde, como en un *ballet* de la Viena de la Ilustración, desaparece ofuscado por la túnica. La túnica puede producir los rejuegos del escudo verde, cuando el ma-

yordomo de casaca roja sopla los candelabros y se esconde. Donoso disfraz de San Juan, que viene para establecer la coreografía de medianoche y dejar el gongorino rayo, dentro de su único sentido, sin paisaje de noche oscura ni escondite para la oscuridad preparatoria.

Todo vivir en el reino de la poesía *in extremis*, aporta la configuración del vivir de salvación, paradójal, hiperbólico, en el reino. Así Don Luis, estático, ocioso, indolente, lejano y litúrgico, fué el creador de un vivir de apetito o impulsión de metamorfosis. Para adquirir esa forma, había que vivir fuera de toda búsqueda, aventura o instante configurado, es decir, estáticamente. El destino aquí prepara el propio desarrollo de la persona, busca el sujeto de crecimiento, expansionable en el sentido de una innata metafísica del espacio. “En el sueño el alma tiene ojos de lince”, “los que duermen son compañeros de trabajo”, sentencias de una cultura donde el ocio y la manera de llevar el manto, distinguían al sabio. En realidad, el ocioso siempre está ocupado. La indolencia es la entrada en la cultura del refinamiento animal de pacer. Visible en el animal sagrado o en los que muestran la vuelta ancestral, los de gran tamaño. Todo toro es alado, todo lince es gordo, toda águila es bicefala. La cultura, o si se quiere en esta dimensión de poesía poetizable, lleva a la inocencia, según el idealismo arcádico de la crítica nórdica, tanto o más que lo primigenio o salvaje. Si la poesía nos lleva a la inocencia—según los ideólogos alemanes de la ruptura, tan ale-

jados de la tradición griega del daimón como opinión verdadera entre el bien y el mal—, y sólo en ésta encontramos la liberación del trabajo como forma vulgar del acarreo homogéneo; es, precisamente, en la poesía donde el ocio se muestra más concurrente dentro de la diversidad de lo simultáneo. Un europeo que exacerbaba esa gran tradición, pudo escribir: *terminaré en las arenas como el Rbin.*⁽⁴⁾ Que ya no está, que no se le puede tocar, que no se le puede representar escribiendo, pues todos los grandes poetas de la época, desde Paul Valéry hasta Antonín Artaud, parecen haber alcanzado las formas más agudas y sagradas del magnetismo animal, que tiene que alcanzar una tregua y reducción en su visión, haciéndose litúrgico.

A ese apetito de metamorfosis añade San Juan, lo que se ha llamado la afirmación del mundo nocturno,⁽⁵⁾ o si se quiere el sí del no. San Juan prepara esa salida sin ser notada, cuando la noche oscura rodea el monte del beneplácito hasta llegar al mar como *res extensa* o la cascada como incesante. Es, como se ha llamado, el sí del no. Una ausencia de total ocupación neptúnica, que se cumple como presencia ante la suprema forma. Un no de retiramiento y lleneza ácuas que termina como una ocupación suavemente placentaria del sí. Esos dos grandes estilos de vida, o si se quiere decir de una manera más peligrosa, de poesía no poetizable, han impedido que en España existiese la gran poesía. Al abandonar España su mundo teocrático, o dicho de otra manera, al ser tan sólo el criollo ameri-

cano el español perviviente, aunque de la-
zada vaciedad en las piernas temblonas,
y perdida toda conexión en el español en-
tre su vivir y un claro sentido misterioso
del vivir, o viviendo en trágica frivolidad;
el español perdía el sentido de la gran poe-
sía, y tal vez para siempre dentro de la
perspectiva crepuscular de la época, pues
no puede predecirse la remoción de los
viejos dioses o el surgimiento de los dio-
ses nuevos—al oponerse por su sin senti-
do a un vivir teocrático; manifestándose
un dualismo, es cierto que en una de las
formas más grandiosas alcanzadas por la
cultura occidental, entre el gongorismo
rayo de reencuentro y reconocimiento y
las bienaventuradas aguas placentarias de
San Juan. Cuando ese dualismo sea ven-
cido, volviéndose a sumergir en ese infuso
espejeante, en el que el propio sentido del
vivir adquiriera una forma más sacramen-
tal, un misterio conocido al tocar la car-
ne del hombre, volverá a presentarse la
necesidad poética como un alimento que
rebasaba la voracidad cognocente y de gra-
titud en el cuerpo.

Debemos encontrar en la poesía espa-
ñola una tradición de metamorfosis ácueas,
neptónicas. Las ninfas de Garcilaso jue-
gan en el acuario de la copa de los árbo-
les o se cubren de las orilleras espumas.
"Todas juntas se arrojan por el vado",
verso de Garcilaso, breve retozo en la es-
puma definida. El Renacimiento iguala
la dimensión plutónica y la neptuniana.
El griego proyectaba su ilimitación-limi-
tación hacia el centro de la tierra (des-
censos, alimentos del infierno, voces de

los muertos afanosas de salir por una
grieta que el temor de los griegos tapaba
con una piedra, Erinnias, "hermanas ne-
gras mal peinadas") El centro de la tie-
rra era el infierno, lo ilimitado, y la mi-
rada trazaba la ingenua separación del cie-
lo. En el Renacimiento para superar la
metamorfosis de la ninfa en árbol, del
árbol en corriente, hay una igualdad
agua-tierra, y al fin una nueva dimensión
en el predominio de lo neptónico. Para
los antiguos el agua escurridiza llegaba al
centro de la tierra, por lo que considera-
ban al mar como "estéril llanura". El mar
en el Renacimiento nos lleva a la incun-
nabula, a lo *inconnu*. Será la pervivencia
del barroco poético español las posibili-
dades siempre contemporáneas del rayo
metafórico de Góngora envuelto por la
noche oscura de San Juan. Abría el bar-
roco español el desconocido de esas me-
tamorfosis ácueas, más allá del telón del
sueño o de la lluvia empleada por las mu-
taciones griegas.

En la extensión o riesgo de esas trans-
mutaciones podemos fijar los momentos
de acercamiento u olvido a esas metamor-
fosis ácueas. La primera visión, "y está
la fuente hermosa y cristal frío", en Don
Luis Carrillo, se mantiene apegada a la
fuente de plaza romana o al surtidor ára-
be. Espinazo de manjuarí el agua ascen-
dente, estructura y convoca en tal forma
a las deidades, que termina ciñéndolas a
su vertical fatalidad. Morir en esa prisión,
donde el aislamiento está impuesto por una
sola línea de agua rebana la posibilidad
de un nuevo sumergimiento para alcanzar

otra forma. Pero ya en el *Polifemos*, los
pies de los árboles pasan a las venas, según
la estrofa final. Ya aquí las metamorfo-
sis de las deidades son tan operantes y
acudidas como las mismas metáforas. "A
Doris llega que, con llanto pío", "yerno lo
saludó, lo aclamo río". El Dios que llega
lo mismo puede ser saludado como un fa-
miliar que como un río. Ahí encontra-
mos el ápice de ese barroco neptónico, tí-
picamente renacentista. Un poco más
tarde la metamorfosis primera queda en
su propio límite. La juvenil nemósine
para volver la deidad a la figura inicial o
a la sucesión queda borrada. Ya en Pedro
Espinosa, "porque la ninfa, viendo el caso
feo", "y su virginidad así oprimida",
"quedo, llorando, en agua convertida".
La conversión es tajante y radical como
una impuesta causalidad; la ninfa, enfren-
tada, sin duda, con un juvenil despertar
vegetativo, decide mostrarse en reflejo,
destruyéndose para burlar.

La pluma, que en la Primera Soledad,
se alejaba en el orgullo de su levitación,
queda ya en el resto del poema como el
tema de la pluma pez, la pluma sumer-
gida en hostil elemento. Los que detie-
nen, entresacándolas de sus necesidades y
exigencias poéticas, los errores de los ani-
males que gustaba aludir el cordobés, cre-
yendo que los tomaba de Plinio el joven,
como hablar de las escamas de las focas,
olvidan que esas escamas existían para los
reflejos y deslizamientos metálicos sumer-
gidos que él necesitaba. Pues si una foca
no espejea, destella, se resguarda en un
turbión de escamas. ¿Cómo podría sen-

tarse en el otro circo de la metáfora?
Pues los reflejos que él necesitaba, no po-
dían ser levedad de empotradas sensacio-
nes, sino las derivaciones o escarceos de
un cuerpo o bulto al que tocamos en ese
momentáneo diálogo de luminosidad.

Para saltar y cumplimentar esa prueba
neptónica, Góngora salvará en su arca
de la alianza sus símbolos y animales de
toque y caricia preferidos: los cuernos del
múrice, la medialuna, los rayos del sol en
Tauro, la competencia de Pallas y de
Aracné. Pero aun en esas altas empali-
zadas donde los ordenamientos del rayo de
su metáfora prefirieron encogecerse so-
bre el *tanatos* de su chisporroteo; donde
sus metamorfosis de cabreros se han limi-
tado al rito órfico de la adormidera, sin
que sus sueños encubran el discontinuo
bosque americano; o sus mutaciones mari-
nas vayan *au delà* del odiseico Nereo.
Pero, ay, aunque Pallas declara, ser hija
del belicoso Anquialo y "de reinar sobre
los Tafios, amantes de manejar los remos",
sus decisiones se encuadraban entre Te-
mesa y Retro, y el mar de las ninfas de
Góngora, no se decidía más allá de colum-
nas y zargazos. De regreso de aquel re-
nacentista crecimiento de lo ácueo, los
objetos y animales guardados por Góngora
en su arca, vuelven para saborear los des-
tellos, hacer duras bocas con carbunclos
y tenacillas de rizadas verjas. Hay siem-
pre por todas las casas de Córdoba una
tina con cal, que las viejas vigilan para
encubrir de nuevo algún garabato o gan-
cho de carbón, rodados por las paredes.
En el mediodía de Córdoba las casas des-

tellan como los paños de la caballería árabe. Así los objetos salvados por Góngora, momentáneamente enceguecidos por la humedad vinosa del arca, reciben un venablo de luz pía, necesitan ese hilo que rezuma el cenital para justificar el orgullo de su ofrenda.

Liberados del crecimiento nocturno y del empacho de las aguas, regresan los salvados a su apocamiento, pues lo quedado había recobrado nuevos anchos para el entono, cobrando con los símbolos la eficacia de las referencias. Granadas, guirnaldas, zarcillos, llamas, manos, voz, bodega, se habían hecho llaves y contracrifras de la unanimidad poética. Huían los cabreros ante la erudita aparición de la cabra de Amaltea, pues aun surgiendo en las colinas después de las mutaciones operadas en ellos por el sueño, la sentían como una divinidad hostil y vigilante, indiferente e irreconciliable. Ahora se enciende la granada con sus innumerables corpúsculos secretos, el instante de su vehemencia no corrompe el crecimiento de sus fragmentados temperamentos, culmina en una llama que adquiere forma de fruto, traza las mansiones del instante, que percibe anchurosas y dilatadas. Guirnaldas y zarcillos trazan y encubren la aguada fineza del ramaje para la doncellez que se apresta en la fiesta de la consagración. Fineza del ramaje que envuelve a la mujer como un árbol y le da la carne de la vegetación y su lenguaje de evaporación deseosa. Llamas que propagan también un lenguaje y un centro de conversación, pues son como la primera puerta del res-

guardo invencionada por el hombre. Manos que se adelantan para ver, visión palpatoria que va reconstruyendo la estatua, cuando la visión retrocede ante la diversa proliferación de los hilos. Voz que marca el aliento, haciéndose en el sentido y deshaciéndose en la extensión. Y el fragmento del recinto escogido: la bodega. Allí se desciende para encontrar la oscuridad que ciñe y preserva. Es la zona donde el rayo poético se percibe como enemigo y ahuyentador. Se desciende para igualar las estaciones con las esencias del mosto. Bajar a la bodega es prueba tanta como descender al Hades. Se busca en la oscuridad como los cuadrilleros de labores subterráneas. Allí en la bodega es la fiesta, y el descenso a las sustancias huídas a la luz, la preparación de la unitivo.

En la *Primera Soledad* hay la evidencia cenital, la prueba heliotrópica, los objetos se queman y se reconstruyen; en la *Segunda*, los objetos tienden a deshacerse, pues el viento de la icaria se desvanece y refracta. La llegada del peregrino ante el asombro de los serranos, está acompañada de la alusión a las metamorfosis de Clície en heliotropo. Así crea un ceñido campo de bipolaridad poética entre el heliotropo, virrey de Helios, y la piedra imán, subordinada contratada por la estrella polar. Después del sueño del peregrino, cuando ya el viento ha borrado los números y ritmos de sus pies, alude a la orientación, a los números límites, a la piedra imán. Su poesía adquiere su campo de bipolaridad y refracción, entre el heliotropo, su claridad cegadora, y la pie-

dra imán, que suma el remolino hacia una dirección, la estrella polar. Sus objetos, cordajes y cabelleras, sus peces y cetreras, parecen que alcanzan el total de su índice de refracción, pues el rayo cenital de su metáfora tiende a refractarse en ese escudo heliotrópico. Su borní o su congreso, presentados ante la luz directa, alcanzan su máximo de luminosidad y después en la reminiscencia parecen respaldados por ese mantenedor heliotrópico. Después de ese colmo de luminosidad, los objetos de Góngora parecen arrebatados por un tropel venatorio, por las súbitas aglomeraciones del imán. Aparece en la colina el cabrero, destacándose en el relieve de esa prueba heliotrópica, recibiendo la arribada del tropel de cazadores, que como imanes han ido sumando las más desprendidas y altivas levitaciones. Se enarca el torso del pastor guerrero, como la coincidencia del pasmo de luminosidad con el arrastre de los imanes, de las diversidades puestas en marcha para llevar el remolino a lo venatorio, el tropel a ceji-junto y continuado desfile.

Entre esa bipolaridad del heliotropo y del imán, Don Luis crea y aclara en nuestro idioma, la malicia meridional en la visión reducida a lo que se ve. Si precisa un árbol (el árbol que desprende como una lasca de su corteza a la mujer) suelta después los incesantes conejos, las abejas. Aprieta, como el chirriar de un cordaje de clave, esos conejos y esas abejas, entre el árbol de la metamorfosis y la erudita cabra de Amaltea. En ese ceñido campo poético, avivado por el lanzazo de lo ce-

nital y por las impulsivas aglomeraciones del imán, los contrastes y sus circulares limitaciones, van creando como sumergidos y proyectados guarismos de un contrapunto animista, vibrando su luminosidad como si se hubiese constituido en corpúsculo. Contrasta el árbol con el conejo; la cabra con la abeja, que vienen a situarse como puntos de ese campo poético que está regenteado por la luz difusa de los chopos, después el inmenso banquete de los ofrecimientos y los refinados consejos de la luna, indicando el mejor tejido de red para las maliciosas mutaciones de cada pescado. En la *Primera Soledad*, antes de alzarse la doncella que baila, se ha ido rehaciendo en la sucesión de las doncellas, las anteriores figuras que preparan la esbeltez en el tiempo de la danza. La doncella que baila no comenzaría su escultura si antes no hubiese sido descompuesta, reconstruida, por las otras figuras de doncellas que van desfilando. Primera doncella, aparece asomada al lago, busca su imagen y avanza y retrocede en las bromas de la orilla del mar. Después, doncella con flores en la cabeza, y por último, doncella con negra pizarra entre los blancos dedos. En los cambiantes esbozos de las tres doncellas, en la irradiación de sus reflejos, se van formando los duros flancos de la doncella que baila, endurecida imagen frente al tiempo.

Góngora culmina posiblemente en todas las lenguas románticas el vencimiento de la prueba heliotrópica. Su índice de luminosidad fija el centro por donde penetra el rayo metafórico y su tiempo de

permanencia dentro del haz luminoso. Gracias a ese tiempo lucífugo cobra el único sentido, el endurecimiento del logos poético, por el cual no ofrece el re- juego de las mutaciones interpretativas, sino el único sentido que no se alcanza. Prueba anemónica, opuesta a esa prueba heliotrópica, en que se espera que la brisa acogida por la carne vegetativa muestre en su totalidad la abertura para la imagen. Prueba anemónica que el irritado y veloz verso gongorino no gusta de conllevar, pues se precipita sobre los objetos más que se acoge a su distensión. Pero tampoco mostrará esa malicia del amelo, acuática hoja veteada, favorita de Goethe, que por debajo de la marina sitúa un techo con la proyección estelar. Su malicia meridional no alcanza a esa invención dominada de lo estelar.

Un relieve regido por la voluntad cenital parece acompañar esa prueba heliotrópica, pero si un oscuro no lo ciñe, piérdese por lo homogéneo de la luz, por la no diferenciación del rayo operante en la evidencia de la luz. Se enfurruña el objeto ante esa descarga y se resguarda y ausenta. Es esa prueba heliotrópica del orden heroico voluntarioso, como la prueba anemónica es infusa, nocturna y depende de las caprichosas errancias de la brisa. Esas dos pruebas obligan a vivir a la poesía en la vela de los metales y a lenta distribución de las cajas de aire por nuestros miembros o por la carne de los vegetales. La prueba amélica, reducción al absurdo de lo estelar inverso, que hace aún más demorado en sus fragmentos el

verso gongorino, sin inserción posible en un *apeiron*, a una esfera de totalidad, que desprende la metáfora como personaje del poema, fragmentarios relatos dentro de un relato mayor.

La vacilación de Góngora ante la renacentista incitación neptúnica y sus orilleras ninfas, la revela ante la novedad americana, la que empareja a la tribu de Lestrigón Antífates. Considera a los hombres de incunnábula como los devoradores e insensatos lestrigones. La presencia, por momentos, de la décimaprimer rapsodia odiseica en la *Segunda Soledad*, la de las riberas y corrientes, se percibe. Es el líquido de aguamiel, vino, agua y sangre de cordero negro, el que se cuela hasta el Hades, convocando a los muertos. Esa noche pernicioso parece simbolizarse en Ascálofo, el buho que vuela hasta los oídos de Júpiter y regresa. Ascálofo, triste y murmurador filósofo, pena la precisión de haber señalado cuando la luna está en el infierno. Mojado con agua hirviente del infierno, se trueca en buho, en acusador y chismoso. Entregándole a Júpiter las noticias de cuando Proserpina, como los matrimonios mal llevados, está la mitad del año en el Infierno con Plutón, y la otra mitad del año, cuando la luna se escapa del infierno, con su madre Ceres. Pero sus incitaciones quedan detenidas por los mismos terrores de Odiseo Laertiada, ante la cabeza del Gorgo, monstruo vomitado por el Hades. Sus monstruos y sus descensos quedan anclados en la imaginación grecolatina. Por momentos nos irrita que su

poderoso rayo de reconocimiento poético se ejercite en la conocida casa de los monstruos lestrigones. Si aquel rayo se destruyese sobre los nuevos calendarios y máscaras, sobre las nuevas vegetativas somnolencias, Góngora hubiese vencido aquel irritable desgano, que parece entorpecer la suerte y riesgo final de las Soledades. Su fiera pertenencia que parece hundir en el verso la dureza del cuarzo romano con la magia de la luz Córdoba-Bagdad, se desgarrar y entrechoca, se subdivide en las lentas torres metafóricas de su nervioso y duro hastío, al tener que reconocer los lestrigones conocidos. Su rayo estaba hecho para hundirse, apoderándose, de los nuevos monstruos. Su luminosidad, el más apretado haz luminoso que haya operado en cualquier lengua románica, desmaya al final de su chisporroteo, porque hecho para la entrevisión, fija y detiene las antiguas máscaras y el esperado segundo nacimiento después de sus metamorfosis arbóreas.

Grandes perplejidades y mal de turulatos se tocan de querer echar a Don Luis, regalado bailón, en el eufemismo, o de suponerlo gateando con las metamorfosis renacentistas. Escondido el peregrino detrás del árbol, sigue los contornos de la ronda y sus retrocesos, sus avances y sus extinciones, quedándose, pues el vulturismo medieval de la luz impide las mutaciones acogidas a los paréntesis impuestos por la adormidera, en el disfraz. En los países nórdicos, la imaginación traza su *dülle griet*, su Margarita la loca, pero en el disfraz hispánico,

el de la Infanta Micomicona, Altisidora, o la sardina goyesca, es siempre una intercomunicación entre la realidad y la gravitación igualmente real de la otra naturaleza creada por el disfraz. Compárese el "Carnaval y la Cuaresma", de Peter Breughel, con la "sardina" goyesca. Mientras en el primero la imaginación hace sus nuevos emparejamientos, pues en las momentáneas alteraciones del disfraz, la figura central empuña un anzuelo para buscar la pareja de *lo otro* en la irrealidad, en Goya, parece que el mismo cuerpo puesto al revés—se ríen en la irrealidad unos y otros, desacostumbrándose—consigue por el retorcimiento del seco sarmiento de las entrañas, otra posible y entrevista figura, que es su disfraz, pero nunca encontramos en el disfraz hispánico la levitación imaginativa, el desprendimiento hacia otra momentánea naturaleza. La violencia de aquella luz gongorina evitaba los hipnóticos paréntesis frondosos, favorables a las metamorfosis grecolatinas, pues la luz persiguiéndolas vorazmente evitaba las suspensiones, los retiramientos y las reapariciones en la tierra ajena. El animal carbunco, enarcado por Góngora, y al que los humanistas le buscaban afanosamente sitio por Plinio el Joven, sin encontrárselo, lo hallamos por la simbólica medieval. El carbunco empleado por la heráldica como mineral y como gratuidad que trata de entreabrir un conjuro, un lento miedo por el adversario, lo encontramos por "La Chanson de Roland", cuando habla de Climorin,

"que nunca fué hombre cabal", y que al recibir el juramento del traidor Ganelón, le besó en la boca y le donó su yelmo y su carbunco. La Luz, los empachos de la luz y sus reflejos, se conjuraban en el carbunco situado en el escudo para poder penetrar en el *entourage* de oscuridad del otro. Era, pues, imposible encontrar el animal carbunco por Plinio el Joven, pues Góngora lo veía aposentarse como un insecto piróforo en el escudo que destrenzaría y devoraría la luz.

Ya hoy el enigma de don Luis de Góngora se ha cerrado totalmente, semejante al avivamiento de ciertas valvas de los gastrónomos chinos, a la obtención del oro coloidal, o la teoría del fulgor etrusco, se precisa en la distensión de la visión, pero desaparece si se intenta situar dentro del campo óptico de la poesía. La relación entre nuestras solicitudes y sus ofrecimientos se establecen en una relación irónica sombría, pues como el cocinero malayo de Quincey, aparece en una tempestad, por la puerta cocina, hablando griego clásico, haciendo normal lo inverosímil, pues el que le oía era un hefenista. La contracifra de muchos de sus versos se nos ha convertido en un *badinage*, como el hallazgo de una nueva vértebra por Juan Wolfgang Goethe o la rana eléctrica de Marat. Las vicisitudes del espíritu del maíz trocándose en uno de sus gallos nos es desconocida, pero nos alegra cuando comprobamos que algunas tribus nórdicas le decían al fuego, gallo colorado. Su escritura y su único sentido se nos han convertido en un signo, más

cerca de lo vivencial que de su hermenéutica, y ante ese temor incesante preferimos descansar en la tibiedad de su inexistente eufemismo y suponerlo dentro de las banales y renacentistas reapariciones de la gaya ciencia. En un tapiz persa, un león ruge a un langostino escudado por la lámina de agua de un estanque artificial. ¿Cuál es nuestra lectura de esa paradójal combinatoria? ¿Pensamos, tal vez, en el calosfrío del león, si sus bigotes llevasen las puntas a la lámina? Nuestra lectura es irónica y de invasoria delicia sensorial, ante ese agrupamiento, de una expresión que tiene que haberse percibido originalmente como simbólica y teocéntrica, y que viene a demostrarnos el relativismo o pesimismo de toda lectura de un ciclo cultural. Y es agudo y desgarrador que el pesimismo de esa lectura imposible comience por la poesía.

Sombrío Tobías, sin saber tampoco que es el ángel quien le acompaña, llega a constituirse—su fulgor es ya para nosotros tan lejano y resguardado como la teoría del fulgor etrusco—en el sacerdote que ofrenda de nuevo el cuarto día de la creación. Los conejos, los peces y cetreras son mostrados a la teoría de ese fulgor, desapareciendo en la ofrenda cuando su ángel se da a conocer. Lejos de irse acercando a nosotros, ha cobrado tal lejanía, que parece representar lo que pudiéramos llamar sin excesos maliciosos, el momento etrusco de nuestra poesía. Es a la luz de ese oscuro fulgor que nos dice:

¿Quién oyó?
¿Quién oyó?
¿Quién ha visto lo que yo?

No, nadie lo ha visto, ni permanecido tanto tiempo en el haz de luminosidad. ¿Pero qué es lo que vió? ¿Vió solamente los minuetos rústicos de las serranas y los traspiés hipnóticos de los cabreros, los ocios de Polifemo contemplando los yerrores del delfín al copiar los pasos de la corza, o las venatorias tardías del espectro del Conde de Niebla? Vió, nosotros también lo vemos—la sequedad del arco de la nariz, señal de mineral voluptuosidad, como la reducción carnosa de los labios muestra su orgullo desatado—, cómo se le iba cerrando el rostro hacia un punto de agazapo, punta de malhumorado lince? Vió cómo al paso de los otoños, se le iba perdiendo su obra sin haberla nunca escrito, pues las *Soledades* más parecen la obra del desdén de la oficiosa despedida, que el contentamiento de estar él en su centro. Vió cómo se le atribuía al conde de Villamediana, su más fascinante y laberíntico amigo, sonetos en contra de Córdoba⁽⁶⁾ y con burlas para él, y cómo le cargaban burlas y epigramas a él contra el conde, cuando la ballesta lo desentrañó, asegurando así en las malicias ciertas del vulgacho el encapotado odio de siempre de los poetas tejedores de la gran resistencia en contra de los asquerosos y progéricos, porcinos y tarados protectores de las letras.

¿Quién oyó?
¿Quién oyó?
¿Quién ha visto lo que yo?

No, nadie lo ha visto, pero sí cómo su luz de apoderamiento, desaparecida ante la luz derivada, se iba endureciendo hasta sustantivarse, convirtiéndole, tal como hoy le vemos en su etrusca lejanía, en un pétreo animal de ponzoña.

JOSÉ LEZAMA LIMA

Junio y 1951.

NOTAS

(1) "Lo demasiado claro pasa en los *Skaldas* como falta técnica. Una vieja exigencia, que también ha regido entre los griegos alguna vez, es que la palabra poética debe ser oscura. Entre los trovadores, cuyo arte delata, como en ningún otro, su función de juego de sociedad, tenemos el *trobar clus*, literalmente "poetizar hermético", poetizar con sentido oculto, como un mérito especial". J. Huizinga, *Homo Ludens*, pág. 207, traducción española del F. de C. E. México.

(2) Verso citado por Américo Castro, en *España en su historia*, pág. 399. Ver también, en la misma página, sobre la *irradiación* en la poesía árabe.

(3) "Resta, pues, ahora, después que hemos declarado las causas porque el alma llamaba a esta contemplación "secreta escala", declarar también acerca de la tercera palabra del verso, conviene a saber "disfrazada", por qué causa también dice el alma que ella salió por esta "secreta escala disfrazada".

Para inteligencia de esto conviene saber, que disfrazarse no es otra cosa que disimularse y encubrirse debajo de otro traje y figura que de suyo tenía, ahora para debajo de aquella forma o traje mostrar de fuera, la voluntad y pretensión que en el corazón tiene para ganar la gracia y voluntad de quien bien quiere,

ahora también para encubrirse de sus émulos, y así poder hacer mejor su hecho. Y entonces aquellos trajes y librea toma que más represente y signifique la afición de su corazón, y con que mejor se pueda acerca de los contrarios disimular.

El alma, pues, aquí tocada del amor del Esposo Cristo, pretendiendo caerle en gracia y ganarle la voluntad, aquí sale disfrazada con aquel disfraz que más al vivo represente las aficiones de su espíritu y con que más segura vaya de los adversarios suyos y enemigos, que son demonio, mundo y carne. Y así, la librea que lleva es de tres colores principales, que son blanco, verde y colorado". *Noche oscura*, ver todo el capítulo XXI.

Frazer subraya que los colores empleados por los druidas en sus cultos eran blanco, verde y rojo. Seguramente San Juan de la Cruz conocía ese antecedente.

(4) Frase de Amiel.

(5) "Lu ce matin à Paule le Prémabule —ébauché hier au soir—de mon étude pour la *Revue de Genève*—sur la thèse de Jean Baruzzi. Je citais à Paule le mot que Brunswicg disait l'autre jour à Jean—et dans lequel Jean voyait avec raison un vrai mot de philosophe: "Quel est le oui qui est derrière ce non?" Jean de la Croix, en effet—autant qu'un tout premier contact me permet de m'en rendre compte—c'est la souveraineté du non—du non, acquérant un maximum de positivité, devenant comme Jean le dit fort bien quelque part "l'Affirmation d'un univers nocturne". J'ai grande impatience de lire ce chapitre sur la critique des appréhensions distinctes; car je

sens que tout tourne autour de cela". Charles Du Bos, *Journal*, pág. 139, tomo II.

(6) Véase el siguiente soneto, atribuido al Conde de Villamediana:

A CORDOBA

*Gran plaza, angostas calles, muchos callos;
obispo rico, pobres mercaderes;
buenos caballos para ser mujeres,
buenas mujeres para ser caballos.*

*Casas sin talla, hombres como tallos;
aposentos colgados de alfileres;
Baco descolorido, flaca Ceres;
muchos Judas y Pedros, pocos gallos.*

*Agujas y alfileres infinitos;
una puente que no hay quien la repare;
un vulgo necio, un Góngora discreto;*

*un San Pablo entre muchos Sambenitos;
Esto en Córdoba hallé; quien más ballare,
póngaselo por cola a este soneto.*

Véase también el epitafio al Conde, atribuido a Góngora:

*Aquí yace, aunque a su costa,
un monstruo en decir y hacer;
por la posta vino a ser
y dejó el ser por la posta.
Puerta en el pecho no angosta
le abrió el acero fatal.
Pasajero, el caso es tal
que da luz con su vaivén,
y no importa correr bien
si se ha de parar en mal.*

Braque

Un día que interrogaban a Braque sobre sus viejas experiencias, decía: "Felizmente, yo tenía el espíritu lento". Esta es una lentitud como la que confesaba Gide al comparar su desarrollo al de Cocteau. El escrúpulo, la voluntad de no aceptar lo que no respondiese a una necesidad interior, la paciencia, el gusto de llevar una obra a la perfección: éstas son las características de esta "lentitud". Tampoco encontramos, en la obra de Braque, el salto, las rupturas y los retos que nos asombran en la obra de Picasso. Pero la obra de Braque revela una evolución constante, la más lógica y fiel al genio de la pintura.

Si Braque, en 1905, vuelve al *fauvismo*, dudamos que se sintiese a sus anchas. Su espíritu y sus cualidades fundamentales se oponían a los extremismos escandalosos, a la sensualidad chillona del color, y sobre todo a la menor amenaza de vulgaridad. Ciertas telas que él pintó estaban bien próximas al neoimpresionismo; sus obras *fauvistas* son más discretas que las de Vlaminck o Derain y manifiestan una preocupación más intensa por la construcción. El *fauvismo* no fué para él más que una transición, una aventura o, si queremos, una explosión que lo enseñó a conocerse mejor a sí mismo.

Por lo tanto, no tardó en deshacerse de ella. "El primer año—dice—fué el entusiasmo puro, la sorpresa del parisién que descubre el Mediodía. El año siguiente, ya había cambiado. Me hubiera sido menester seguir hasta el Senegal... No podía dar cuenta por más de diez meses de entusiasmo." Después de 1908, en Estaque, una influencia capital empieza a ejercer su dominio sobre él: Cézanne. El cezanismo de Braque podría parecer al mismo tiempo un poco tímido y calculado. Se manifiesta sobre todo en la composición fuertemente equilibrada de los paisajes que descubriánse devueltos a sus planos esenciales. El arte de pintar se simplifica, se purifica. Ahí terminan por muchos años los colores violentos; los verdes claros u oscuros predominan en su cromatismo limitado. Estas telas, aun hoy, nos llaman la atención por su probidad. Ellas no bastan para declarar a Braque un gran pintor. El tenía treinta años, buscaba su camino; pero él va a descubrir una época inicial y a fundar una escuela, en compañía de su amigo Picasso.

Picasso decía: "Cuando hicimos cubismo, no teníamos ninguna intención de hacer cubismo, sino de expresar lo que estaba en nosotros." Y Braque: "Para mí, el cubismo, o más bien mi cubismo, es una manera que he creado para mi uso y cuya finalidad era sobre todo poner la pintura al alcance de mis cualidades. Fuera de esta razón, el cubismo no me interesa: amo sobre todas las cosas la pintura."

No tomemos al pie de la letra este propósito de Braque: podría parecer fácil en relación a los esfuerzos comunes. Cabe decir que se entregó al cubismo con un espíritu muy

personal, no sólo por el gusto de las teorías y de la especulación. Tras su reacción contra el *fauvismo*, intentó elevarse del mundo inmediato al mundo real. Satisfacía plenamente su necesidad de disciplina y cohesión. Su paleta, hasta entonces muy limitada, se tornaba más preciosa, no tan sólo por la elegancia y la rareza de las armonías, sino por la naturaleza misma de la pasta. Nada más discreto y más seguro que sus *beiges*, sus grises, sus carmelitas y sus negros. Cierta frialdad: un temblor constante, una sensibilidad exquisita, que nos permite ya evocar a Corot y Chardin. Reconocemos una tela cubista de Braque por su misma luz, que no es la que en el día irradia más dulcemente del objeto; delicada, amarillenta o plateada, ella devuelve la ilusión del espacio, sin que la pintura recurra a la perspectiva; diríamos que ella protege y esconde un secreto.

Es por esto más que nada que los cuadros cubistas de Braque, siendo los menos fáciles de descifrar, nos parecen tan preciados. No es menester reconstruir en ellos al objeto; tienen su valor en ellos mismos, aparte de toda referencia a la realidad. No hay que buscar en ellos la representación de un hecho exterior; son un hecho pictórico. La modulación de las tintas, la sensibilidad del diseño, tanta flexibilidad y precisión en la composición, tanta gracia en la moderación: todo ello es suficiente para que sus obras estén entre las más hermosas que se hayan compuesto.

Estas cualidades, Braque no cesará de afirmarlas a través de los años. Soldado durante la guerra del 14, cuando vuelve a París, los tiempos heroicos del cubismo son un hecho. Picasso, que volverá a menudo a ciertos aspectos de la escuela, vuelve los ojos, después de 1918, a Ingres, y después de 1920, al arte prehelénico. En Braque también aparecerá una preocupación nueva. Lo vemos ya en su predilección por los temas que, al lado de la naturaleza muerta, hacen figurar el desnudo y el paisaje. Es la época de las grandes figuras de mujeres, jóvenes gigantes que portan frutas y aparecen desnudas hasta la cintura. La figuración se hace más precisa. Menos geométrica, el diseño se recrea en la flexibilidad, a veces en la suavidad de las curvas. El color se diversifica y se enriquece: rojos, azules, verdes más intensos aparecen. Y la materia, conquistando también un sabor nuevo, le entrega a la imagen una nueva densidad.

Si después él experimenta, hacia 1920, la necesidad de un arte más abstracto, no quiere esto decir que vuelva al cubismo. Intensificando las tonalidades, multiplicando las formas y los ritmos, tiende hacia una orquestación más y más flexible en la complejidad. Lo veremos luchar por una composición sobria, casi severa, para después con esta rigurosa disciplina retornar a nuevas conquistas. "Mi ideal—dice—no va más allá de mis medios. Mi sentimiento a veces lo sobrepasa. Es para él que adelanto y encuentro nuevos elementos." Pero cualquier cosa que se propone, y se ha dado el caso de que haya decaído, siempre nos da la impresión de tener razón al acometerlo y de haberlo ejecutado con artesanía escrupulosa.

El arte de Braque, al llegar a la vejez, parece haber logrado su plenitud. Después de doce años, la mayoría de sus cuadros nos asombran por su felicidad; parecen a la vez muy raros y muy naturales. Se completan sin repetirse; porque Braque no cesa de extenderse, de precisar y de profundizar su medio. Lo vemos recurrir a una materia densa y grumosa, como la de sus discípulos, Bubuffet y Fautrier, más con una excepcional sobriedad. El año pasado lo arrebató una pasión súbita por un amarillo denso y *fauvista*, que sirve de fondo a sus telas. Más recientemente, en la galería Maeght, nos sentíamos atónitos por su libre juego con un color crudo o por la oposición violenta de dos colores. Ciertas naturalezas muertas, ciertos vasos con flores, mezclaban una sutileza japonesa con un aire totalmente clásico. En otra parte, la blancura amarillenta de un cráneo resplandecía sobre un fondo sombrío, junto a un libro, un rosario o un jarrón terroso. Aquí, formas y colores se alargaban en largas colas, se dislocan y se fragmentan como en un rompecabezas. Allí, las dos mitades de una cara, una en tinieblas, la otra iluminada; una de perfil, la otra de frente, se encuentran en una imagen barroca, pasmosa. Pero esto explica suficientemente la abundancia y diversidad de esta obra. Me gustaría acercarme a ella más íntimamente.

Entre los maestros de la pintura contemporánea, algunos nos pueden emocionar más violentamente que Braque: Soutine o Rouault, por ejemplo, quizás Picasso. No carece tampoco de lo otro, ya sea las atracciones voluptuosas o extrañas: ya sean de Bonnard, las de Klee o a veces las de Chagall. Cualquiera que sea el placer que nos ofrezca una obra de Braque, ella exige de nosotros una familiaridad delicada y sostenida.

No se penetra en este universo fácilmente; nada ofrece de casual y puede prescindir de nosotros. Cuando nos acercamos a él, es el universo del silencio y de la calma armoniosa. En vano buscaremos una grieta por donde introducirnos. Violencia o dulzura, realismo o imaginación: cualquiera de estas palabras claves no nos facilitan el acceso; tampoco ninguna doctrina o referencia. Pongamos atención, dejémosle obrar; este mundo se introduce hábilmente en nosotros, se impone y se clarifica. Es un hechizo.

Vemos bien los elementos de esta magia. El precioso sabor de los tonos, sin duda; la sutileza del conjunto y la densidad de la materia; la elegancia del diseño, que forma la armazón del cuadro, pero que se cubre de una carne sensual y casta; el capricho del tema, que sólo tiene de parecido la seguridad de la composición... Sí, todas estas características las encontramos en cada cuadro de Braque. Pero el espíritu de la obra se nos escapa todavía.

Hablando de los objetos que Braque ha reunido en sus telas, Paulhan dice que son "más verdaderos que la naturaleza". ¿De qué verdad se trata? Contemplo uno de esos cuadros, la *Toilette bleue*. Ante una ventana abierta sobre el cielo, una mesa se arrufa bajo el mantel azul y verde; un jarrón encima, con agua gris-azul, con una abertura de

bordes alargados. Cerca del jarro, dos pequeños cepillos—¿o quizás un cepillo y una caja para el jabón?—, dos manchas amarillas y verdes, coronadas de negro. Al lado, esta mancha enorme amarilla, una esponja, la más grande que he visto, tan importante como el jarrón o el azul y el blanco del cielo. Al pie de la mesa, un tubo se apoya contra un jarro; el tubo es de un gris convencional: su redondez y amplitud es suficiente; mas para contrarrestar a los colores verdes de la ventana, está también pintado de verde en uno de los bordes. En cuanto al jarro, es gris con un contorno azul, como conviene a un objeto cuya dignidad reposa primeramente en la simplicidad; sin embargo, como atañe a un bello color ladrillo, ornamento de la mesa, ha trazado, en el mismo centro del cuerpo, desde la cabeza hasta los pies, una serie de líneas entrecruzadas color naranja.

Por consiguiente, el mundo más sencillo; pero, ¿por qué resulta también lo más sorprendente? Se debe a que ninguno de estos objetos están *domesticados*. La pintura no se ha divertido en dar al jarro la apariencia de una mujer; al vaso, la de un pelícano; ni a la esponja, la de una cabeza humana. No encontramos familiaridad alguna en Braque. Basta; él ha querido volver a llevar estos objetos a su imagen corriente, porque esta imagen, por tanto tiempo repetida a través de la pintura y, además, cada día presente en torno a nosotros, esta imagen tan conocida, no puede hoy ya revelarnos el objeto. Los objetos de Braque son libres; acaban de nacer; tienen la forma de su alma.

Helos aquí verdaderamente presentes en la tela. Su libertad, la del Génesis, no es una libertad anárquica. Ellos se invocan los unos a los otros; cada uno de ellos se ofrecen al anhelo de unidad; cada uno toma su lugar y su papel exactamente en este amable conjunto.

Un universo ha tomado cuerpo; todo se anima. Estos objetos, por sus líneas y colores, parecen hablar, responderse. No es para nosotros que hablan, sino para ellos mismos; son, sin rodeos ni orgullo, a lo largo de la creación. No cuentan una historia; son una historia. Están encantados de componer un mundo independiente, armonioso, perfecto.

En el nacimiento de este mundo, adivinamos en el artista tanta humildad como amor. Por eso es que la obra de Braque, aun en su discreción y delicadeza, posee una especie de irradiación religiosa que la emparenta, a pesar de la diferencia de temperamentos, con la de Rouault.

El mundo que Braque nos propone está en mitad de nuestro camino y del ideal. Es un mundo metafísico quizás, pero de una metafísica sensible siempre, envuelta en el árbol o la nube y que no es otra que su poesía. La gravedad se mezcla ahí con la dulzura, el esplendor con el recogimiento, y la fuerza con la gracia. Precisamente, es el último mundo iluminado por la Gracia—el mundo de la belleza pura.

MARCELD ARLAND

Traducido por José Rodríguez Feo.

Cuadernos

NO busco la definición. Aspiro a lo indefinido.

•
ES lo imprevisto lo que crea el acontecimiento.

•
UNA cosa no puede estar en dos lugares al mismo tiempo. No se la puede tener en la cabeza y bajo los ojos.

•
EL militante es un hombre enmascarado.

•
LA cultura engendra la monstruosidad.

•
EL hombre avanza, corre el agua.

•
EN el presente, nada se opone; todo se armoniza. Fuerza y resistencia no son sino la misma cosa.

•
HUYO de mi semejante. En todo lo semejante, se esconde otro.

•
EN toda reacción hay algo de arrepentimiento.

•
NO protejo mis ideas. Las expongo.

•
ESTOY sometido a algunos sentimientos que van más allá de la predilección.

•
EL arte abstracto se lee, pero no se ve.

•
HAY obras que nos hacen pensar en el artista, otras en el hombre.

A menudo oigo hablar del talento de Manet, jamás del talento de Cézanne.

•
LOS dientes del rastrillo.

•
ANTAÑO, la herramienta era prolongación del brazo. Con el maquinismo, el brazo se ha convertido en la prolongación de la herramienta.

•
LA noche, el polvo, el sueño.

•
DESCONFIEMOS. El talento es prodigioso.

•
EN el Renacimiento había una tendencia (en pintura) a confundir la escenografía y la composición.

•
PARA nosotros, la inteligencia no es un pedestal, sino un peldaño.

•
EL conocimiento del pasado y la revelación del presente.

•
SE era cartesiano, se es marxista.

GEORGES BRAQUE

Traducido por J. R. F.

Poesía

¿En mí duermes?; ¿estás, dónde?;
oh recóndita y, oh ignota;
¿el silencio de mi albergue,
mi pensamiento, o el paisaje eres?

En el reloj y en la estatua,
aunque al tacto no respondan, ¿lates?

Esfumados círculos del agua,
memorias de la ola que la arena deshizo,
del vuelo de la mariposa;
¿estrella remota
que en el cielo tiembla apenas;
perdido primer balbucir del niño?

¡Por las redes de mis letras
deslumbradora tu agua se me escapa!
¡Oh Mariposa; Angelus, y Música,
destello de invisible Luz.

Aventura

Las semanas—esos rápidos frutos en mi huerto—,
con sus rosadas tentaciones, donde no falta el rui señor,
y los mejores lienzos de la aurora,
y los carriles a la noche meditable.

De los días doncellas me ofrecen
de poemas y fieles pinturas
sus óptimas promesas.

La telaraña del ensueño se descose y cose
como el herido aire.

Y cuando me suene a la espalda
el último ruido que mi andar levante,
tejiendo estaré esa telaraña,
—agua con innúmeras grietas subsanadas—.

El pensamiento—virgen empresario—
me estrena teatro delicioso, infinitamente.
Tras mi diaria aventura,
puedo palpar la potencial ausencia de la estatua de mi madre.

ALCIDES IZNAGA

Velada

DESDE las ventanas entretengo mi olvido
lanzando hilos de música a las estrellas húmedas;
porque tu gesto sigue siendo mi mejor
hora y mi estatua de sueños.
Siempre muchacho de Brumario,
lento atleta de muelles en silencio
o con el viento de velámenes urgidos,
en tu noche milagrosa y extendida,
seguido de las sombras y los árboles,
nombrado en el silencio por la ausencia
de la plástica luz honda y turbadora.

ALDO MENÉNDEZ

Notas Sobre la Literatura de Ensayos

En las notas y citas que siguen, intentamos apuntar muy esquemáticamente ciertos rasgos de la literatura de ensayos. Mosén Diego de Valera, aquel curioso caballero del siglo xv, indicaba en un tratadito suyo las cuatro cuestiones que plantea el examen de una obra literaria. "La primera es el motivo del que fase la obra, segunda quién es aquel con quien habla, tercera qué es la materia de que trata, cuarta cuál es el fin a que la obra es fecha". ¿Serían apropiados para designar esos cuatro aspectos, los términos siguientes: impulso, alcance, asunto, designio? Sigamos la pauta que nos marca aquel disparatado caballero que sólo tenía "un arnés e un pobre caballo".

I

Impulso. Un constante autobiografiarse, sin escribir necesariamente una autobiografía. (En la literatura española rica tradición de ensayos, y pocas, extrañas autobiografías.) De ahí la semejanza del ensayista con el escritor de diarios íntimos. Pero éste da a su obra la ficción de una unidad de tiempo, la del día, mientras que el ensayista deja la suya en cabos sueltos. "Escribir y hablar siempre al tino de la hora que pasa, a la buena de Dios", dice Unamuno, supremo ensayista. Y Miguel Eyquem y López, señor de Montaigne, decía que quería pintar el

transcurrir y no el ser. "Tu vida es ante tu propia conciencia la revelación continua, en el tiempo, de tu eternidad... vas descubriéndote conforme obras" (Unamuno). Estos ensayistas esenciales, ¿no creen acaso que la verdad total es la continuidad del *estar*?

Actitud opuesta al vivir trascendido del novelista en su atalaya: "Quiero ser aquel caballero que pasa ahora por la calle". El ensayista está condenado a ser novelista de sí mismo. *Don Yo*, llamaron a un ensayista, ¿y a qué más podía aspirar? El ensayo: el yo-héroe en su circunstancial circunstancia. Abramos cualquier libro de ensayos. Los "yo", sobre todos los *I* como lanzas de la lengua inglesa, son la trabazón y la sustancia, el principio y el fin, el centro de este universo literario en que el fluir perenne del tiempo se ha hecho espacio finito pero ilimitado.

(Requisito estético. "It is only by knowing how to write that you can make use in literature of your self", escribe Virginia Woolf.)

II

Alcance. "Y así como tus sátiras no miren a más objeto que el vicio común, esto será más sermón que desenvoltura: más será buena plática que desahogo", le aconseja el espectro quevedesco al cate-

drático Torres (*Sueños mortales*). Desenvoltura y desahogo: ¡qué entrañables hispanismos! El ensayista ha de transformar el desahogo en buena plática, y su desenvoltura no ha de renunciar al sermoneo. El ensayo es literatura esencialmente sociable. El ensayista, escritor de acercamientos y de aproximaciones. El Espectador inglés decía que él sacaba a la filosofía de las bibliotecas y la llevaba a los cafés y a los casinos. El Espectador español ha hablado del carácter *vulgar* del ensayo.

(Requisito social. Virginia Woolf: "To know whom to write for is to know how to write".)

El ensayista ha de escribir para "las Repúblicas destes tiempos" (Juan de Mora, *Discursos*, 1589) ...y para las "Repúblicas" futuras.

III

Asunto. *Cajón de sastre literato*: pudiera ser el título de muchos libros de ensayos. Caben, en cordial compañía, tanto Platón como Juan Zuazo, un conocido del obispo Guevara. Cita éste en una de sus epístolas la autoridad del filósofo: "El divino Platón". Y casi inmediatamente aporta un testimonio de vida diaria: "Un caballero de Medina, que se llamaba Juan Zuazo, me dijo..." Aparte del efecto cómico producido por el brusco descenso Platón, el divino, Juan Zuazo, caballero de Medina, lo significativo respecto al asunto del ensayo es la coexistencia de expresiones derivadas de la

(supuesta) cultura del autor y de su experiencia cotidiana.

"Hay que ser por fuerza enciclopedistas", dirá Unamuno. El impulso creador del ensayista le lleva a explayar su personalidad por vastos campos literarios. (Medardo Vitier, *Del ensayo americano*, habla del aire aventurero de los ensayistas.) La conexión entre el escribir para un público variado y la amplitud de los temas tratados, es manifiesta. Al siglo xviii lo llamó despectivamente un espíritu estrecho de esa época: *siglo de ensayos*. Justo título. Fué el siglo del enciclopedismo y del crecimiento del público.

Pero no solamente es apropiado lo del cajón de sastre por la variedad temática. También, en cuanto a la forma misma de los ensayos. Se ha hablado del ensayo como la forma literaria esencialmente asistemática. Se comprende, dada la voluntad de realzar la propia personalidad, característica del ensayista. Una creación *impersonalmente* estructurada cubre la individualidad concreta del hombre y adquiere vida independiente, ya desligada de su autor. (De Cervantes se olvidaron algunos ensayistas.)

(Requisito temático: Escribir de todo lo humano y de casi todo lo divino.)

IV

Designio. El propósito del ensayista no es describir abstractamente las conclusiones a que ha llegado en sus meditaciones. Presenta también el proceso de su pensar y no sólo los pensamientos logra-

dos. Aspira a suscitar "emociones ideológicas" que dice Benda, tendenciosa pero acertadamente, a propósito de Montaigne y otros ensayistas. Cultivador del matiz y la sugerencia el ensayista quiere crear una atmósfera de cordialidad en torno al lector. Tiene algo de conductor de almas, el ensayista, y mucho de *guía* espiritual el ensayo. ¿*Guía de vividores*?

"Sermoneador laico", se llamaba a sí mismo Unamuno. Y Ortega y Gasset cultivará el ensayo con "la intención de despertar en almas hermanas otros pensamientos hermanos". Todos ellos comunican *nuevas*, pero también *avisos*. El

ensayo es, en este sentido, un género *operante*, entre los polos opuestos del sermón y el periódico. (En sus orígenes hispánicos fué una síntesis, en ciertos aspectos, de la hoja noticiosa y la prédica eclesiástica.)

Pero, en conclusión, ¿no ha sido sobre todo el objetivo del ensayista el fomento de la individualidad? Hoy se habla de la muerte del ensayo, y, aunque éste sea un diagnóstico apresurado, ¿no se podría relacionar con el decaimiento *liberal*, con la uniformización de la Prensa diaria, y la desaparición de tanta revista literaria? ¿El fin de la época burguesa? Dejemos en interrogante esta cuestión final.

JUAN MARICHAL

Formas de Expresión y Método de Pensamiento en Miguel de Unamuno^(*)

Unamuno, hombre de carne y hueso es, además, y por ser tal propietario de hombría, una conciencia pensante que se expresa con arreglo a un método de pensamiento. Tratemos de conocer este método antes de adentrarnos en su problemática. Es habitual considerar a Unamuno como un escritor desordenado y desazonante; propugnador de un asistematismo "a lo que saliere", cuya continuidad se consigue por el *ritornelo* de unas cuantas ideas fundamentales que le acompañan durante toda su vida. De todos modos, es innegable la sensación de extrañeza que produce cuando se lee por primera vez. Descubrimos un espíritu sumamente agudo y sensible provisto además de vocación filosófica legítima; respaldado en una cultura densa, bien digerida y propietario de un personal estilo expresivo; mas al concluir la lectura de sus ensayos, sus novelas, su poesía, sentimos, sin embargo, que algo desazonante sucede. Con tan espléndida literatura, ¿qué se persigue? ¿Un logro estético, una solución filosófica, una intuición poética? En apariencia, esto y algo más. Un *algo más* donde sentimos radicada la autenticidad del pensamiento unamuniano,

(*) Capítulo del libro *Pensamiento y poesía en Miguel de Unamuno*, de próxima publicación.

aunque a simple vista se nos vea. Las apariencias, sometidas a categorías tradicionales de catalogación, nos dicen que aquello leído es poesía, filosofía, religión, sociología y literatura; de todo un poco y todo a la vez. Pero esta forma de apreciar y clasificar el pensamiento unamuniano resulta equívoco por ser equívoco su punto de partida. El error se produce al tratar de clasificar el pensamiento aislado del hombre cuando debiéramos, en realidad, clasificar al hombre pensante que hace de su plural, dinámica y sucesiva existencia, pared de todo pensamiento.

La tiranía de las ideas

Bastante claridad al respecto encontramos al revisar los propios textos unamunianos en demanda de una orientación metodológica. Con insistencia que importuna, Unamuno alza su mandoble contra lo que denomina "la odiosa tiranía de las ideas", oponiendo a ella la vida vitalmente pensada. Uno de sus primeros ensayos, "La Ideocracia" (a. 1900), está destinado a proyectar tal clarificación metodológica denunciando la tiranía de las ideas o "ideocracia" que trae como secuela inevitable lo que Unamuno denomina la "ideofobia" o persecución de la

vida por ideas. Allí se manifiesta un visible desdén por las ideas como universales, abstraídas del hombre que las sustenta y produce, y se defiende lo cambiante, contradictorio y a la vez verdadero y falso que puede contener una idea. La paradoja tiene un indudable aire pragmático y pudiera también ser formulada de este modo: no hay ideas sino *mi* idea la que es verdadera o falsa conforme mi vida en ese momento se sienta viviendo auténtica o inauténticamente. "Todo lo que eleva e intensifica la vida refléjase en ideas verdaderas y en ideas falsas todo lo que la deprime y amengüe... la verdad es algo más íntimo que la concordancia lógica de dos conceptos... es el íntimo consorcio de mi espíritu con el espíritu universal. Todo lo demás es razón, y *vivir verdad* es algo más que tener razón. Hablar de ideas buenas, ya se ha dicho, es como hablar de sonidos azules, olores redondos o triángulos amargos. Es el hombre quien hace buenas o malas a las ideas que acoge, según él sea bueno o malo. Lo importante es... pensar vital y lógicamente. Lo que para vivir no nos sirve, nos es inconocible".

La posición es clara y de ella se derivan importantes consecuencias. Por de pronto, una identidad entre la idea y el hombre que la encarna—fijémonos: la idea "encarnada" en el individuo humano, vivo, existente—es decir, la realidad de una idea-hombre que es "idea viva; apariencia que goza y vive y sufre, y que, por fin, se desvanece con la muerte". Después, una servidumbre por parte de la

idea: "vivir todas las ideas para con ellas enriquecerme yo en cuanto idea". Como resultado inmediato, un derecho a la contradicción ideológica: "Inalienable derecho a contradecirme, a ser cada día nuevo, sin dejar por ello de ser el mismo siempre". Y finalmente el derecho a cuestionar a los demás desde la propia idea-hombre con la siguiente impertinencia: "No qué ideas profesar, sino ¿cómo eres? ¿Cómo vives? El modo como uno vive da verdad a sus ideas y no éstas a su vida. No son nuestras doctrinas el origen y fuente de nuestra conducta, sino la explicación que de ésta nos damos a nosotros mismos".

Oviparismo y viviparismo

Henos, pues, en la pista inicial que nos lleva a comprender la aparente contradicción unamuniana de éste—poeta que razona; filósofo que poetiza; novelista que problematiza y compromete mundo; teólogo místico—. Estamos ante un hombre cuya existencia es cambiante y plural, cuya forma de expresión es la literatura en toda su amplitud, ya que también esta forma, en lo que de ideología tiene, viene a someterse al hombre que la encarna. El "logos" unamuniano gira dentro de un vasto carroussel, siempre variante en apariencia, siempre el mismo en realidad, de acuerdo con el decir heraclíteo: sólo es estable la inestabilidad. De manera que un observador superficial o mal situado, sólo percibe la aparente contradicción sin saber que en su trastienda el "logos" está

identificado con un equipo reducido de cuestiones y ellas son las que dan vueltas en profundidad. Aun más: podríamos reducir esas "cuestiones" a una sola cuestión: la cuestión del hombre Unamuno tratando de intemporalizarse, inmortalizarse, hacer de su alma una sustancia inmortal, destinarse, tal como veremos en su momento. "Todo autor que escribe mucho—expresa en uno de sus "Soliloquios"—se repite mucho, y cuanto más original sea, cuanto más saque de su propio fondo en vez de limitarse a contar lo que oye en derredor, tanto más se repite..." "Tus obras mismas, a pesar de su aparente variedad, y que unas sean novelas, otras comentarios, otras ensayos sueltos, otras poesía, no son, si bien te fijas, más que un solo y mismo pensamiento fundamental que va desarrollándose en múltiples formas".⁽¹⁾

El mismo Unamuno ha sazonado con una etimología adecuada este proceso de producción reiterante al hablar de escritores y pensadores ovíparos y vivíparos. Es pensamiento ovíparo aquel que empolla un huevo de idea a lo largo de tiempo, y vivíparo aquel que da a luz bruscamente sin hacer ostensible su proceso interior. Es pensamiento ovíparo el de quien, "cuando se propone publicar una obra de alguna importancia o un ensayo de doctrina, toma notas, apuntaciones y citas, y va asentando en cuartillas cuanto se le va ocurriendo a su propósito, para irlo ordenando de cuando en cuando. Hace un esquema, plano o minuta de su obra, y trabajo luego sobre él; es decir,

pone un huevo y lo empolla. Así hice yo cuando empecé a trabajar en mi novela "Paz en la guerra". Hay otros, en cambio, que no se sirven de notas ni de apuntes, sino que lo llevan todo en la cabeza. Cuando conciben el propósito de escribir una novela, pongo por caso, empiezan a darle vueltas en la cabeza al argumento, lo piensan y piensan dormidos y despiertos, esto es, gestan. Y cuando sienten verdaderos dolores de parto, se sientan, toman la pluma y paren. Es decir, que empiezan por la primera línea, y sin volver atrás, ni rehacer lo ya hecho, lo escriben todo en definitiva hasta la última línea. Estos son escritores vivíparos".⁽²⁾ Vemos, pues, que el escritor ovíparo es un escritor objetivante, sometido a la circunstancia, para quien la realidad fenoménica es real y primordial, mientras el escritor vivíparo parte de la realidad de su yo y desde tan elástica plataforma se proyecta sobre el mundo a través de sí mismo. A pesar de la experiencia de "Paz en la Guerra", Unamuno se expresará siempre con menosprecio hacia los escritores y pensadores ovíparos y sus novelas serán el resultado del viviparismo más crudo: la gestación de un "existencial" o un tema de la condición humana, vivido por el hombre Unamuno; dramatizado a través de varios personajes en acción; fuera de lugar, paisaje y demás ingredientes del mundo que le circunda.

En monólogo permanente

El viviparismo es monologante. Escri-

bir es monologar—hablar con uno mismo—. Queremos decir con ello que, cualquiera que sean sus apariencias formales o estilísticas, la criatura gestada se alimenta de sangre paternal y expresa su genética. Sucede entonces que la propia criatura arrastra siempre una extraña compañía que es, y no es, ella misma; especie de ventriloquía mental o entre las cuatro paredes del creador que es, también a su vez, protagonista, deuteragonista y sobre todo agonista, es decir, combatiente sin tregua consigo mismo. En el epílogo a su novela *Don Sandalio, jugador de ajedrez*, revisando esta imaginada historia años después de haberla escrito, deja constancia Unamuno de lo siguiente:

“Sabido es, por lo demás, que toda biografía, histórica o novelesca—que para el caso es igual—, es siempre autobiográfica, que todo autor que supone hablar de otro no habla en realidad más que de sí mismo por muy diferente que este sí mismo sea de él propio, de él tal cual se cree ser. Los más grandes historiadores son los novelistas, los que más se meten a sí mismos en sus historias, en las historias que inventan”,⁽³⁾ añadiendo más adelante que sus lectores no tratan de encontrar en sus novelas argumentos “realistas”, sino novelas sin argumentos; es decir, con hombres cuyo drama sea capaz de incitar al lector a que argumente a su gusto, viviéndole él y recreándose vitalmente.

Unamuno tuvo siempre conciencia de las dificultades interpretativas de su obra

debidas a este carácter viviparista y monologante. De aquí la frecuencia con que se refiere a la identidad de su mundo imaginario novelesco, poética y filosófico con su “hombre de carne y hueso”. De aquí también la satisfacción que siente y expresa cuando la lectura de cualquier otro autor le permite constatar semejante actitud vital.⁽⁴⁾ Esto le sucede con Pascal y con Kierkegaard, sobre todo con este último, cuya obra es un monólogo constante proyectado sobre la oquedad de una circunstancia—la danesa de mediados del pasado siglo—que se lo devuelve en eco. De aquí también, su preocupación por definir el significado auténtico de sus llamados monólogos: “¿Monólogos? Así han dado en decir mis... los llamaré críticos, que no escribo sino monólogos. Acaso podría llamarlos monodiálogos; pero será mejor autodiálogos, o sea, diálogos consigo mismo. Y un autodiálogo no es un monólogo. El que dialoga, el que conversa consigo mismo repartiéndose en dos, en tres o en más, o en todo un pueblo, no monologa. Los dogmáticos son los que monologan y hasta cuando parecen dialogar, como los catecismos, por preguntas y respuestas”.⁽⁵⁾ Monólogos cuyos destinatarios eran, no lectores impersonales, sino también hombres monologantes de “huesos quemados” como solía decir refiriéndose a quienes sufrían sus mismas contradicciones. Que no hallase abundantes resonancias es distinto a su propósito. “Yo no escribo para lectores, sino para hombres... porque el lector, ese que llamamos lector, el *lector benévolo*,

el *paciente lector*, el que no es sino lector. el de las acotaciones, el lector X, es un ente que no debe preocuparnos”.⁽⁶⁾ Y a continuación: “a mí no me interesa sino lo que hagas, digas o pienses tú por ti mismo, valga ello lo que valiere, que siempre valdrá muchísimo más de lo que te figuras tú mismo”.

Pero esta reunión de monologantes o autodiálogos que simulan un diálogo, no es, ni mucho menos, una reunión pacífica. Para Unamuno, el lector es un hermano flagelante; hay que acercarse a él con las disciplinas en la mano. Sería necesario, para mejor comprender esta actitud en apariencia sádica, adentrarnos en el punto de partida del filosofar unamuniano y esto resultaría, por ahora, inoportuno. Pero sí habremos de anticipar lo siguiente: Unamuno toma conciencia de su existencia por medio del sufrimiento, de la distensión espiritual, del modo a cómo se siente existiendo físicamente por medio del dolor corporal. Esta distensión, desgarramiento o crucifixión de la conciencia, cuyo símbolo máximo es Cristo, resulta indispensable para un conocimiento existencial, no meramente presentacional. Por consiguiente, si el prójimo no se sitúa en idéntica porosidad de sufrimiento, el contacto existencial no se produce. Previendo dificultades por parte del hombre-lector para situarse en actitud porosa, Unamuno utiliza, al escribir, lo que él denomina la técnica del agujón: zumbiar, entrar en barrena, perforar, producir una fisura ardiente “para oír el quejido y recibir el llanto”. Glo-

sando los diálogos de Don Quijote con Sancho cuando el caballero trata de comprometer al labriego como servidor y escudero, se justifica y lo justifica diciendo: “Hay que desasosegar a los prójimos los espíritus, hurgándoselos en el meollo, y cumplir la obra de misericordia de despertar al dormido... Hay que inquietar los espíritus y enfusar en ellos fuertes anhelos, aun a sabiendas de que no han de alcanzar nunca lo anhelado... Las inquietudes del ángel son mil veces más sabrosas que no el reposo de la bestia”.⁽⁷⁾

Un pensamiento comprometido

Resumiendo todo lo anterior, podríamos decir que el pensamiento de Unamuno es un pensamiento comprometido, situado en un mundo personal y existencial que se dirige hacia los demás tratando de hacerles compromisarios. Tal compromiso opera por vías propias de conocimiento y de traslado y estas vías existenciales son diferentes a las utilizadas por el conocimiento lógico.

Al que toma como punto de partida lo personal y a la vez lo individual (ya veremos la distinción que Unamuno establece entre ambos vocablos), da la espalda al mundo objetivo e intemporal de las ideas y se sitúa como sobre *su idea*, vivida como verdad y propiedad, con derecho a la contradicción y a la paradoja como métodos de conocimiento. Esta idea-hombre o idea-existencia es limitada en su pro-

blemática, pero fértil en ardid expresivos y expositivos. Utiliza todos los procedimientos válidos para expresarse y a la vez se recrea constantemente por medio de un crecimiento vivíparo interior o entrañado. No se desprende nunca de su placenta original, y cuando es aceptada por *los otros*, lo es en su identidad idea-hombre; es decir, llevando a Unamuno consigo, quien se adentra en el interesado y hermanado para cruzar con él monólogos y diálogos que forman, en sustancia, la trama de la comunicación. Tal es, a nuestro juicio, la única forma de entenderse con Miguel de Unamuno y dotar al estudio de su obra de un orden real, no aparental, en que se sostiene. Si así obramos, no encontraremos ante nosotros un simple esquema de pensamiento: poético, filosófico, novelístico, sino una entidad humana total que sólo *se sirve* de esquemas y arquitecturas lógicas en la medida, precisamente, en que el hombre es radical incomunicación con anhelo, sin embargo, comunicarse. Unamuno es poeta, filósofo, novelista y dramaturgo; todo esto y algo más que no puede ser definido por medio de los anacronismos preceptivistas con que nos entendemos, pero mejor sería decir: *se sirve de*. Se sirve de la poesía, la filosofía, la novelística, la dramática, porque necesita formas de expresión que comuniquen su in-comunicable realidad de verdad, su ser-en-el-mundo, su hombre de carne y hueso que trata de trascenderse. Detrás de la poesía, la filosofía y la novelística no hay otra cosa que filología: lucha por la ex-

presión: transformación del *logos* en palabra, signo, instrumental comunicante. ¿Qué más da, en última instancia, uno u otro instrumento? Mejor aun. ¿No habrá una mayor posibilidad de perfección en el intento cuando todos son usados indistintamente? Cabría pensar, ¿detrás de ellos no se esconderá una forma aun libertaria; especie de caballo salvaje que galopa la pampa del espíritu, esperando el lazo genial que la prenda por su cerviz? Unamuno, en este caso, nos resultaría un gaucho aproximándose a la quimera esquina.

Poesía y filosofía

Pero entre todas las formas de expresión utilizadas por Unamuno, es de radical importancia la expresión poética. Aclaremos esto inmediatamente: cuando hablamos de poesía en Unamuno, queda sobreentendido que el vocablo rehúsa toda carga retórica o preceptivista para adquirir su auténtica etimología: Creación: *poiesis* y *hacedor* o *creador* el poeta: *poietes* cuya obra *demiúrgica* poema es un acto de trascendencia. Trataríamos de este modo, de aproximarnos al decir poético antiguo; el de los presocráticos: entrada en el conocimiento del mundo por medio de la poesía. Y a su vez, poesía propietaria de un sentido poético diferente al sentido lógico, por el hecho de que la palabra deja de ser signo para convertirse en signo y objeto, organizándose como cuerpo vivo, independiente, creativo y trascendente. Sentido poético

que supone un *conocimiento poético* que no es intelectual y conceptualizable, ni contemplativo o afectivo, sino creativo: que opera paradójicamente "sintiendo el pensamiento y pensando el sentimiento" y que no necesita expresarse—aunque no desdeñe esta forma de expresión—de los recursos estilísticos conocidos como "verso" (acento, metro, rima, ritmo, etc.). Poesía informal, en cuanto a su aparentalidad, sustancial en cuanto de su contenido.

"Los más grandes poetas han meditado mucho, de un modo o de otro, en el misterio de la vida y de la existencia, del principio o del fin de las cosas, o *lo han sentido*".⁽⁸⁾ Por tal razón, "la filosofía se acuesta más a la poesía que no a la ciencia".⁽⁹⁾ "Pero es que, acaso, la filosofía puede ser y es algo distinto de un enlazar dialécticamente pensamientos que expliquen todo lo existente; acaso la filosofía es algo que está más cerca de la poética que de la lógica; acaso la filosofía no se ciñe a la explicación meramente lógica del Universo".⁽¹⁰⁾

He aquí el esquema de pensamiento que el propio Unamuno ofrece con respecto a su vocación poética. Hay una tendencia errónea y superficial a referirse a la poesía de Unamuno como una poesía "de ideas"; es decir, a una poesía que se distrae expresando en formas rimadas lo que pudo haberse dicho en prosa. Nada más infeliz e incomprensivo. En Unamuno, la poesía está situada más allá de sus últimos esfuerzos racionalistas por entender su ser-en-el-mundo; es una hui-

da de conceptos para aprehender lo inefable, la "última situación", no por medio de un decir, sino por un estar presente en esa situación. Así se explica la aparición de su primer libro de poemas en 1907, ya en plena madurez pensativa, y el credo poético que se expresa en los tres primeros poemas (de los que extraigo los siguientes fragmentos).

*Vosotros apuráis mis obras todas;
sois mis actos de fe, mis valederos.
Del tiempo en la corriente fugitiva
flotan sueltas las raíces de mis hechos,
mientras las de mis cantos prenden firmes
en la rocosa entraña de lo eterno.*

(Poema I)

*Piensa el sentimiento, siente el
[pensamiento;]
que tus cantos tengan nidos en la tierra*

*No te cuides con exceso del ropaje;
de escultor, no de sastre es tu tarea.*

(Poema II)

*... cuando libres
al mundo tu pensamiento,
cuida que sea, ante todo,
denso, denso.*

*Con la hebra recia del ritmo
hebreros queden tus versos,
sin grasa, con carne prieta,
densos, densos.*

(Poema III)

En uno de sus más sustanciosos ensa-

vos: *Plenitud de plenitudes*, encontramos la meditación unamuniana más acabada acerca de las relaciones entre poesía y filosofía. El poeta nos da todo un mundo personalizado, el mundo entero hecho hombre y a la vez el verbo hecho mundo; mientras que el filósofo sólo alcanza a darnos esto en cuanto tiene de poeta y su filosofía de poesía, pues fuera de ello ya no es el filósofo, sino las palabras, los conceptos, los que discurren por su cuenta. Un sistema filosófico, si se le quita lo que tiene de poema, no es más que un desarrollo puramente verbal; lo más importante de la metafísica se convierte en metalógica, tomando lógica en el sentido derivado de logos palabra. Todo queda en un sumando de etimologías, hasta tal punto que pudiera sostenerse que hay tantas filosofías como idiomas y tantas variantes de éstas como dialectos, incluso lo que podríamos llamar el dialecto individual. La filosofía alemana es filosofía de la lengua alemana, y la filosofía cartesiana es filosofía de la lengua francesa. Esto no puede ser de otro modo, porque en cada lengua descansa una concepción del mundo, una *Weltanschauung* determinada o, como diría Américo Castro, una *vividura*, y en la extensión y comprensión de cada vocablo va implícita su filosofía. El filósofo saca del lenguaje la carga semántica allí economizada por el hombre anónimo e histórico durante siglos, pero no el grito, el gesto, la emoción con que nacieron, fueron pronunciadas y fijadas las palabras. Tampoco puede volver a expresar la intimidad radical de

cada hombre, su "mismidad". Pero viene el poeta, el vidente, el poieres, y llena la palabra de espíritu y transforma su *logos* en *magia*. Y al decir, con Calderón, que "la vida es sueño", o con Shakespeare, que "estamos hechos de la madera de los sueños" y "rodeada nuestra vida por la muerte", nos sentimos en plenitud de revelación.

¿Dónde quedan, desde esta perspectiva abisal, los "versificadores"? El desprecio de Unamuno para los poetas del "bel canto" es olímpico y no precisamente calmo y jovial, sino tronante. De aquí en ocasiones su crítica contra el modernismo, al que juzga apasionadamente refiriéndose a las "caramilladas" de sus árcades bohemios que "riman renglones desiguales en honor de su compañera de una noche", convirtiendo la poesía en opio "para adormecer inquietudes que deben estar siempre despiertas y preocupados por buscar "rimas ricas y consonantes raros, lo que les hace caer en extravagantes desatinos" por medio de recetarios poéticos y triquiñuelas de escuela". De través, la crítica afecta a los "clasicistas" y "castizos" que tratan de mantener vivas las formas poéticas del barroco o del neoclásico hispano. A éstos destina el florilegio de epítetos contenido en su poema "A la corte de los poetas", donde se les llama, entre otras cosas de grueso calado, "papadores de moscas, imbeciles cantores y ranas castizas".

Como "ancilla" poética, Unamuno admite en ocasiones un tipo de poema didáctico o sentencioso, apto para versificar

un pensamiento que debe adquirir por este medio resistencia y permanencia. Este poemario menor es, por ejemplo, el recogido en parte de su *Romancero del Destierro* o *De Fuerteventura a París*. Los sonetos y los romances sirven para fines ajenos a la poesía, aunque amparándose en su prestigio, prestigian a su vez ideas y actitudes que sometidas a la prosa perderían resonancia. Pero este menester, por fortuna, es un parvo lunar en la totalidad poética unamuniana.

La novela como método de conocimiento

Vemos, pues, que la poesía es para Unamuno intuición metafísica. En el extremo opuesto se halla para él la novela. Aquí, la narración novelesca se nos presenta como instrumento de exploración previo a cualquier actitud metafísica; diríamos como formulador de problemática y es de rigor añadir que la técnica novelística unamuniana precede en el tiempo al método utilizado hoy por escritores y filósofos existencialistas muy satisfechos de haber encontrado en la novela un instrumento excelente para filosofar.

Hemos dicho anteriormente que en las novelas de Unamuno asistimos siempre al planteamiento de un "existencial" o al desarrollo de un tema de la condición humana, vivido por el hombre Unamuno y dramatizado a través de varios personajes de ficción siempre fuera de lugar, paisaje y demás ingredientes. Quizá nos

convenga aclarar ahora esto un poco más. Por de pronto, hallamos que en estas novelas, Unamuno rehuye llevar a cabo una tarea de índole estética simplemente y busca, por el contrario, plantear y acaso resolver una "cuestión". Refiriéndose a su novela *Sau Manuel Bueno*, nos dice que se trata de su obra más filosófica o teológica; donde más intensamente se alcanza la expresión del sentimiento trágico de la vida. Y añade que "todo relato tiene su sentido trascendente y su filosofía". Asimismo, en el prólogo a sus *Tres novelas ejemplares*, declara llamarlas así, ejemplares, porque las da como ejemplos de vida y realidad. Habla, pues, de relatos y ejemplos cuya característica podríamos perfilar aun más revisando el prólogo-epílogo a su novela *Amor y pedagogía*, donde habla de "relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suela faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad, visiones de esas "profundas cavernas del sentido" a que se refiere San Juan de la Cruz".

Relatos dramáticos ejemplares. He aquí definida la novela unamuniana. Se trata de un método de conocimiento consistente en narrar la realidad humana en su inmediata mismidad; desprovista de las falsificaciones con que la velan otras realidades no humanas, las realidades que emanan las cosas, las apariencias fenoménicas. Esta narración equivale—o trata de equivaler, cuando menos, y ya veres de inmediato su limitación—a la cons-

titución de personalidades en su tiempo vital, mostrando la dinámica del vivir y ofreciendo con ello, de primera mano, un primer estrato para la meditación ontológica. Un filósofo existencialista contemporáneo, tratando este mismo tema, ha expuesto con claridad, a mi juicio, la situación que este tipo de novelar crea.⁽¹¹⁾

Su punto de vista es el siguiente: La metafísica que la novela desarrolla y encarna no es la escolástica. Se trata simplemente de una explicación de la postura que el novelista adopta cuando se contempla como totalidad en sus relaciones con la totalidad del mundo. No es una metafísica extática tampoco, porque marca el momento en que, como seres singulares, analizamos nuestras implicaciones con el Universo sobre un plan que es, a la vez, el de la realidad y el de la generalidad. Y justamente porque tal toma de contacto metafísico es consecuencia de un acontecimiento empírico y vivido en el tiempo, alcanza su expresión más sugestiva y concluyente en esta trasposición figurada que permite la novela. A su vez, excluyendo los modos de afirmación categórica, puede justamente restituir a la experiencia filosófica la ambigüedad de la vida y envuelve una problemática a la cual, en particular, el existencialismo se acomoda. Ciertas novelas (Melville, Dostoyewsky, Virginia Woolf, Malraux, Sartre, Kafka y en este caso Unamuno) poseen un contenido directamente traducible en términos de metafísica. Pero aun los demás novelistas, sea a

través de realidades de orden psicológico o social, se apoyan siempre sobre bases metafísicas en la medida en que cada uno de ellos ha debido reflexionar, por su cuenta, acerca de su condición de hombre. En otras palabras, esto mismo nos dice Unamuno en el mencionado prólogo—epílogo a su *Amor y Pedagogía*: “¿Qué importan las ideas, las ideas intelectuales? El sentimiento, no la concepción racional de la vida y del Universo, se refleja mejor que en un sistema filosófico, en un poema en prosa o en verso, en una leyenda, en una novela, aunque todo y sobre todo la filosofía, es en rigor, novela o leyenda”.

Vemos, pues, que la realidad de Unamuno se confunde deliberadamente con la ficción. Y aquí cabe preguntarse con palabras del mismo Unamuno: “¿Cuál es la realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa de un hombre, sea hombre de carne y hueso o sea de los que llamamos de ficción”.⁽¹²⁾ Y responderse también con su respuesta: “El hombre más real es el que quiere ser o el que quiere no ser, el creador. Sólo que este hombre tiene que vivir en un mundo de fenómenos, fenoménico, aparental, racional, en el mundo de los llamados realistas... pero la realidad es la íntima”. Esta realidad íntima, esencial, es una realidad histórica: sucesos y saber sobre estos sucesos; tejido de sucesos que se convierten en un saber de memoria el cual es, a su vez, la base de la personalidad individual y la sola existencia y consistencia de cada uno. ¿Hasta dónde

los personajes de ficción no tienen su realidad de segundo grado, su propia existencia y consistencia? Ellos al nacer, con independencia de sus generadores, quieren ser y se crean sobre sucesos y saberes que operan también con la memoria. Cuando hablamos de Don Quijote, de Hamlet, de Don Juan, hablamos de entes que, al curso del tiempo histórico, han adquirido consistencia propia y, en cierto sentido, existencia al modo unamuniano que considera existente a todo cuanto obra y crea al obrar. De este modo, tras estos personajes ficticios, como un aura fantasmática, opera el mismo ser del hombre. Pudiera compararse a los muertos, a los que vivieron en el pasado y sólo existen ya en el recuerdo, en la fama, en la anécdota. Unos y otros, entes de ficción y muertos, son imaginaciones que viven o reviven al ser pensados.

Personajes y no casos. Las novelas de Unamuno son, antes que nada, biografías de personajes; novelas sobre personas desnudas que se agarran a la existencia sin pudor y se revelan existiendo con su acento peculiar. En cada narración asistimos a la constitución y desarrollo de una personalidad en el tiempo. Alejandro Gómez, “nada menos que todo un hombre”; la tía Tula, virgen y varona ejemplar; don Manuel Bueno el agónico y Augusto Pérez, aunque sumergidos en la niebla de su vivir trivial, son personajes legítimos e intransferibles, viven su propia vida y mueren con su propia muerte. No deja de ser profundamente simbólico el hecho de que este último ente de fic-

ción, Augusto Pérez, al final de la novela, trate de rebelarse contra su creador porque le ha destinado a morir y, al sentirse impotente para suspender su destino, increpa a Unamuno diciéndole: tú también morirás y dejarás de ser soñado como yo lo soy. Tú no quieres seguir soñándome, pero Dios tampoco te soñará en su día. Así, para mejor aislar a estas personalidades en su integración humana, Unamuno aísla cuidadosamente a sus novelas de toda relación con el mundo de las cosas y los utensilios. En el lector simple causa extrañeza esta ausencia de paisajes, de seres domésticos, etc., que acompañan al hombre en su vivir cotidiano. Pero se trata de que nada vele a la existencia en su vivir ontológico, de que el hombre protagonice y agonice su propio drama existencial. De aquí esas novelas mondas, peladas, en esqueleto.

Hemos dejado atrás un reparo. Dijimos anteriormente que la novela unamuniana es un método de conocimiento consistente en narrar la realidad humana en su inmediata mismidad y que tal narración equivale—o trata cuando menos de ello—a la constitución de un estrato para la meditación ontológica. Este “trata” requiere ser ampliado. Nos referimos con ello a la última instancia donde la novela como método de conocimiento hace quiebra. Prescindiendo de que sus entes de ficción sean hombres de carne y hueso apariencia de segundo grado, lo grave de tales existencias consiste en el hecho de que la novela—mundo donde se hacen viviendo, no es precisamente una vida, sino un

relato. Y este relato es, a su vez, un *decir* por medio de palabras, significaciones, conceptos. De pronto atisbamos la presencia de una grave contradicción. Si la filosofía es, para Unamuno, un *decir*, más que metafísico, metalógico, y recurre a la poesía por lo que su decir tiene de inefable, ¿cómo resolver la dificultad que ofrece la narración o relato, que es, a su vez, un decir lógico? Porque hasta la fecha, la novela, aun tratándose de la novela surrealista, redactada por medio de un escribir automático o semiautomático, carece de medios conceptuales propios y necesita recurrir al lenguaje común. Aquí debemos detenernos porque no se trata de hallar una respuesta, sino una frontera. Y volver de nuevo a nuestra metáfora inicial de la quimera esquina; es decir, de la forma de expresión virginal, más allá de la poesía, la filosofía y la novelística, precarios instrumentos comunicantes. Pero esta forma de expresión, aparentemente, no es alcanzable por el hombre. Si en un principio fué el Verbo, la palabra creadora, y más acá el hombre, en el más allá hiperbóreo, nuestro conocimiento entra en barrena irremisiblemente náufrago.

La catarsis dramática

En uno de sus primeros ensayos, Unamuno aborda la cuestión del significado y uso del instrumento dramático como forma de expresión literaria. Se trata de una crítica al deleznable teatro español contemporáneo titulada *La regeneración*

del teatro. Publicada en 1896, contiene a grandes trazos un punto de vista que ha de ser permanente en Unamuno. Veámosle en síntesis: el teatro es la expresión colectiva de un pueblo, es su conciencia colectiva; nace con la épica y lírica populares y lleva a escena la vida dramática de la colectividad con sus tradiciones y sus historias. Así sucedió con el teatro español clásico, fruto logrado de un esfuerzo colectivo en el que intervienen, a la vez, público y autores. Lope de Vega, principalmente, fué un dramaturgo genial e inolvidable; gozó del cetro artístico durante toda su vida y representó después de muerto, precisamente porque supo entrar a fondo en el opulento tesoro de la vida española, creando comedias hijas "de la naturaleza y no de la industria". Todo lo contrario a Calderón, más nacional que popular, más reflejo que espontáneo, más símbolo de la casta castellana que de la intrahistoria española. Desde Lope de Vega, cénit de la dramaturgia hispana, el teatro ha venido gradualmente separándose de sus manantiales inspiradores hasta convertirse en un enteco producto personalista donde el hombre, sus pasiones y sus problemas han sido sustituidos por la fábrica literaria de "tipos" o "caracteres".

El teatro no puede vivir de sí mismo, encerrarse en la escena y convertirse en ingenioso juego. Para vivir tiene que buscar sustento en las entrañas populares, aun a riesgo de que irrumpa en sus predios algún bárbaro azotando los convencionalismos. "Hay que chapuzarse en el

pueblo, plasma germinativo, raíz de la continuidad humana en el espacio y en el tiempo". Si este teatro vivo sale del pueblo y a él se dirige, es obvio que todo drama se representa para una retina colectiva. El novelista opera, mano a mano, con conciencias individuales y las somete una a una; el dramaturgo lucha con una conciencia colectiva que no es, precisamente, la suma de conciencias individuales, sino algo diferente. La conciencia individual requiere "el problema" y la posibilidad de tomar actitud frente a él. La conciencia colectiva no resuelve libremente y requiere, a la vez que el problema, su solución. El teatro es un arte educativo, docente. Y todo argumento dramático, tras de ser vivo y real, debe ofrecer su tesis. "El teatro es docente, escuela de costumbres por ser espejo de ellas". La tesis está, de antemano, en la cabeza de quien contempla la escena, de modo que el mérito del poeta consiste en acentuar la realidad de esta tesis, "en poner de relieve las voces de las cosas". Y como en el fondo de cada tesis hay una moral, sostener que el teatro es amoral, "es sostener que el verdadero universo, el dramático, el que llevamos en el alma, el universo psíquico, es amoral".

El teatro es, a su vez, "liberador de pasiones". La "catharsis" trágica es liberadora. Para conseguir este efecto catártico que caracterizó a la tragedia griega y que Unamuno trata de revivir en todos sus dramas, es necesario mostrar a través de ellos la realidad total interior de las almas, no por medios escenográficos o

técnicos, sino abriéndose el dramaturgo a una catarsis personal que ponga en libertad su entidad más íntima transformada en diálogo. Fácil es ver la influencia que el teatro de Ibsen tuvo sobre la estética teatral de Unamuno—influencia, por otra parte, generacional—como así el teatro simbolista. Pero sobre todo, y la insistencia de Unamuno es machacona al respecto, la esencia de lo dramático está en lo popular, que no siempre lo nacional, aunque esta última cualidad forme algunas veces parte de la primera. Teatro popular es el de Esquilo en "Los siete contra Tebas" y en "Los Persas", en que la masa es el protagonista; como lo es en "La Numancia" de Cervantes y "Las mocedades del Cid" de Guillén de Castro, en que palpita "la nación castellana entera". La serie de dramas históricos de Shakespeare es acaso lo que más raíces le da en el pueblo inglés. Goethe llevó a escena un pueblo vivo con su "Goetz de Berlichingen" y Schiller hizo desfilar la guerra de los treinta años por su tragedia de "Wallenstein". Frente a esta vida colectiva y madura por las pasiones, representativa del conciente de un pueblo, los amores de una adúltera y los deliquios de dos mancebos que mutuamente se desean, resultan irremediabilmente mezquinos.

S. SERRANO PONCELA

NOTAS

(1) "Soliloquios y conversaciones". (ECA. BA. 1942. pág. 43.)

- (2) "A lo que salga". Ens. V. (Aguil. M. 1945. pág. 597.)
- (3) "San Manuel Bueno mártir y tres historias más". (ECA. BA. 1942. pág. 99.)
- (4) "Cuando yo pongo ante mis ojos un papel impreso, no voy a buscar en él la confirmación de mis ideas, ni que el autor me convenza de las que expone, ni, en rigor, voy buscando ideas, sino emociones y sugerencias. Me importa poco que concuerde o no con mis ideas, con lo que llamo, si bien mal llamadas, mis ideas. Para pensar como yo pienso, me basto y aun me sobro". ("Ramplonería". Ens. VI. Aguil. 1945. pág. 677.)
- (5) "La agonía del cristianismo". [Losada. BA. 1938. pág. 9-8.)
- (6) "Ramplonería". Ens. VI. (Aguil. 1945. pág. 672.)
- (7) "Vida de Don Quijote y Sancho". (ECA. BA. pág. 145.)
- (8) "Epistolario". (Selección de B. G. de Candamo. "Ensayos". Aguil. cit., pág. 34, vol. II.)
- (9) "Sentimiento trágico de la vida". (ECA. BA. 1945. pág. 10.)
- (10) "Ensayos. VII". (Aguil ob. cit. pág. 881.)
- (11) Simone de Beauvoir: conferencia sobre el tema "Roman et Metaphisque", pronunciada en París el 11 de diciembre de 1945.
- (12) "Tres novelas ejemplares". (ECA. BA. 1945. págs. 12 y sig.)

SUSCRIBASE A

ORIGENES

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

La revista donde han colaborado, ya en traducciones, autorizadas por sus autores, ya los mejores escritores nuestros:

GEORGE SANTAYANA, T. S. ELIOT, SAINT JOHN PERSE, JUAN RAMON JIMENEZ, JORGE GUILLEN, WALLACE STEVENS, PEDRO SALINAS, WILLIAM CHARLES WILLIAMS, ALFONSO REYES, JOSE BERGAMIN, F. O. MATTHIESEN, HARRY LEVIN, MACEDONIO FERNANDEZ, KATHERINE ANNIE PORTER, JOSE MORENO VILLA, VICENTE ALEXANDRE, MARIA ZAMBRANO, FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI, E. ANDERSON IMBERT, E. ABREU GOMEZ, FRANCISCO AYALA, STEPHEN SPENDER, JOSE REVUELTAS, JOAQUIN CASALDUERO, J. R. WILCOCK, ROGER CAILLOIS, MARIA ROSA LIDA, LUIS CERNUDA, WALTER PACH, OCTAVIO PAZ, S. SERRANO PONCELA.

Con portadas y reproducciones de los mejores pintores

●
PUBLICADOS 28 NUMEROS

SUSCRIBASE A LA REVISTA

Sur

Dirigida por
VICTORIA OCAMPO

Presenta los más selectos escritores
San Martín 689, Buenos Aires, Argentina

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.

SUSCRIBASE A:

The Sewanee Review

SEWANEE, TENN
U. S. A.

COLABORAN: T. S. Eliot - J. Maritain -
R. P. Blackmor - Allen Tate - Wallace
Stevens, etc.

ASOMANTE

REVISTA TRIMESTRAL LITERARIA

Directora:
NILITA VIENTOS GASTON

Dirección:
DE DIEGO Y LOIZA
Apartado 1142, San Juan, (Puerto Rico)
Suscripción anual \$3.00

Próximamente número homenaje a Goethe

Ediciones:

ORIGENES

Publicados:

José Lezama Lima: *Aventuras sigilosas*
Cintio Vitier: *De mi provincia*
Eliseo Diego: *Divertimentos*
Octavio Smith: *Del furtivo destierro*
Fina García Marruz: *Transfiguración de
Jesús en el Monte*
Lorenzo García Vega: *SUITE para la es-
pera*
Cintio Vitier: *Diez poetas cubanos*
Paul Valéry: *La Joven Parca* (Traduc-
ción de M. Brull)
Eliseo Diego: *En la calzada de Jesús del
Monte*
Cintio Vitier: *El Hogar y el Olvido*
José Lezama Lima: *La fijeza*
Justo Rodríguez Santos: *La Belleza que
el Cielo no Amortaja*

De próxima publicación:

Lorenzo García Vega: *Espirales del cuje*

28